

Senza destinatario
Tempo della scrittura e tempo delle immagini in Pier
Paolo Pasolini

Dissertation im Fach Kulturwissenschaft in der Fakultät I

eingereicht in der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen
zur Erlangung des akademischen Grades
des Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt von
Francesco Mancuso

betreut von
Prof. Dr. Cornelia Wild
und Prof. Dr. Gianluca Solla

Siegen, im Oktober 2025

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung. Fragestellung und methodische Vorausschau	p. 5
Introduzione. Accipere – Pasolini	p. 31
Capitolo I: Sull'esigenza dell'opera	
1.1 Progetto di opere future	p. 47
1.2 «Anziché allargare, dilaterai!». Con e oltre Dante	p. 57
1.3 Un'opera aperta?	p. 66
1.4 Una verità da conclamare	p. 75
1.5 Quale futuro?	p. 87
1.6 Il futuro come tempo linguistico	p. 94
1.7 Un'invenzione permanente	p. 99
1.8 La tecnica della sceneggiatura e la sua richiesta al lettore	p. 104
1.9 Sulla vita postuma a priori: Pasolini con Benjamin	p. 121
Capitolo II: Tra profezia e abiura: pre- e post-storia di un'opera popolare	
2.1 Sull'alterità delle minoranze	p. 135
2.2 Attendendo i barbari	p. 139
2.3 Una scrittura «paradigmaticamente omosessuale»	p. 141
2.4 Abiure della popolarità	p. 149
2.5 Abiurare una <i>Profezia</i>	p. 158
2.6 Dietro ai loro Ali dagli Occhi Azzurri	p. 162
2.7 Tra finzione poetica e realtà storica: Ali come figura	p. 170
2.8 Sull'apostrofe al lettore: con Dante e Auerbach	p. 181
2.9 Una forza puramente psicagogica	p. 186
2.10 La redenzione nello stile: Accattone	p. 191
Capitolo III: “Nel groviglio di vita successa e da succedere”. Gloria e vita postuma dell'opera	
3.1 Ero già nel successo, nel futuro	p. 199
3.2. Sulla comparizione: spettacolo, infamia, gloria	p. 212

3.3 Esemplarità e montaggio postumo: <i>La ricotta</i>	p. 225
3.4 “Voltare la macchina da presa”: <i>Bestemmia</i> e la reversibilità dello sguardo	p. 236
3.5 Verso una <i>advocacy</i> autoriflessiva: <i>Appunti per un’Orestiade africana</i>	p. 246
3.6 Parlare dopo la catastrofe: <i>La rabbia</i>	p. 256
3.7 Senza destinatario. <i>I Godoari</i> tra apostrofe ed eco	p. 269
 Bibliografia	 p. 282

ZUSAMMENFASSUNG

FRAGESTELLUNG UND METHODISCHE VORAUSSCHAU

Die Forschungsfrage: Das Paradoxon eines populären Werks ohne Adressaten

Die Forschung geht von einem Paradoxon aus, das Pasolinis Werk seit Mitte der 1960er Jahre durchzieht. Das Paradoxon ist theoretisch und ästhetisch zugleich: Wie kann ein populäres Werk existieren, wenn sein traditioneller Adressat verschwunden ist? Der Titel der Dissertation – *Senza destinatario. Tempo della scrittura e tempo delle immagini in Pier Paolo Pasolini (Ohne Adressaten. Zeit des Schreibens und Zeit der Bilder bei Pier Paolo Pasolini)* – fasst eine spezifische Frage zusammen: Wenn Pasolini erklärt, „ich habe den Adressaten verloren“ (1975), welche Form der Popularität ist dann noch denkbar? Und welche Beziehung entsteht zwischen der Zeit des geschriebenen Wortes und der Zeit der filmischen Bilder bei der Ausarbeitung dieses neuen Werkkonzepts?

Das Problem zeigt sich deutlich in den ersten Jahren des Jahrzehnts, als Pasolini eine „anthropologische Transformation“ diagnostiziert: Die Durchsetzung des Neokapitalismus in Italien führt zu einer kulturellen Homogenisierung, die die Gramscische Unterscheidung zwischen Bourgeoisie und Volk (*popolo*) überholt macht und die subalternen Kulturen durch den Massenkonsum neutralisiert. Diese Veränderung impliziert das Fehlen der Voraussetzung des „national-populären“ (*nazionale-popolare*) Gramscis, d. h. des Konzepts eines soziologisch identifizierbaren Adressaten, mit dem der Intellektuelle eine Beziehung der kulturellen Vermittlung aufbauen kann. Wie Franco Fortini schreibt, handelt es sich um das „Ende des sozialen Auftrags“ der Schriftsteller.

In diesem besonderen historischen Kontext entwickelt Pasolini jedoch eine neue Konzeption des Werks, die nicht auf Popularität verzichtet, sondern sie radikal neu definiert. Die poetische Formel, die dieses Paradoxon zusammenfasst, lautet: „Ich stelle ein verzehrendes Bedürfnis fest / nach verbündeten Minderheiten“ („*accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate*“¹, *Progetto di opere future*, 1963). Hier verknüpfen sich drei theoretische Knotenpunkte, die den drei Momenten der Forschung entsprechen:

1. Die performative „ich stelle ein Bedürfnis fest“ („*accerto un bisogno*“): Der Dichter stellt nicht die Anwesenheit eines Adressaten fest, sondern formuliert

¹ Das italienische ‚struggente‘ vereint existenzielle Dimension (Schmerz) und temporale (Sich-Verzehren im Verlauf der Zeit). Die Übersetzung privilegiert den zweiten Aspekt, der im Kap. 3 als Spannungsmarker analysiert wird.

sprachlich das Bedürfnis nach einem Bündnis. Das Werk nimmt seinen zukünftigen Adressaten vorweg und etabliert ihn auf diese Weise nach einer Logik, die über das repräsentative Paradigma hinausgeht. Dies eröffnet die Frage nach der sprachlichen Zeitlichkeit und der Projektform des Werks (Kapitel 1).

2. Die „verbündeten Minderheiten“ („minoranze alleate“) als politisch-ästhetische Instanz jenseits der Subjektivität: keine festgelegten soziologischen Identitäten, sondern Kommunikationszustände, Figuren der Unerkennbarkeit und Unangemessenheit. Ein Bündnis ohne identitäre Bindung, das ein radikales Umdenken der populären Alterität erfordert (Kapitel 2).
3. Die paradoxe Zeitlichkeit des „verzehrendes / nach“ („struggente / di“): ein Verzehren, das seine Erfüllung auf unbestimmte Zeit hinauszögert und damit die Logik der Unmittelbarkeit des Konsums in Frage stellt. Das „Bedürfnis“ erschöpft sich nicht im Objekt, sondern bleibt als Prozess bestehen und eröffnet die Frage nach dem Nachleben des Werks und seinem Ruhm über jeden bestimmten Adressaten hinaus (Kapitel 3).

Die zentrale Frage gliedert sich somit in drei Unterfragen, die die drei Kapitel der Arbeit strukturieren:

- Wie lässt sich sprachlich ein Bedürfnis formulieren, das seinem Objekt vorausgeht und es erst ermöglicht? (Kap. 1)
- Wer sind die verbündeten Minderheiten und welche Form der Andersartigkeit verkörpern sie? (Kap. 2)
- Wie dauert das Unerträgliche an, wenn es keinen Adressaten mehr gibt, der es aufnehmen kann? (Kap. 3)

Methodischer Ansatz: von der allgemeinen Theorie zur Textanalyse

Die Untersuchung verläuft in drei sich ergänzenden Schritten, die der oben skizzierten dreiteiligen Struktur entsprechen:

Kapitel 1 erarbeitet die konzeptuellen Instrumente, die zur Entschlüsselung der Wende Pasolinis erforderlich sind: die Kategorie der Forderung (Benjamin, Agamben), die sprachliche Zeitlichkeit der Zukunftsform (Benveniste), das a priori Nachleben des Werks

(Benjamin). Die Technik des Drehbuchs tritt als theoretisches Paradigma der „Form-Projekt“ hervor.

Kapitel 2 zeigt, wie diese Konzepte in einer spezifisch pasolinischen Terminologiekonstellation zusammenfließen: Barbarei, queere Schrift, Abjuration, Prophezeiung, figürliche Integration, Psychagogik. Hier wird die Andersartigkeit der Minderheiten durch Subtraktion definiert: nicht Identität, sondern Unerkennbarkeit, nicht Programm, sondern operative Negativität.

Kapitel 3 überprüft die theoretische Tragfähigkeit anhand der Analyse paradigmatischer Werke (*La ricotta*, *Bestemmia*, *Appunti per un'Orestiade africana*, *La rabbia*, *I Godoari*), die eine Entwicklung markieren: von der Darstellung des Unterproletariats zu seiner Unmöglichkeit, vom unmittelbaren Erfolg zum posthumen Ruhm, von der Anrede (die einen Adressaten voraussetzt) zum Echo (das in der Abwesenheit wirkt).

Zusammenfassung der Interpretationshypothese: Die Untersuchung behauptet, dass Pasolini, der das Ende des traditionellen populären Adressaten erkennt, eine Konzeption des Werks entwickelt, die nicht auf der vollendeten Realisierung, sondern auf der Projektbeständigkeit, nicht auf der unmittelbaren Anerkennung, sondern auf dem posthumen Leben, nicht auf der Identität eines Volkes (*popolo*), sondern auf seiner konstitutiven Unangemessenheit beruht. Popularität wird somit zu einer zeitlichen und epistemischen Kategorie, bevor sie zu einer soziologischen wird: Populär ist das, was dem Konsum widersteht, indem es „verzehrendes / nach “ bleibt, das, was das Unerträgliche über jeden bestimmten Adressaten hinaus bewahrt, das, was Einsamkeit in die ultimative Form des Bündnisses verwandelt – die des Echos.

KAPITEL 1: Über die Forderung des Werks

Das Problem: Krise des Populären in der neokapitalistischen Gesellschaft

Der theoretische Ausgangspunkt des ersten Kapitels ist die Krise des „national-populären“ Gramscis im Italien der frühen 1960er Jahre. Pasolini erkennt im Aufkommen des Neokapitalismus einen anthropologischen Wandel, der die traditionelle Unterscheidung zwischen Bourgeoisie und Volk (*popolo*) überholt macht. Die „innere Revolution“ des Wirtschaftsbooms führt zu einer „Massenkultur“, die die Klassenunterschiede durch konsumistische Homogenisierung neutralisiert: Das „Populäre“ deckt sich nicht mehr mit dem National-Populären Gramscis; der populäre Adressat fehlt oder muss zumindest erst

noch geschaffen werden – er ist nicht mehr eine bereits gegebene soziale Basis. Die ästhetischen Folgen sind drastisch. Fortini spricht vom „Ende des sozialen Auftrags“ des Intellektuellen: Es gibt keine Möglichkeit mehr, im Namen von jemandem zu sprechen, eine identifizierbare kollektive Instanz zu vertreten. Auf formaler Ebene führt dies zu einer Krise der ‚freien indirekten Rede‘, also jener Erzähltechnik, die es ermöglichte, die Stimme des Volkes (popolo) durch die Vermittlung des Schriftstellers zum Ausdruck zu bringen. Mit dem Verschwinden der autonomen subalternen Kulturen verschwindet auch die Möglichkeit einer Mimesis der Stimme des Volkes (popolo). Das zentrale Paradoxon, mit dem sich das Kapitel befasst, lautet daher: Wie kann es ein populäres Werk geben, wenn das Volk (popolo) im traditionellen Sinne nicht mehr existiert? Oder anders gesagt: An wen wendet sich der Dichter, wenn er seinen Adressaten verloren hat?

Eine stilistisch-rhetorische Antwort: „Projekt zukünftiger Werke“

Pasolini erarbeitet eine Antwort auf diese Sackgasse, die nicht über die Suche nach neuen empirischen Adressaten führt, sondern über ein radikales Umdenken der Zeitlichkeit des Werks und der Beziehung zwischen Autor und Adressat.

Der Schlüsselbegriff „Projekt zukünftiger Werke“ (1963) definiert drei grundlegende Dimensionen neu:

1. Die Zeitlichkeit des Werks

Pasolini stellt die lineare Abfolge vom Entwurf bis zur Realisierung in Frage. Anstatt das Werk als Übergang von der Idee zur Umsetzung zu verstehen, schlägt er eine „chronologische Schichtung“ vor, die alle kreativen Phasen als „lebendigen formalen Prozess“ bewahrt. Das Werk strebt nicht nach einer endgültigen Vollendung, sondern beharrt auf seinem Entwurfsmoment. Diese Konzeption basiert auf der Unterscheidung zwischen „chronischer Zeit“ (chronologisch, messbar) und „sprachlicher Zeit“ (aussagekräftig, performativ) (Benveniste). Die Zukunftsform wird zur sprachlichen Zeit des Werks Pasolinis: Sie drückt aus, was „gewesen sein wird“, unabhängig von der tatsächlichen Chronologie. Es handelt sich nicht um eine Vorhersage, sondern um eine Aspektform, die die Möglichkeit als solche bewahrt, ohne sie in der Verwirklichung aufzulösen. Wie Pasolini schreibt: „Ich werde ein monströses Werk komponieren, zeitgenössisch / mit den Anti-Werken“ – die Zukunft („ich werde komponieren“) ist untrennbar mit einer Zeitgenossenschaft mit etwas verbunden, das bereits der Vergangenheit angehört.

2. Die Beziehung zum Adressaten: Forderung vs. Repräsentation

Zentral ist hier die Kategorie der „Forderung“, die aus der philosophischen Tradition übernimmt (Agamben übernimmt sie von Leibniz) wird. Eine Forderung bezieht sich nicht auf die Verwirklichung von etwas, sondern auf eine sprachliche Performativität: Wie Agamben schreibt, wird man sagen, dass eine Sache eine andere erfordert, wenn die erste ist, auch die andere sein wird, ohne jedoch, dass die erste sie logisch impliziert oder in ihrem Begriff enthält und ohne dass sie dadurch die andere verpflichtet, auf der Ebene der Tatsachen zu existieren. Es geht nicht darum, einen Adressaten zu produzieren, sondern sprachlich die Koordinaten festzulegen, innerhalb derer ein Adressat möglich wird. Die Forderung ist reine sprachliche Performativität: Wer den Mut findet zu sprechen, weiß, dass er im Namen eines fehlenden Namens spricht. Die Verse „Ich stelle ein verzehrendes Bedürfnis fest / nach verbündeten Minderheiten“ stellen nicht die Anwesenheit eines Adressaten fest, sondern fordern ein Bündnis. Der Dichter vertritt kein bereits gegebenes Volk (*popolo*), sondern nimmt sprachlich einen zukünftigen Adressaten vorweg, zu dessen Etablierung das Werk selbst beiträgt. Der Adressat wird also durch das Werk selbst, durch dessen Anspruch, erzeugt/vorweggenommen und nicht als unabhängiges Subjekt vorausgesetzt. Seine Realität ist sprachlicher, nicht soziologischer Natur: Er existiert in dem Maße, in dem das Werk ihn heraufbeschwört, gemäß jenem *a priori* Nachleben, von dem noch die Rede sein wird.

3. Jenseits der Dialektik: „reiner Gegensatz“

Pasolini lehnt die traditionelle dialektische Synthese zugunsten einer „duadischen Logik“ ab – wie er sie in einer Notiz zu *Petrolino* aus dem Jahr 1974 nennt –, d. h. einer „prä-dialektischen, rein gegensätzlichen“ Logik, in der Widersprüche nebeneinander bestehen, ohne sich zu überwinden. Bereits in *Progetto di opere future* taucht dieser nicht-dialektische „reine Gegensatz“ auf, der systematisch in Pasolinis Werk wiederkehren wird. Es geht nicht darum, eine Alternative zur bestehenden Macht vorzuschlagen (das wäre immer noch die Logik der „Macht in der Macht“), sondern eine Andersartigkeit am Leben zu erhalten, die nicht auf Wiederaneignung abzielt. Diese Position hat entscheidende Konsequenzen für das Verständnis des Werks: Die Mehrdeutigkeit der Kunst ist nicht als eine formale Eigenschaft unter anderen zu verstehen, sondern als „zerreißender Dualismus“, der eine idealistische Synthese verhindert.

Von Dante bis *La Divina Mimesis*: ausdehnen statt erweitern

Der Übergang von der Poetik der 1950er Jahre zu der der 1960er Jahre lässt sich in der Formel „anstatt erweitern, wirst du ausdehnen!“ zusammenfassen. In seinem Essay *La volontà di Dante a essere poeta* (1965) hinterfragt Pasolini das Dante-Modell, das die römischen Romane geleitet hatte. Die Mehrsprachigkeit der *Commedia* wird als *Erweiterung* von oben neu interpretiert: Der *auctor* wählt und organisiert das Material nach einer totalisierenden „Panorama-Perspektive“, „gestützt auf eine eiserne Ideologie“. Das Projekt *La Mortaccia* (1959) – eine Neuauflage der *Inferno*, angesiedelt in den römischen Vororten – zeugt noch immer von dieser Poetik der sprachlichen Erweiterung durch freie indirekte Rede. Mit *La Divina Mimesis* (1963-1967) vollzieht Pasolini jedoch eine entscheidende Wende. Die *Nota N. 1* vom 1. November 1964 theoretisiert eine „chronologische Schichtung“, die auf eine teleologische Neufassung verzichtet: „wo eine neue Idee die vorherige nicht löscht, sondern korrigiert oder sogar unverändert lässt und sie formal als Dokument des Gedankengangs bewahrt“. Anders als in Dantes *Vita Nuova* – wo Dante die Schichtungen löscht, um das vollendete Werk zu schaffen – stellt *La Divina Mimesis* den „lebendigen formalen Prozess“ dar: die „magmatische Form und die progressive Form der Realität (die nichts auslöscht, die Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander bestehen lässt)“.

Unterschiede zum „offenen Kunstwerk“: Form-Projekt vs. vollendbares Kunstwerk

Die Distanz zu Umberto Eco und der Neoavantgarde ermöglicht es, die Besonderheit von Pasolinis Position weiter zu verdeutlichen. In *Das offene Kunstwerk* (1962) theoretisiert Eco Werke, die „vom Interpreten in dem Moment vollendet werden, in dem er sie ästhetisch genießt“. Die Offenheit ist eine strukturelle Offenheit: Der Rezipient vervollständigt durch seine Interpretation ein Werk, das „mit definierten strukturellen Eigenschaften“ ausgestattet bleibt und in der Lage ist, „den Wechsel der Interpretationen zu koordinieren“. Für Pasolini stellt diese Konzeption das westliche „Paradigma der Verwirklichung“ nicht wirklich in Frage. Das offene Werk setzt weiterhin die Möglichkeit einer Vervollständigung voraus, wenn auch pluralistisch und variabel: Es bleibt ein „Objekt“, eine „erzählerische Maschine, die in der Vorstellung des Lesers von selbst funktioniert“. Die Projektform Pasolinis funktioniert anders. Sie fordert den Leser nicht auf, ein Werk zu vervollständigen, das sonst unvollständig bliebe, sondern ein Werk zu durchlaufen, das konstitutiv in seinem Entstehungsmoment verharret. Der fragmentarische Zustand ist kein Mangel, der teleologisch zu beheben ist, sondern ein Mangel, der noch nicht untrennbar mit dem Mangel als irreparabler Realität verbunden ist. Das Werk stellt

seine Unzulänglichkeit nicht zur Verfügung, um vom Interpreten geheilt zu werden, sondern um sich in jener Position zwischen Entwurf und Verwirklichung zu halten, die seine spezifische Existenzform ist. Die Dehnbarkeit und Mehrdeutigkeit sind bei Pasolini ein Erfordernis des Werks, nicht sein formales Merkmal. Die Forderung geht der Form voraus und macht sie möglich, nicht umgekehrt.

Autorität und Aufrichtigkeit: die Erfahrung von Vie Nuove

Das Überdenken der Beziehung zwischen Autor und Adressat bleibt keine abstrakte Theorie, sondern verkörpert sich in einer konkreten Kommunikationspraxis: Pasolinis Mitarbeit an der Wochenzeitschrift „Vie Nuove“ (1960-1965). Hier zeigt sich besonders deutlich die Suche nach einem neuen Status des populären Autors in der Zeit der Krise des Marxismus und des sozialen Auftrags der Schriftsteller. Pasolini sieht sich gezwungen, Arbeiter und Unterproletarier zu beantworten, in einer Zeit, in der – wie er ausdrücklich erklärt – „der gesamte Marxismus auf der Suche nach neuen populären Problemen ist“. Seine Antworten sind paradoxerweise unpopulär, weil sie sowohl ideologische Gewissheiten als auch Fachsprache ablehnen. Pasolini stellt klar, dass sie erstens kritisch und daher anspruchsvoll sein müssen (sowohl aufgrund ihres problematischen Charakters als auch aufgrund ihrer Spezifität); zweitens persönlich sein (da die Krise des Marxismus ihn daran hindert, sich einer gemeinsamen Meinungsströmung anzuschließen). Was Pasolini sucht, ist der „Schnittpunkt zwischen Autorität und Aufrichtigkeit“. Die Formel ist entscheidend: Es geht nicht mehr darum, aus einer Position der Autorität heraus zu sprechen (der Gramscianische Intellektuelle als Wegweiser) oder ganz auf die Autorität zu verzichten. Vielmehr geht es darum, eine Autorenfunktion zu finden, die auf „geradezu grausamer Aufrichtigkeit“ und der direkten und körperlichen Beteiligung des Sprechers basiert. Diese Position erfordert den „Mut des *Parresastes*“ – eine Kategorie, die Pasolini Jahre vor Foucault thematisiert. Der „Parresiasit“ ist derjenige, der die Wahrheit sagt, auch auf die Gefahr hin, die Beziehung zu seinem Gesprächspartner zu zerstören. Wie Pasolini 1960 schreibt: Es ist notwendig, das zu verkünden, was meiner Meinung nach eine Form der Wahrheit ist“ – nicht *die* Wahrheit, sondern „eine Form“ davon, kontingent und persönlich, aber dennoch so, dass sie ein „Verkünden“ (*conclamare*) erfordert, das gleichzeitig öffentliches Rufen (*clamare*) und kollektive Dimension (*cum*) ist. Die Wahrheit, um die es hier geht, ist nicht mehr „bejahend“, sondern „eher eine Haltung, ein Gefühl, eine Dynamik, eine Praxis, fast eine Gestik“. Es gibt kein „heiliges Feuer“ mehr, zu dem man Zugang hat; im Gegenteil, der Autor stellt seine Rolle zur Schau und

entmystifiziert sie, indem er sich „in Fleisch und Blut“ der Gefahr der Unpopularität aussetzt. Die Erfahrung mit „Vie Nuove“ endet genau aus diesem Grund: Die „Praxis“ eines Wortes, das den Körper desjenigen, der es ausspricht, mit einbezieht, erweist sich bald als skandalös, unvereinbar mit den Grenzen der Parteikommunikation. Aber genau dieses „Risiko des Wortes“ – wie Carla Benedetti es nennt – definiert die neue Funktion des Autors: nicht mehr Hüter der Wahrheit, sondern Zeuge, der ein Bedürfnis bestätigt, indem er sein eigenes Scheitern offenbart.

Das Drehbuch als Paradigma: „Struktur, die eine andere Struktur sein will“

Die Technik des Drehbuchs wird für Pasolini zum theoretischen Modell eines neuen populären Werks. In seinem Essay *Das Drehbuch als „Struktur, die eine andere Struktur sein will“* (1965) entwickelt Pasolini eine völlig originelle Konzeption des Drehbuchs als eigenständiges Werk, das sich weder auf Literatur noch auf Kino reduzieren lässt. Das Drehbuch zeichnet sich durch die „kontinuierliche Anspielung auf ein zu realisierendes filmisches Werk“ aus, die genau als solche beibehalten wird. Seine Bedeutung ist doppelt: Graphem (geschriebenes Zeichen) + „cinéma“ (visuelles Zeichen). Das zweite Element ist jedoch auf der Seite nicht vorhanden: Es muss vom Leser imaginär ergänzt werden. Pasolini spricht ausdrücklich von einer „Aufforderung zur Zusammenarbeit“: Der Autor eines Drehbuchs fordert von seinem Adressaten eine besondere Zusammenarbeit, nämlich dem Text eine „visuelle“ Vollständigkeit zu verleihen, die er nicht hat, auf die er aber anspielt. Der Leser ist sofort Komplize bei der von ihm geforderten Aufgabe: Seine Vorstellungskraft tritt in eine kreative Phase ein, die mechanisch viel höher und intensiver ist als beim Lesen eines Romans. Diese Aufforderung betrifft nicht das Füllen narrativer Lücken, sondern den Zugang zu einer „anderen Sprache“: der Sprache der Bilder. Der Leser muss „in Bildern denken“ und „cinèmi“ in einer Sprache koordinieren, die er noch nicht beherrscht und deren Grammatik er nicht kennt. Wie bei der Übersetzung eines unbekannten Textes muss der Leser die Bedeutung des geschriebenen Zeichens mit „einer Bedeutung aus einer anderen Sprache“ ergänzen. Das Drehbuch ist also „eine Struktur, die eine andere Struktur sein will“: eine diachrone Struktur, ein Prozess, eine „Dynamik“ oder „Spannung“, die sich „ohne zu beginnen und ohne anzukommen“ von einem Sprachsystem zum anderen bewegt. Keine Entwicklung (von Stadium A zu Stadium B), sondern Dauer des „Gedankenübergangs“ in einer operativen Zeit (Guillaume), die über die Chronologie hinausgeht. Entscheidend ist, dass dieses „Denken in Bildern“ keinen gemeinsamen Code zwischen Autor und Adressat voraussetzt. Im Gegenteil, das

Drehbuch spielt auf einen noch zu schaffenden Code an, der erst im Prozess seiner Entstehung zum Vorschein kommt. Der Adressat nimmt die Bedeutung des Textes in dem Maße auf, in dem er durch das, was Pasolini als „immaginazione ultra-mia“ (andere-meine Vorstellungskraft) bezeichnet, zu seiner Entstehung beiträgt – in diesem Moment ist es nicht mehr möglich, zwischen Autor und Adressat, zwischen ästhetischer Absicht und Rezeption zu unterscheiden.

Pasolini mit Benjamin: Übersetzbarkeit und Nachleben des Werks

Die Analogie zwischen Drehbuch und Übersetzung ermöglicht es, Pasolinis Theorie mit der von Benjamin in „*Die Aufgabe des Übersetzers*“ zu verbinden (1921). Pasolini verdeutlicht diesen Zusammenhang, wenn er vom „Übergang vom Graphem zum ‚cinéma‘“ als „Analogie zum Übersetzungsprozess“ spricht. Bei Benjamin ist die Übersetzbarkeit keine akzidentelle Eigenschaft des Werks, sondern seine transzendente Bedingung. Ein Werk ist nicht deshalb übersetzbar, weil es Übersetzer gibt, die es übersetzen können, sondern weil seine Struktur selbst zukünftige Übersetzungen erfordert und vorwegnimmt. Benjamin schreibt: „Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat“. Die Formulierung ist scheinbar paradox: Übersetzungen dienen nicht dem Ruhm des Werks, sondern verdankt ihm ihre Existenz. Das Zeitalter des Ruhmes ist keine Folge der Übersetzung, sondern ihre Voraussetzung. Erst wenn ein Werk seinen Ruhm erreicht hat – also jene Form der posthumen Anerkennung, die über den unmittelbaren Erfolg hinausgeht –, wird es wirklich übersetzbar. Bei Pasolini lässt sich dieselbe zeitliche Struktur finden, angewandt auf die Beziehung zwischen Werk und Rezipient. Wie die Übersetzbarkeit bei Benjamin ist auch Pasolinis Forderung nach einem zukünftigen Rezipienten ein „posthumes Leben a priori“ des Werks: nicht etwas, das das Werk nach seiner Entstehung erlangt, sondern eine konstitutive Dimension, die seine Form von Anfang an bestimmt. Der Rezipient der Drehbücher Pasolinis existiert, wie der Übersetzer der Werke Benjamins, nicht vor dem Werk, sondern wird von diesem herbeigerufen. Die „Realität des Adressaten“ wird performativ durch das Werk in seinem „Projekt“ konstituiert und ist nicht soziologisch vorausgesetzt. Es handelt sich um eine sprachliche Realität, die von ihrem eigenen Bedürfnis nach Übersetzung/zukünftiger Vervollständigung lebt, unabhängig von der empirischen Präsenz geeigneter Leser. Diese Konzeption ermöglicht es, das ursprüngliche Problem neu zu formulieren: Das populäre Werk ist nicht das, das in der Gegenwart ein Massenpublikum erreicht, sondern das, das

in der Lage ist, die Bedingungen seiner zukünftigen Erkennbarkeit sprachlich vorwegzunehmen und zu schaffen. Popularität wird eher zu einer zeitlichen und epistemischen als zu einer soziologischen Kategorie.

Ergebnisse des Kapitels

Das erste Kapitel kommt zu drei zentralen theoretischen Erkenntnissen, die den weiteren Verlauf der Untersuchung strukturieren:

1. Die sprachliche Realität des Rezipienten: Der populäre Rezipient ist kein soziologisch identifizierbares Subjekt, das dem Werk vorausgeht, sondern eine sprachliche Figur, die vom Werk selbst durch seine Anforderungen vorweggenommen und etabliert wird. Popularität definiert sich nicht durch gegenwärtige Zustimmung, sondern durch die Fähigkeit, die Bedingungen für die eigene zukünftige Rezeption vorwegzunehmen.

2. Die Zeit des Werks als Zukunftsform: Pasolinis Werk befindet sich in einer paradoxen Zeitlichkeit, die zugleich bereits vollendet und ständig im Entstehen begriffen ist. Die Zukunftsform drückt aus, was „gewesen sein wird“: Sie hält die Möglichkeit offen, ohne sie in der Verwirklichung aufzulösen, und widersetzt sich so dem westlichen „Paradigma der Verwirklichung“.

3. Der Autor ohne Autorität: Das Ende des sozialen Auftrags führt nicht zur Auflösung der autoritären Funktion, sondern zu ihrer Neugründung auf der Grundlage parresistischer „Aufrichtigkeit“. Der Autor spricht nicht mehr im Namen einer gegebenen kollektiven Instanz, sondern bringt aus erster Hand das Bedürfnis zukünftiger Allianzen zum Ausdruck und akzeptiert dabei das Risiko der sofortigen Unpopularität.

Es bleibt jedoch die Frage offen: Wer sind konkret diese „verbündeten Minderheiten“, die das Werk vorwegnimmt? Welche Form der Andersartigkeit verkörpern sie? Diese Frage wird im zweiten Kapitel beantwortet, indem gezeigt wird, wie die hier entwickelten theoretischen Instrumente in eine spezifisch pasolinische Terminologiekonstellation münden.

KAPITEL 2: ZWISCHEN PROPHETIE UND ABSCHWÖRUNG – PASOLINISCHE TERMINOLOGISCHE KONSTELLATION

Das Problem: ein fehlendes Volk (popolo) darstellen

In Kapitel 1 wurde festgestellt, dass der populäre Adressat eine sprachliche und keine soziologische Realität ist. Damit bleibt jedoch die entscheidende Frage offen: Wer sind konkret die „verbündeten Minderheiten“? Welche Form der Andersartigkeit verkörpern sie? Und vor allem: Wie können sie figurativ dargestellt werden, wenn jede positive Darstellung sie Gefahr läuft, sie auf die Identitätslogik zurückzuführen, die sie leugnet? Das Problem tritt Mitte der 1960er Jahre besonders dringlich zutage, als Pasolini feststellt, dass der Neokapitalismus sich nicht darauf beschränkt, die Mehrheit zu homogenisieren, sondern durch eine „falsche Toleranz“ wirkt, die jede Form des Protests präventiv integriert. In diesem Zusammenhang ist die entscheidende Unterscheidung nicht mehr zwischen Bourgeoisie und Volk (popolo) (die mittlerweile beide angeglichen sind), sondern zwischen populär/unpopulär (immer noch im Bereich des Populären) und nicht-populär. Wie Pasolini in seiner letzten öffentlichen Rede auf dem Kongress der Radikalen Partei (1975) schreibt, muss man zwischen „einer Andersartigkeit, die die Mehrheit betrifft“ und „einer Andersartigkeit, die die Minderheiten betrifft“ unterscheiden. Die Minderheiten Pasolinis stellen keine identifizierbaren Subjekte dar. Die wiederkehrende Verwendung der Aufzählung, wann immer Pasolini von „Minderheiten“ spricht, weist auf zwei Aspekte hin: einerseits auf einen Widerstand gegen die „undifferenzierte“ Homogenisierung, andererseits auf die Unmöglichkeit, einen gemeinsamen Namen zu finden. Was die Minderheiten verbindet, ist genau ihre Unmöglichkeit, sich einer definierten Identität zuzuordnen oder auf diese zu reduzieren. Pasolini charakterisiert sie durch „Verschiedenheit, Sanftmut, ohnmächtige Gewalt“. Es handelt sich um eine „ohnmächtige“ Gewalt, die nicht auf Wiederaneignung abzielt. Es ist eine Fremdheit gegenüber der eigenen Ausgrenzung. Das hier in Frage stehende Bündnis setzt keine Vereinbarungen zwischen bereits bestehenden Subjekten voraus. Der erste Vertragspartner ist der Dichter selbst, der das Bedürfnis sprachlich feststellt. Minderheiten sind eher „Zustände“ der Kommunikation als soziologische Subjekte. Ihr „Bündnis“ entsteht – wie dieses Kapitel zeigen wird – eher durch stilistische Praktiken als durch politische Programme.

Barbarei und queeres Schreiben: Andersartigkeit vs. Alternative

Pasolini entwickelt eine Konzeption von Minderheiten, die sich der binären Logik von Mehrheit/Minderheit durch den Begriff der „Barbarei“ entzieht. Dieser Begriff bezeichnet nicht Primitivismus oder Rückständigkeit, sondern eine Form der nicht-

dialektischen „reinen Opposition“: Andersartigkeit, die nicht darauf abzielt, eine Ordnung durch eine andere zu ersetzen, sondern die Unerkennbarkeit zu bewahren.

Die Barbarei Pasolinis unterscheidet sich deutlich von der, die Michael Hardt und Antonio Negri als „affirmative Gewalt“ der Multitude theoretisieren. Für Hardt/Negri ist die Gewalt der Multitude produktiv: Sie erzeugt neue Lebensformen, neue Gemeingüter, neue Institutionen. Es ist eine Gewalt, die danach strebt, die bestehende Ordnung durch eine alternative, wenn auch nicht vordefinierte Ordnung zu ersetzen. Pasolini lehnt diese Logik ab. Seine „ohnmächtige Gewalt“ ersetzt eine hegemoniale Lehre nicht durch eine andere. Er schlägt keine Alternativen vor, sondern bewahrt eine unüberwindbare Andersartigkeit. Wie er in *Poesia in forma di rosa* schreibt: Minderheiten bewahren „den Keim der antiken Geschichte“, sie führen in eine Zukunft, die mit einer Vergangenheit übereinstimmt, die nie Gegenwart war. Ihre Stärke besteht nicht darin, eine neue Ordnung zu behaupten, sondern sich jeder Kodifizierung zu widersetzen.

Dieser Widerstand erfolgt in erster Linie auf stilistischer Ebene. Pasolini spricht in diesem Zusammenhang ausdrücklich von einem „barbarischen Stil“: einer Art zu schreiben und zu filmen, die systematisch die Erwartungen enttäuscht, die „die filmische ‚Grammatik‘ zerstört, bevor man weiß, was sie ist“. Die Barbarei ist eher ein ästhetischer als ein politischer Vorgang: kein Programm, sondern die Praxis der Unerkennbarkeit, der Skandalösität, der „Blasphemie“.

Auf dieser stilistischen Ebene setzt das ein, was Pasolini selbst in einem Text von 1974 als „paradigmatisch homosexuelles“ Schreiben bezeichnet. Diese Formel – die einige Züge der Queer-Theorie vorwegnimmt – bezieht sich nicht auf thematische Inhalte, sondern auf eine spezifische Textform. Wie spätere Queer-Studien (de Lauretis, Edelman, Halberstam) zeigen, wirkt eine queere Textualität durch:

1. Aufhebung der Referenzialität: Queeres Schreiben privilegiert die „figurale“ Dimension der Sprache gegenüber der „referenziellen“. Das bedeutet, dass die Sprache nicht auf eine stabile Bedeutung oder eine definierte Identität verweist, sondern durch Figuren und Transformationen funktioniert. In Anlehnung an eine Unterscheidung von Foucault: Während Utopien in der „grundlegenden Dimension der *fabula*“ angesiedelt sind, in der geordneten Richtung der Sprache, stören Heterotopien diese Ordnung: Sie untergraben heimlich die Sprache, zerbrechen und verwirren die gebräuchlichen Namen, zerstören die Syntax. Queeres Schreiben funktioniert wie eine sprachliche Heterotopie:

Es definiert keine Identitäten (Aufgabe der Referenzialität), sondern zerlegt sie und macht sie unerkennbar.

2. Enttäuschung narrativer Erwartungen: Ablehnung der Logik der Erfüllung, der Auflösung, der Synthese. Es geht darum, „echte Spannung“ zu erzeugen, gerade weil sein Schreiben den Leser in einer „Ausgangsposition und damit in einer Position des Aufschubs und der Aussetzung jeder Schlussfolgerung“ hält.

3. Inkoativität: Sie beharrt eher auf dem Moment der Erfindung (*inventio*) als auf dem des fertigen Produkts (*inventum*). Wie Stefano Agosti bemerkt, wirkt in Pasolini eine „beharrliche, unerschütterliche Inkoativität der Ausdrucksposition“: Jede Darstellung bleibt „immer in der Ausgangsposition“.

4. Operative Negativität: Die Stärke des queeren Schreibens liegt in seiner Fähigkeit, sich durch Negativität dem sozialen „Wert“ zu widersetzen. Es schlägt keine alternativen Lebensmodelle vor, sondern deckt die Unzulänglichkeit der vorherrschenden Modelle auf.

Die Unterscheidung zwischen Andersartigkeit und Alternative wird hier entscheidend. Eine Alternative schlägt eine andere mögliche Ordnung vor (sie bleibt in der Logik der Abfolge, des Ersatzes). Die Andersartigkeit hingegen zeigt die Möglichkeit eines „Anderen“ auf, das sich nicht auf die Ordnung des Gleichen zurückführen lässt. Die verbündeten Minderheiten verkörpern diese Andersartigkeit: Sie schlagen keine Programme vor, sondern praktizieren Lebensweisen und Sprachstile, die jede Kodifizierung überschreiten.

Abschwörung und Prophezeiung: Formen von *dire-vrai*

Die Praxis der Abschwörung stellt für den späten Pasolini eine zentrale Strategie dar, um diese Andersartigkeit am Leben zu erhalten. Die Abschwörung ist keine einfache Rücknahme oder Reue, sondern eine paradoxe Form von *dire-vrai* (Foucault).

Ein symbolträchtiger Fall ist die *Abschwörung von der „Trilogie des Lebens“* (1975). Pasolini verzichtet auf die Popularität – verstanden als Publikumserfolg –, die ihm die drei Filme (*Decameron*, *Racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*) eingebracht haben. Dieser Verzicht ist jedoch kein Eingeständnis eines künstlerischen Fehlers. Im Gegenteil, er ist ein Eingeständnis der Instrumentalisierbarkeit des Werks im neokapitalistischen Kontext. Wie Pasolini schreibt, ist für einen Autor „die Aufrichtigkeit und die Notwendigkeit dessen, was gesagt werden muss“, ohne „die Instrumentalisierung

durch die Macht zu fürchten“, von grundlegender Bedeutung. Dennoch „muss man sich *danach* bewusstwerden, inwieweit man möglicherweise von der integrierenden Macht instrumentalisiert wurde. Und wenn dann die eigene Aufrichtigkeit oder Notwendigkeit unterworfen und manipuliert wurde, muss man meiner Meinung nach sogar *den Mut haben, davon abzuschwören*“. Die Abkehr erfolgt durch eine Verschiebung hin zu einer Ex-post-Perspektive. „Heute“, schreibt Pasolini, „hat die Degeneration der Körper und Geschlechter rückwirkende Gültigkeit erlangt“. Wenn die Unterproletarier, die er in der Trilogie darstellte, zu „menschlichem Abfall“ geworden sind, bedeutet dies, dass „sie es auch damals potenziell waren“. Die Abkehr wertet ein vergangenes Werk nicht einfach ab, sondern versetzt es in eine schwebende Position zwischen Gegenwart und Zukunft, die in der Lage ist, etwas zu antizipieren, das noch kommen muss.

Diese zeitliche Strategie steht in engem Zusammenhang mit Pasolinis Prophezeiung. Die hier in Frage stehende Prophezeiung ist jedoch keine empirische Vorhersage zukünftiger Ereignisse. Es handelt sich vielmehr um eine parrhesistische Art, die Wahrheit durch eine „Geste“ zu sagen, die sich nicht auf das geschriebene Zeichen reduzieren lässt. Wie Pasolini in einem Vorwort von 1969 erklärt, verlieren seine in einem Interview aufgezeichneten Worte ihre gestische Dimension: „Das Phonem ohne die Geste ist ein anderes Sem“. Die Prophezeiung erfordert die Stimme, die Betonung, die Mimik: Elemente, die sich einer schriftlichen Reduktion entziehen. In diesem Sinne ist die berühmte Formel „Ich weiß es, aber ich habe keine Beweise“ kein epistemologischer Mangel, sondern die Forderung nach einer „Form der Wahrheit“, die über die Beweisführung hinausgeht.

Ali dagli Occhi Azzurri fungiert in diesem Zusammenhang als Figur im Sinne von Erich Auerbach. Keine realistische Figur, sondern eine nicht-chronologische Beziehung zwischen historischen Ereignissen. Die Figur nach Auerbach stellt „vertikale“ Verbindungen zwischen zeitlich entfernten Momenten her, ohne dabei lineare Kausalität zu durchlaufen. So wie Christus eine Figur ist, die die Prophezeiungen des Alten Testaments erfüllt, ist Ali eine Figur, die die Predigt Christi, die postkolonialen Migrationen und eine palingenetische Zukunft miteinander verbindet. Bei Pasolini wird die Figur jedoch aus dem theologischen Rahmen der Erfüllung befreit. Ali „erfüllt“ nichts: Er hält den Raum zwischen Verheißung und Verwirklichung offen. Er ist eine entweihte Figur, der christlichen Teleologie entzogen. Auf diese Weise unterscheidet sich Pasolinis Prophezeiung vom modernen prophetischen Ton (den Foucault als Verweis auf einen

zukünftigen Zustand kritisiert, der bereits auf einer außerdiskursiven Ebene verwirklicht ist): Sie bleibt reine performative Äußerung, Wahrheit, die nicht von ihrer poetischen Formulierung zu trennen ist.

Apostrophe, figurale Integration, Psychagogik

Die Frage nach dem fehlenden Adressaten findet eine formale Antwort in Pasolinis Verwendung der Apostrophe. Die Apostrophe ist eine rhetorische Figur, die den Adressaten direkt anspricht, auch wenn dieser abwesend, unbestimmt oder sogar unmöglich ist. Wie Jonathan Culler schreibt, ist die lyrische Apostrophe konstitutiv paradox: Sie setzt einen Adressaten voraus, um ihn im Akt der Ansprache selbst herbeirufen zu können. Bei Pasolini richtet sich die Apostrophe systematisch an undefinierbare Adressaten. Diese Anreden bezeichnen keine empirischen Subjekte, sondern sprachliche Figuren, deren Realität durch den Akt der Ansprache selbst begründet wird. Die Apostrophe kommuniziert nicht *mit* jemandem, der bereits da ist, sondern lässt ihn als Möglichkeit im Moment der Äußerung existieren. Hier kommt das Konzept der figuralen Integration („integrazione figurale“) ins Spiel, das Pasolini von Auerbach übernimmt (der jedoch von Figuraldeutung sprach). In einem Beitrag in „Vie Nuove“ aus dem Jahr 1961 schreibt Pasolini: „Stilkritiker sagen, dass jedes Werk seine „figurale Integration“ hat: Das heißt, jedes Werk integriert sich beim Schreiben oder Lesen, Abschnitt für Abschnitt, Seite für Seite, Wort für Wort, in eine ihm immanente Gesamtheit.“ Pasolini überarbeitet jedoch das Konzept von Auerbach in performativer Richtung. Es geht nicht mehr nur darum, figural zu interpretieren (die nicht-chronologischen Verbindungen zwischen Ereignissen zu erfassen), sondern figural zu integrieren: aktiv an der Verwirklichung des Werks mitzuwirken. Wie bereits in Kapitel 1 in Bezug auf das Drehbuch gesehen, muss der Leser dem Text „eine ‚visuelle‘ Vollständigkeit verleihen, die er nicht hat, auf die er aber anspielt“ . Die figurale Integration ist daher eng mit der Apostrophe verbunden: Beide erfordern die Mitarbeit des Adressaten, nicht um narrative Lücken zu füllen, sondern um ein Werk zu durchlaufen, das sich konstitutiv im Entwurfsstadium befindet. Der Adressat ist aufgefordert, heterogene Elemente (Graphem und „cinema“; Christus und Ali; Vergangenheit und Zukunft), ohne jemals zu einer endgültigen Synthese zu gelangen. Diese Aufforderung zur Mitwirkung findet ihren technischen Ausdruck in der Psychagogik. Der Begriff, den Pasolini seit 1965 verwendet, bedeutet wörtlich „Führung der Seele“. Es handelt sich nicht um rhetorische Überzeugungskraft, sondern um eine Technik, die durch Dauer,

Rhythmus und „Dosierung der Zeit“ wirkt. Wie Pasolini in Bezug auf den Filmschnitt schreibt, kommt es auf „eine Sekunde mehr oder weniger“ in der Dauer einer Einstellung an: „Auf dieser Ebene erhalten die Bilder ihren Wert“. Die Psychagogik wirkt auf den „psychagogischen Rhythmus“, auf die Fähigkeit, den Zuschauer durch zeitliche Variationen zu führen, die über die semantische Bedeutung hinausgehen.

Ein beispielhafter Fall ist *Accattone* (1961). Pasolini behauptet, dass die „Erlösung“ von Accattone „im Stil“ erfolgt: durch den Schnitt, die Musik von Bach, die Konstruktion eines „Lebens nach dem Tod“. Nicht der Inhalt der Handlung (der Tod eines Unterproletariats) erlöst, sondern die Form, in der diese Handlung montiert wird. Die „Erlösung im Stil“ ist eine filmische figurale Integration: Der Zuschauer ist aufgefordert, im banalen Tod von Accattone einen Ruhm zu erkennen, der über sein armseliges empirisches Dasein hinausgeht. Die Psychagogik Pasolinis unterscheidet sich somit deutlich von emotionaler Manipulation. Sie zielt nicht darauf ab, vordefinierte Emotionen zu wecken, sondern die Voraussetzungen für eine andere zeitliche Erfahrung zu schaffen. Wie Pasolini in den 1970er Jahren schreiben wird, geht es darum, in einer Zeit der betäubenden „Normalität“ einen „Ausnahmezustand“ zu schaffen. Die Montage wird zu einem Mittel, um das Unerträgliche wieder wahrnehmbar zu machen.

Ergebnisse und Übergang zu Kapitel 3

Das zweite Kapitel hat gezeigt, wie die in Kapitel 1 entwickelten theoretischen Instrumente in eine spezifisch pasolinische Terminologiekonstellation übergehen. Diese Konstellation ermöglicht es, die Frage zu beantworten: Wer sind die verbündeten Minderheiten?

Minderheiten sind keine identifizierbaren soziologischen Subjekte, sondern Kommunikationszustände: Arten der Selbstdarstellung in der Sprache, die sich einer Kodifizierung entziehen. Ihr „Bündnis“ beruht nicht auf gemeinsamen Identitäten, sondern auf gemeinsamen stilistischen Praktiken:

- Die Barbarei als Ablehnung jeder festgelegten Grammatik
- Das queere Schreiben als Aufhebung der Referenzialität und Beharren auf der Inkoaktivität
- Die Abschwörung als Fähigkeit, die Gegenwart aus einer Ex-post-Perspektive zu betrachten

- Die Prophezeiung als performative Äußerung, die das, was sie ausspricht, begründet
- Die figurale und die psychagogische Integration als Mittel, die die Mitarbeit des Adressaten erfordern

Diese Praktiken definieren eine Andersartigkeit, die nicht darauf abzielt, sich als Alternative anzubieten, sondern einen Raum der Unerkennbarkeit am Leben zu erhalten. Das Bündnis der Minderheiten ist eher stilistisch als politisch, eher ästhetisch als programmatisch. Es bleibt jedoch ein wesentliches Problem: Wie lange hält diese Andersartigkeit an, wenn der Adressat endgültig verloren ist? In den 1970er Jahren erkennt Pasolini, dass auch der Versuch, Minderheiten anzusprechen, an seine Grenzen stößt. Wie er 1975 erklärt: „Ich habe den Adressaten verloren. Ich sehe niemanden mehr, mit dem ich einen Dialog führen könnte.“

Die Frage lautet nun: Welche Form von Popularität kann *ohne* Adressaten existieren? Wie kann das Unerträgliche fortbestehen, wenn es niemanden mehr gibt, der es aufnehmen kann? Auf diese Frage gibt das dritte Kapitel eine Antwort und zeigt, wie sich die Popularität Pasolinis von einer soziologischen Kategorie zu einer zeitlichen und epistemischen Kategorie wandelt: nicht mehr gegenwärtiger Konsens, sondern posthumes Leben, nicht mehr direkte Ansprache, sondern Echo.

KAPITEL 3: „IM WIRRWARR DES VERGANGENEN UND ZUKÜNFTIGEN LEBENS“ – RUHM UND POSTHUMES LEBEN DES WERKS

Das Problem: über den unmittelbaren Erfolg hinaus

Das dritte Kapitel befasst sich mit der Frage: Welche Form der Anerkennung kann der Kommerzialisierung in der Konsumgesellschaft standhalten? Wenn die „verbündeten Minderheiten“ eher Kommunikationszustände als soziologische Subjekte sind, wie kann ihr Bündnis dann über die Zeit Bestand haben, wenn der empirische Adressat endgültig verloren ist?

Pasolini trifft eine klare Unterscheidung zwischen unmittelbarem Erfolg (Berühmtheit, Medienpräsenz) und posthumem Ruhm. Ersterer gehört zur Konsumlogik, die das kritische Potenzial des Werks durch präventive Integration neutralisiert. Wie Pasolini in einem Brief von 1962 schreibt, verwandelt die „totale Mystifizierung“ durch die Medien

den Autor in eine „Figur“ und entzieht ihm seine Authentizität: „Diffamierung“ und „Erfolg“ sind „zwei Seiten derselben Logik des Kulturkonsums“. Ruhm (gloria, fama) hingegen bezieht sich auf das, was Benjamin als „Ruhm“ bezeichnet: eine Form der posthumen Anerkennung, die über den unmittelbaren Erfolg hinausgeht. Das „Zeitalter des Ruhmes“ ist nicht die Folge der Rezeption, sondern ihre transzendente Bedingung. Pasolini greift diese Struktur auf und wendet sie auf die Popularität an: Ein populäres Werk ist nicht das, das sofort Zustimmung findet, sondern das, das in der Zeit Bestand hat und nachhallt. Wie er in *Regni di ginestre* (1963) schreibt, als er das Plakat von *Accattone* betrachtet, das zwei Jahre nach dem Erscheinen des Films noch immer in München zu sehen ist: „Ich war bereits vom Erfolg eingeholt, in der Zukunft“. Die Zukunftsform der Vergangenheit bezeichnet eine Zeitlichkeit, in der der Erfolg „gewesen sein wird“, unabhängig von der gegenwärtigen Zustimmung. Diese Vorstellung findet einen Präzedenzfall bei Dante. Im *Paradiso* (XVII, 138) deutet die Formulierung „l'anime che son di fama note“ (die Seelen, die von Ruhm bekannt sind) darauf hin, dass die posthume Anerkennung – der „Ruhm“ – kein soziologisches, sondern ein epistemisches Kriterium ist. Wie Dante erklärt, fürchtet er, „perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico“ (Par. XVII, 119-120). Das „viver“ – das posthume Leben des Werks – hängt von der Fähigkeit ab, eine Zukunft zu entwerfen, die die Gegenwart als ferne Vergangenheit betrachten wird. Ruhm ist eine Voraussetzung für Erkennbarkeit: Seelen sind nicht deshalb vorbildlich, weil sie berühmt sind, sondern weil ihre Sichtbarkeit den Zugang zu einer sonst unzugänglichen Wahrheit ermöglicht. Für Pasolini wird Popularität somit zu einer zeitlichen und epistemischen Kategorie: Populär ist das, was dem unmittelbaren Konsum widersteht, was das Unerträgliche über seine eigene Epoche hinaus bewahrt, was die Bedingungen seiner zukünftigen Erkennbarkeit vorwegnimmt.

Vorbildlichkeit und Erscheinung (comparizione): *La ricotta*

La ricotta (1963) inszeniert den Knotenpunkt zwischen Vorbildlichkeit, Tod und Montage. Stracci, der Unterproletarier, der am Set eines Films über die Passionsgeschichte an einer Verdauungsstörung stirbt, wird nicht durch Heldentum, sondern durch sein Scheitern zum Vorbild. Sein banaler Tod – er stirbt an Hunger, nachdem er zu viel gegessen hat – wird erst *danach* durch die Montage zu einem Vorbild. Pasolini theoretisiert diese posthume Zeitlichkeit ausdrücklich: „Nur der Tod macht ein Leben als Vorbild lesbar“. Es handelt sich nicht um neorealistische Bewahrung (das Einfrieren des Moments der populären Authentizität), sondern um die bedeutungsvolle Zersetzung durch die Montage. Stracci

wird gerade deshalb zum Vorbild, weil sein Leben zu Lebzeiten keinen Sinn ergab: Die posthume Montage verleiht ihm eine Form, die über sein empirisches Elend hinausgeht. Die hier vollzogene „Erlösung im Stil“ unterscheidet sich radikal von der Ästhetik des Mitgefühls. Das Kreuz erlöst Stracci nicht im christlichen Sinne; vielmehr konstruiert die filmische Montage einen profanen Ruhm, der die Infamie nicht auslöscht, sondern offenlegt.

Dieser Prozess findet eine theoretische Entsprechung bei Jean-Luc Nancy. Für Nancy ist Ruhm keine subjektive Eigenschaft, sondern die Unangemessenheit der Manifestation. Nancy schreibt: „Ruhm gehört nicht, er manifestiert sich.“ Stracci besitzt seinen Ruhm nicht: Dieser wird ihm durch die Montage zuteil, sie stellt ihn in seiner konstitutiven Nacktheit bloß. Nancys Unterscheidung zwischen Ruhm und Berühmtheit ist hier entscheidend: Während Berühmtheit spektakuläre Überpräsenz ist (Stracci als öffentliche Person), ist Ruhm Erscheinen – ein Erscheinen, das sich der Kodifizierung widersetzt. Straccis Hunger fungiert als narrative Form und Motor des Films. Er ist nicht nur Thema, sondern strukturelles Prinzip: Der Film schreitet durch die obsessive Wiederholung von „morirmi di fame“ (Stimme, die eine nicht-proprietäre Subjektivität offenbart) voran. Der Hunger bleibt somit ein Symbol der Unwirksamkeit: kein Mangel, der zu beheben ist, sondern die Offenlegung einer konstitutiven Unzulänglichkeit. Die *tableaux vivants* der Passion – Zitate von Rosso Fiorentino und Pontormo – wirken wie eine innere Profanierung des Heiligen. Keine ehrfürchtige Hommage, sondern *Anxiety of Influence*, die die kritische Distanz zwischen Pasolini und der manieristischen Tradition offenbart. Im Vergleich zu *Accattone* (wo die „Erlösung im Stil“ noch durch Teilhabe wirkte) markiert *La ricotta* den Übergang zur Distanz: Das Unterproletariat erlöst nicht mehr durch seine eigene innere Heiligkeit, sondern nur noch durch eine Montage, die seine Schande offenbart.

Von der Apostrophe zur Advocacy: *Bestemmia* und *Appunti per un'Orestiade africana*

Bestemmia (1962-1967) stellt den letzten Versuch dar, die Ausgrenzung durch direkte Anrede zu verallgemeinern. Das Gedicht-Drehbuch wendet sich mit der Anrede „wie ein Hund, wie ich“ an die „Reichen des Hungers“ und stellt eine Symmetrie zwischen dem Dichter und den Enterbten der Dritten Welt her. Der Hunger wird hier zur „Form der Zeit“: nicht als soziologischer Zustand, sondern als Zeitlichkeit der permanenten Ausgrenzung. Die technischen Bildunterschriften fungieren als filmisches Ereignis in poetischer Form:

Sie beschreiben keine zu machenden Aufnahmen, sondern begründen ein „Denken in Bildern“, das virtuell bleiben muss. Wie Pasolini schreibt, handelt es sich um eine „Kamera als Organ des Begehrens“ – das Begehren nach einem unmöglichen Film, der seine filmische Unmöglichkeit als textuelle Wahrheit bewahrt. Die Apostrophe „wie ein Hund, wie ich“ versucht erneut eine tragische Universalisierung der Ausnahme.

Diese Strategie offenbart jedoch ihre Grenzen: Der „kleinbürgerliche feige Katzenjammer“ des Autors läuft Gefahr, seine eigene Innerlichkeit auf die „Namenlosen“ zu projizieren und damit jene Darstellungslogik zu reproduzieren, die Edward Said als Kennzeichen des Orientalismus identifiziert. Genau diese Grenze thematisieren die *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1970) durch eine Form der selbstreflektierenden Advocacy.

Der Film verbirgt seine Konstruktionsweise nicht, sondern legt sie systematisch offen. Pasolini spricht nicht mehr von außen *für* Afrika, sondern inszeniert den Prozess selbst, durch den die Analogie zwischen dem heutigen Afrika und dem antiken Griechenland konstruiert wird. Die Form der „Notizen“ ist nicht provisorisch, sondern endgültig. Wie Pasolini 1968 erklärt, wird der Film „wie ein Film gemacht, der gemacht werden muss“ sein. Diese scheinbar widersprüchliche Formulierung deutet auf eine „negative Virtualität“ hin: nicht auf ein Potenzial, das auf eine Vollendung zielt, sondern auf eine Form, die ihre eigene Aussetzung zu einer konstitutiven Bedingung macht. Die *Appunti* funktionieren nach einem palimpsestartigen Verfahren: Afrika und Griechenland werden nicht in eine dialektische Beziehung gesetzt (in der Afrika als Besonderheit auf das tragische Universelle zurückgeführt würde), sondern in eine analoge. Wie Pasolini schreibt: „Nicht die Vergangenheit, die sich als Gegenwart verkleidet, sondern die Gegenwart, die sich als Vergangenheit verkleidet“. Die Handlung der Orestie wird nicht von außen auf die afrikanische Realität angewendet, sondern in ihr wiedererkannt: „Die unteren und damit früheren Schichten wandern ab und tauchen verformt wieder an der Oberfläche auf“. Dieses Verfahren entspricht dem, was Agamben als „Paradigma“ theoretisiert. Das Paradigma „geht vom Besonderen zum Besonderen“, ohne über das Universelle zu gehen: Es schafft ein „analogisches Drittes“, das die Bedingungen der Darstellbarkeit selbst verhandelt. Die Analogie Pasolinis setzt keinen gemeinsamen Code voraus, sondern spielt auf einen Code an, „der noch zu bilden ist und erst im Prozess seiner Bildung entsteht“ – genau wie im Drehbuch zu Kap. 1. Die Selbstreflexivität der *Appunti* ist eine ästhetische Strategie und eine epistemologische Haltung. Pasolini stellt seine Position immer wieder als unvollständig dar: „Mit derselben Technik wie in den ‚Notizen für einen zu drehenden

Film‘ würde ich die Gesichter des möglichen Agamemnon, der möglichen Klytaimnestra und des möglichen Orest auswählen.“ Das „Mögliche“ hält die Schweben offen und verhindert, dass sich die Analogie zu einer Identifikation verfestigt. Dies ist die spezifische Form der Pasolini'schen Advocacy: den anderen nicht aus der Position der Autorität heraus darzustellen, sondern die Grenzen des eigenen *Fürsprechens* aufzudecken. Jeder Schritt der „Authentifizierung“ (Interviews, Besichtigungen, Gespräche mit afrikanischen Studenten) authentifiziert nicht nur, sondern „lenkt die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit der Authentifizierung und damit auf die Nicht-Authentizität des Vorhabens“. Die *Appunti* machen so ihre Unzulänglichkeit zu ihrer ästhetischen Stärke: Sie erheben nicht den Anspruch, ihr Objekt zu besitzen, sondern verhandeln ständig die Bedingungen seiner Darstellbarkeit. Die direkte Ansprache von *Bestemmia* verwandelt sich hier in eine Form der Kommunikation, die ihre konstitutive Asymmetrie offenlegt.

Der letzte tragische Fall: *La rabbia*

La rabbia (*Die Wut*, 1962-1963) markiert den letzten Moment der Wirksamkeit der tragischen Form. Der Film – eine Montage von Archivmaterial aus Wochenschauen der 1950er Jahre – verarbeitet die Montage als Zeitmaschine, die in einer Zeit der betäubenden „Normalität“ einen „Ausnahmezustand“ hervorrufen kann. Die zeitliche Strategie von *La rabbia* entspricht der von Günther Anders definierten Perspektive des *Übermorgen*. Es geht nicht darum, die Gegenwart aus der Sicht von morgen zu betrachten (*ex ante*, präventive Kritik), sondern aus der Sicht derer, die „die Katastrophe bereits hinter sich haben“ (*ex post*, nachträgliche Kritik). Wie Pasolini bereits 1962 schreibt: „Vielleicht ist sie explodiert, / die Bombe, außerhalb meines Bewusstseins. / Ja, das ist ganz sicher so. Und das Ende / der Welt ist bereits eingetreten“. Diese Zeitlichkeit *ex post* ist kein rhetorischer Kunstgriff, sondern ein konstruktives Prinzip. Die Ereignisse der 1950er Jahre werden aus der Perspektive derjenigen montiert, die sie nach dem Ende der Welt betrachten. Wie Pasolini erklärt, ist es entscheidend, „die Zeit oder vielmehr die ‚Dauer‘ der Bilder zu dosieren. Auf dieser Ebene erhalten die Bilder ihren Wert. Eine Sekunde mehr oder weniger verändert den Wert einer Szene vollständig“. Die Montage bewirkt eine Dekontextualisierung und Umdeutung: Die Bilder der Wochenschauen werden aus dem chronologischen Fluss herausgenommen und in eine tragische Zeitlichkeit eingefügt. Die „Stimme ohne Gefühl, Stimme ohne Mitleid“ der Wochenschauen wird durch eine Chorstimme ersetzt (Giorgio Bassani und Renato

Guttuso rezitieren Verse von Pasolini): „Die Zeit war ein langsamer Sieg / der Besiegte und Sieger besiegte“. Nicht die Zeit der besonderen Siege, sondern die, die „die Siege langsam zunichte macht“. Die Universalisierung, die *La rabbia* vollzieht, geht vom römischen Unterproletariat zur Dritten Welt über. Wie Pasolini 1966 schreibt: „Diese Bilder sind keine Bilder von Rom, sondern Bilder der Dritten Welt“. Das Unterproletariat wird zu einer Figur von universeller Tragweite, weil es Zeugnis ablegt von einer zeitübergreifenden „historischen Armut“.

Allerdings erkennt Pasolini bereits 1966 die Grenzen dieser Strategie. Er unterscheidet klar zwischen „wütend“ und „revolutionär“: Der Revolutionär übertreibt nach der Zerstörung der bestehenden Gesellschaft beim Wiederaufbau. So sehr, dass der Wütende manchmal tiefere Spuren hinterlässt. Aber auch die Wut, wenn sie in kollektiver Form kodifiziert wird, läuft Gefahr, die Logik, die sie bekämpft, zu reproduzieren. 1968 schreibt er: „Verzweiflung ist heute die einzig mögliche Reaktion, aber nur, wenn sie individuell und nicht kodifiziert ist. Die Kodifizierung der Verzweiflung in Formen rein negativer Anfechtung ist eine der großen Bedrohungen. *Die Wut* stellt somit den letzten Moment dar, in dem die tragische Universalisierung noch durch eine chorale Stimme wirken kann. Der Film endet symbolisch mit dem „Lächeln der Astronauten“ als „wahre Hoffnung“: Subjekte, die bereits jenseits des Menschlichen stehen, in der kosmischen und unmenschlichen Dimension, die *I Godoari* charakterisieren wird. Hoffnung kann nicht mehr von menschlichen Bündnissen kommen, auch nicht von tragischen.

Von der Apostrophe zum Echo: *I Godoari*

Die Notizen 110-120 von *Petrolino* mit dem Titel *I Godoari* (1973-1975) markieren den endgültigen Übergang von der Apostrophe (die noch die Möglichkeit eines Adressaten voraussetzt) zum Echo (das gerade in der Abwesenheit eines bestimmten Adressaten funktioniert). Ausgangspunkt ist eine bereits erfolgte Explosion. Die Katastrophe gehört nicht zu einer Zukunft, die es zu verhindern gilt, sondern zu einer Vergangenheit, die bereits stattgefunden hat. Anders als in *La rabbia* (wo die nukleare Apokalypse als rhetorisches Mittel fungiert), definiert hier die Explosion den existenziellen Horizont, von dem die Erzählung ausgeht. Die postapokalyptische Landschaft präsentiert sich als materialisierte Montage: heterogene zeitliche Schichtungen, die ohne Synthese nebeneinander existieren, jede Zeitschicht (industriell, agrarisch, prähistorisch) gleichzeitig fortbesteht. Wie Pasolini durch die Kategorie des „imperfetto incoativo“ schreibt, geht es darum, „die Tiefe der Geschichte“ als „eine weite und tiefe Lavafront“

darzustellen, die „fließt“ und den Prozess offen hält. Diese palimpsestische Zeitlichkeit war bereits in den *Appunti per un'Orestiade africana* vorhanden, musste dort jedoch noch durch die Montage konstruiert werden. In *I Godoari* ist die Landschaft selbst zum Palimpsest geworden: die endgültige Form der „Nuova Preistoria“ (Neue Vorgeschichte), die in *La rabbia* angekündigt wurde. Der entscheidende Moment ist die Episode der illusorischen Stimmen (Notiz 116). Der Hauptfigur nähert sich einem verlassenen Bauernhaus: „Als er sich ihm näherte, hallten Stimmen aus dem Inneren des Hauses durch die Luft – zumindest schien es so. Die Worte waren nicht zu verstehen, nur die Tonfälle.“ Der Text konstruiert analytisch die Illusion einer vollständigen Familienszene: „Eine Frauenstimme ... erhob sich die Stimme eines Jungen ... die autoritäre Stimme eines Mannes, sicherlich des Vaters“. Aber Notiz 117 widerlegt dies: „Die Stimmen waren sicherlich eine Illusion gewesen; vielleicht waren es Stimmen von Vögeln oder anderen Tieren, denn im Bauernhaus war keine Menschenseele“. Der Übergang von der Vergangenheitsform der Illusion zur Vorvergangenheitsform der Widerlegung markiert einen irreversiblen zeitlichen Bruch. Wie das Echo bei Ovid, das auf Geräusche wartet, um sie als Worte wiederzugeben, die sich immer vom Original unterscheiden, wartet die Erzählstimme von *Petrolio* auf Zeichen der Anwesenheit, die sich systematisch als etwas anderes erweisen.

Diese Sequenz verdeutlicht die Struktur, die bereits im Syntagma „accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate“ zum Ausdruck kommt. Der Appell an die Minderheiten nimmt die Form eines Bedarfs an, der sich nicht an identifizierbare Adressaten richtet, sondern an deren unwiderrufliche Abwesenheit. Die apostrophische Struktur offenbart sich in *I Godoari* in ihrer konstitutiven Illusorietät. Die Beschreibung des Inneren des Bauernhauses verwandelt die Architektur in einen dysfunktionalen Lautapparat: „Alle Türen standen angelehnt; einige waren sogar eingerissen, und die Schwellen glichen dunklen Mündern“. Diese „dunklen Münder“ sind das räumliche Äquivalent der illusorischen Stimmen: Öffnungen, die Kommunikation versprechen, aber nur Echo erzeugen. Die Notiz 120 endet mit dem endgültigen Verlust der Form: „Langsam ... wurde dieses ‚Waste Land‘ ... formlos. Es war nichts mehr. Es war bloße Präsenz, Materie, Ausdehnung... mit Unkraut, armseligen, kahlen Bäumen, die in ihrem Elend nicht einmal mehr »tragisch« waren.“ Die Markierung „»tragisch«“ signalisiert, dass der Begriff selbst unangemessen geworden ist. Das Formlose übersteigt jede Ökonomie der Erkenntnis, die es in eine teilbare Erfahrung verwandeln könnte.

Hier findet das Wortfeld von „struggente / di“ („verzehrendes / nach“) seine letzte Bestimmung. „Struggente / di“ ist kein beschreibendes Adjektiv, sondern ein Spannungsmarker: Es bezeichnet eine Zeitlichkeit der endlosen Zersetzung, ein Vergehen, das seine Vollendung auf unbestimmte Zeit hinauszögert. Das „Struggente“ bildet „eine Schwelle des Widerstands gegen den Zwangskonsum“. Das Enjambement „struggente / di“ hält die Distanz zwischen dem Formulierbaren (Bedürfnis) und dem Vorstellbaren (Minderheiten) offen. Das „di“ führt kein gegebenes Komplement ein, sondern orientiert sich an dem, was noch entstehen muss. Es ist eine Orientierung ohne vorausgesetztes Objekt, hin zu einem mehrdeutigen semantischen Feld, in dem die Unterscheidung zwischen Qualität und Handlung aufgehoben wird. Die Bewegung von *La rabbia* (noch apostrophisch) zu *I Godolari* (rein echoisch) zeigt die Entwicklung hin zu Formen der Mitteilbarkeit, die über das Ende jeder bestimmten Kommunikationsmöglichkeit hinaus fortbesteht. Das Echo setzt keine Adressaten voraus, sondern fungiert als reine Resonanz. Die „verbündeten Minderheiten“ führen uns zurück in die inkoative Zeit, in der ihre Suche nach ihrem Ende begann: „accerto“.

Endergebnisse

Das dritte Kapitel kommt zu drei zentralen Erkenntnissen, die die Forschung abschließen:

1. Popularität als posthumes Leben, nicht als Konsens: Pasolinis Popularität misst sich nicht am unmittelbaren Erfolg, sondern an der Fähigkeit des Werks, über seine eigene Epoche hinaus zu bestehen. Der Ruhm – der über die Berühmtheit hinausgeht – wird zur epistemischen Kategorie: eher eine Bedingung der Erkennbarkeit als eine soziologische Gegebenheit. Ein populäres Werk ist eines, das die Bedingungen seiner zukünftigen Erkennbarkeit vorwegnimmt, unabhängig vom gegenwärtigen Konsens.

2. Von der Apostrophe zum Echo: Die Untersuchung hat einen Weg aufgezeigt: von der direkten Apostrophe (*Bestemmia*) über das selbstreflexive Fürsprechen (*Appunti*) und die tragische Chorstimme (*La rabbia*) bis hin zum Echo (*I Godolari*). Diese Entwicklung ist kein Scheitern, sondern eine theoretische Erkenntnis: Wenn der Adressat endgültig verloren ist, hört die Kommunikation nicht auf, sondern verwandelt sich in einen spektralen Nachhall. Das Echo wirkt in der Abwesenheit und bewahrt das Unerträgliche unabhängig von der Anwesenheit eines Adressaten.

3. „Struggente / di“ als endgültige Form des Populären: Die Formel verdichtet Pasolinis letzte Vorstellung von Popularität: Dauer des Unerträglichen über jeden

Adressaten hinaus. Nicht mehr eine Frage, die auf eine Antwort wartet, sondern das Fortbestehen eines Bedürfnisses, das als Prozess erhalten bleibt. Die letzte Form des populären Werks ist die, die ihre Unangemessenheit zu ihrer ästhetischen Stärke macht und Einsamkeit in eine extreme Form der Verbundenheit verwandelt.

Die Suche endet also dort, wo sie begonnen hat: mit der Forderung nach einem unmöglichen Bündnis. Diese Unmöglichkeit ist jedoch nicht negativ. Sie ist vielmehr die Pflege des leeren Platzes des fehlenden Anderen – eine Form der Popularität, die sich durch ihre eigene Unerfüllbarkeit dem Konsum widersetzt und einen Raum für das Anderssein bewahrt, wenn jede positive Darstellung unmöglich geworden ist. Das Echo ist die letzte Form der Popularität: die einer Stimme, die es aufgegeben hat, eine Antwort zu finden, aber in ihrer konstitutiven Einsamkeit weiter nachhallt.

Sigle

LE1 = P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986.

LE2 = P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988.

PC1 = P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, vol. 1.

PC2 = P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, vol. 2.

RR1 = P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, vol. 1.

RR2 = P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, vol. 2.

SLA1 = P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol. 1.

SLA2 = P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol. 2.

SPS = P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

TE = P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001.

TP1 = P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. 1.

TP2 = P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. 2.

Introduzione

Accepire – Pasolini

«La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore». Con questa frase, che congiunge comando e fiducia, si apre la *Nota introduttiva* agli *Scritti corsari*. Pasolini consegna questi “scritti” nella forma di un libro, “questo libro”, che è tuttavia ancora da ricostruire: “questo libro” che ha tanto contribuito a fare di lui uno scrittore popolare. Ma i lettori cui Pasolini si richiama lo avrebbero avuto davanti, “questo” libro, solo il 6 novembre 1975, alcuni giorni dopo la morte dell’autore. A chi lo legga, il libro di Pasolini non affida solo il compito di ricostruire l’oggetto della lettura, ma anche di auto-iscriversi, in questo processo di lettura-ricostruzione, come un lettore postumo. Senonché, la morte dell’autore non è tanto l’evento che determina la postumità dei suoi scritti; piuttosto, è precisamente il carattere postumo di questi scritti a renderli ricostruibili e leggibili in primo luogo come “questo libro”. Raccogliendo articoli di bruciante attualità pubblicati, negli ultimi tre anni di vita, su diverse testate giornalistiche – «Corriere della sera», «Tempo», «Dramma», «Paese Sera», «Il Mondo», «Epoca» –, gli *Scritti corsari* appaiono, adesso, come “scritti” riuniti in un “libro” che tuttavia sarà stato ricostruito solo a seguito di un intervento del suo lettore. «È lui» – continua infatti Pasolini – «che deve rimettere insieme i frammenti di un’opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accepire le ripetizioni come delle appassionate anafore)»². “Rimettere insieme”, “ricongiungere”, “organizzare”, “ricerca[re] la sostanziale unitarietà” e, infine, persino “eliminare” e “sostituire”: a venire richiesta al lettore è una serie di operazioni editoriali volte alla ricostruzione del testo. È solo nell’ultima frase citata – e, qui, solo tra parentesi – che si fa riferimento a una dimensione più propriamente ricettiva e conoscitiva della lettura, avvalendosi di un termine raro: “accepire”. La valenza di questo verbo è altra rispetto a quella delle operazioni citate sopra, nella misura in cui non si tratta più di quali azioni svolgere per portare a termine la ricostruzione del libro;

² P. P. Pasolini, *Nota introduttiva*, in *Scritti corsari*, in SPS, pp. 267-268, qui p. 267.

piuttosto, a essere qui in questione è innanzitutto *che* “questo libro” venga ricostruito, il modo in cui un’istanza di ricostruibilità postuma viene iscritta nell’opera stessa. Che le ripetizioni – “È lui che deve”, ripetuto cinque volte – vengano accettate “come appassionate anafore” anziché venire sostituite da “eventuali varianti”, questo afferma già a un piano in cui la voce di chi scrive e quella di chi legge, quella di chi parla e quella di chi ascolta, divengono indisgiungibili e, al limite, indistinguibili. Le pagine a seguire esplorano le strategie messe all’opera da Pasolini per configurare questo piano della comunicazione, tentando di mostrare come, proprio su questo piano, si giochi la predicazione estetico-etico-politica cui l’eterogenea opera pasoliniana ha aspirato fin dall’inizio: quella della popolarità.

Come è stato documentato, “accettare” presenta una stratificazione storica precisa: rintracciabile in attestazioni ottocentesche in ambiti tecnico-specialistici, il termine, non incluso nei dizionari contemporanei, è modellato sul latino *accipere* per analogia con *capire*, *concepire*, *percepire*³. Pasolini, dunque, non inventa ma ricostruisce e riattiva un termine semanticamente mobile, evitandone una stabilizzazione definitiva: in un’operazione di archeologia lessicale che scavi dalla tradizione specialistica una risorsa lessicografica dimenticata. “Accettare” rimanda a una costellazione semantica specifica – accogliere, far proprio, intendere nella sostanza – che tuttavia eccede tanto la passività dell’accettare quanto il tecnicismo del *recepire*. Il verbo, infatti, implica, sempre, un’attivazione critica: un processo conoscitivo che trasforma le condizioni stesse della ricezione. Più che di accogliere significati preesistenti, si tratta, con “accettare”, di forzare un’accezione, di configurare modalità specifiche per avvicinare un’opera. Quando Pasolini invita ad “accettare le ripetizioni come delle appassionate anafore”, non chiede di accettare un significato predeterminato ma di operare una trasformazione interpretativa: leggere la ripetizione sintattica come figura retorica dell’intensità emotiva piuttosto che come ridondanza da correggere. “Accettare” rivela così che il senso non è proprietà intrinseca del testo ma campo di forze che si costituisce nella relazione attiva con chi lo attraversa – una relazione che trasformi tanto l’opera quanto il destinatario che la avrà accettata⁴.

³ Cfr. P. D’Achille, *Perché i dizionari italiani non hanno voluto accettare un verbo usato da Pasolini?*, «Italiano digitale», 20, 2022, pp. 123-129.

⁴ Come è stato documentato (*ivi*, p. 125) “accettare” presenta storicamente «sovrapposizioni» semantiche con “eccepire”, essendo talvolta usato «in un senso molto vicino» al secondo termine. Tuttavia, l’operazione pasoliniana consiste precisamente nel forzare una divergenza funzionale tra termini storicamente sovrapposti. Sul dispositivo dell’eccezione, cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, in part. pp. 17-76. Mentre “eccepire” opera secondo la logica topologica della

Alcune altre occorrenze di “accepire” negli *Scritti corsari* permettono di avvicinare ulteriormente questa possibilità, sempre problematica in Pasolini, di entrare in contatto con un destinatario, e persino di trasformarlo. Facendo riferimento alla polemica scattata a seguito di un suo precedente articolo in cui aveva interpretato la vittoria del NO al referendum sul divorzio come sintomo di una «“mutazione” antropologica»⁵ che coinvolgeva anche il PCI, scrive Pasolini: «tutta la polemica [...] a nome del Pci contro la mia persona era fondata su niente altro che sull’extrapolazione di una frase dal mio testo [...], frase accettata letteralmente, e infantilmente semplificata»⁶. Qui, come nel passaggio seguente, l’atto di accepire “letteralmente” viene associato a un meccanismo di semplificazione e riduzione, tale da riportare le parole accpite al “campo semantico del linguaggio politico borghese”: «Nel campo semantico del linguaggio politico borghese ci troviamo di fronte a un altro luogo comune, come sempre dovuto a quella degenerazione della ragione che è il buon senso: “estremismo” è accpito letteralmente, ma nel senso negativo»⁷. Per quanto riguarda, invece, la “cultura popolare urbana” e “contadina”,

le novità storiche vengono accpite nell’universo della cultura popolare urbana (e, dal XIX secolo in poi, anche in quella contadina) solo a patto di essere immediatamente tradotte nei propri termini tradizionali non dialettici. Solo in questi ultimi anni, sia le culture popolari urbane, estremamente complesse, che quelle contadine – ancora abbastanza pure, come appunto nei piccoli popoli selvaggi studiati dagli etnologi – sono state radicalmente sovvertite dal nuovo tipo di cultura del potere. L’emigrazione nelle città industriali e soprattutto il consumismo con la sua imposizione di nuovi modelli umani hanno istituito con le antiche culture popolari un rapporto completamente nuovo, e quindi, all’interno dell’universo capitalistico, rivoluzionario⁸.

Pasolini sta qui delineando un significato neutralizzante di “accepire”, consistente in una dinamica di accomodamento delle novità “nei propri termini tradizionali non dialettici”. Senonché, il neocapitalismo, in particolare nella forma di “consumismo con la sua imposizione di nuovi modelli umani”, riesce a stabilire con le “antiche culture popolari” preesistenti un rapporto tale da intaccare la funzione auto-conservativa custodita dal “accepire” popolare: un rapporto, appunto, “completamente nuovo” e persino

«esclusione inclusiva (che serve, cioè, a includere ciò che viene espulso)» (*ivi*, p. 26), “accepire” assume, in Pasolini, la forma di un’anticipazione nella (e della) lingua: è momento di differimento anziché di decisione (sovrana) – in un’inappropriabilità che non è ontologicamente data, ma performativamente prodotta attraverso pratiche stilistiche che resistano all’integrazione neocapitalista.

⁵ P. P. Pasolini, *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 307-312, qui p. 309.

⁶ P. P. Pasolini, *26 luglio 1974. In che senso parlare di una sconfitta del Pci al referendum*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 343-349, qui p. 343.

⁷ P. P. Pasolini, *PROLOGO: E. M.*, in SPS, pp. 242-256, qui p. 251.

⁸ P. P. Pasolini, *Gli uomini colti e la cultura popolare*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 469-474, qui p. 470.

“rivoluzionario” (seppure “all’interno dell’universo capitalistico”). È proprio all’altezza della novità di questo rapporto con le culture popolari che l’opera pasoliniana intende collocarsi. Motivo per cui il campo semantico aperto da “accepire” risulta particolarmente pregnante per il periodo tra il 1960 e il 1970; periodo in cui Pasolini matura due convinzioni che tendono a intrecciarsi e sovrapporsi: l’affermarsi del neocapitalismo in Italia e la scomparsa di un destinatario popolare per la letteratura. Non a caso, è in questo frangente storico e culturale che Pasolini comincia a considerare come estremamente problematica la questione della ricezione o, meglio, delle ricezioni della propria opera. Come dovrà essere argomentato, egli non si stanca di accompagnare *psicagogicamente* la propria opera: lavorando tanto a sottrarla, *abiurandone*, da una sua ricezione semplificata e immediata, quanto a rilanciarla, *profetizzandone* l’efficacia in un tempo a venire – oppure, anche, direttamente ripubblicandola, accompagnando precedenti pubblicazioni a paratesti che ne riorientino la portata. Questo lavoro di continuo riorientamento e reincorniciatura è da considerarsi parte integrante dell’opera pasoliniana, nella misura in cui esprime una radicale sfiducia nella possibilità di una ricezione che possa dirsi “popolare” – sfiducia che implica quindi una presa di congedo dal paradigma, adottato ufficialmente dal PCI di quegli anni, di una letteratura “nazionale-popolare” di ascendenza gramsciana, rivolta a un pubblico popolare sociologicamente determinabile. Pur trovando una propria cogenza storica negli anni Sessanta e Settanta, la problematicità di “accepire” attraversa l’intera parabola intellettuale pasoliniana, affondando radici più profonde. Già nel 1955, scrivendo a proposito di canti popolari raccolti «in qualche zona montana delle aree depresse», Pasolini aveva messo in luce autoriflessivamente l’inadeguatezza del «nostro metodo di accepire e d’interpretare questo mondo» popolare. Il riconoscimento è lucido e impietoso: «basta ascoltare al magnetofono, alle volte, le prime note e le prime parole di una ninna-nanna o di una filastrocca [...] per sentire immediatamente come sia gratuito e privo di qualsiasi validità»⁹ ogni tentativo di appropriazione culturale da parte dell’intellettuale occidentale. “Accepire” si rivela così, fin da subito, come “metodo” costitutivamente esposto al fallimento, inseparabile e tuttavia distinto dal momento della “interpretazione”. Questa fallibilità strutturale si accompagna, negli stessi anni, al riconoscimento che “accepire” non riguarda tanto un contenuto da comprendere quanto ciò che Pasolini, nel 1957, chiama un «tono», inteso

⁹ P. P. Pasolini, *Poesia folclorica e canti militari*, in *Passione e ideologia*, in SLA1, pp. 981-993, qui p. 982.

qui come la modalità attraverso cui l'esistenza si dà nell'atto stesso di essere accettata – «un privato e irripetibile “tono” nell'accepire[re la propria esistenza]»¹⁰.

È precisamente contro la riduzione – innanzitutto: una riduzione temporale – di questa qualità relazionale che si appunta, negli anni Sessanta, la critica pasoliniana al “immediatamente accettabile”. Già nel 1960, denunciando la falsità della «operazione giornalistica» che seleziona «della realtà, dei brani isolati, appariscenti, il cui significato sia immediatamente accettabile», Pasolini – in un brano che anticipa *ex negativo* il difficile compito affidato al lettore degli *Scritti corsari* – individua nel criterio dell'immediatezza il meccanismo che riduce la comunicazione a «puro e semplice servizio del lettore»¹¹ invece che in trasformazione reciproca. La diagnosi si radicalizza nel 1965, quando Pasolini prende commiato dai lettori di «Vie Nuove»: il collasso del «sistema di allusioni, di riferimenti comuni» rende impossibile ogni discorso “immediatamente accettabile”: costringendo, chi desideri ancora pensarsi quale scrittore popolare, alla ricerca di modalità alternative che operino attraverso nella difficoltà, nella contraddizione e persino nel fallimento invece che come appropriazione immediata. Da questo momento in poi, le risposte di Pasolini non potranno che essere «personali, perché l'ambito del marxismo in crisi non mi consente di immettermi in una corrente d'opinione che in qualche modo sia comune, e quindi immediatamente accettabile»¹². Emblematicamente, “comune” e “immediatamente accettabile” sono qui impiegati come coestensivi. All'impossibilità di comunicare direttamente va connesso un problema di ordine temporale: lavorare a un “accepire” non immediato e, quindi, postumo. La risposta a questa crisi non è tuttavia la rassegnazione all'incomunicabilità. Nel 1968, Pasolini delinea i contorni di un destinatario «dotato di una forte e reale passione culturale» anche se «non necessariamente in possesso di tutti gli strumenti atti ad accipere una “lingua poetica”». L'apparente «aristocraticità» – uno dei termini che, come dovrà essere mostrato, Pasolini lascia coincidere programmaticamente con “impopolarità” – di questa selezione si rivela «democratica per la sua stessa natura difficile», consistente in un tentativo di opporre alla «cultura di massa» – «terroristica, repressiva, stereotipa» – un «decentramento»¹³ che

¹⁰ P. P. Pasolini, *La lingua della poesia*, in *Passione e ideologia*, cit., pp. 1007-1026, qui p. 1024.

¹¹ P. P. Pasolini, *Dai “Dialoghi con Pasolini” su «Vie Nuove» 1960*, in *Dialoghi con i lettori*, in SPS, pp. 877-921, qui p. 909.

¹² P. P. Pasolini, *Dai “Dialoghi con Pasolini” su «Vie Nuove» 1965*, in *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 1042-1089, qui p. 1068.

¹³ P. P. Pasolini, *A teatro con Pasolini*, in *Appendice a «Orgia»*, in TE, pp. 347-351, qui p. 350.

faccia leva sulla capacità di esperire l'inappropriabilità di un'opera invece che consumarla.

Queste coordinate permettono di avvicinare la specificità della teoria pasoliniana del popolare: non più ricerca di un destinatario sociologicamente determinabile ma configurazione di modalità comunicative che mantengano viva l'alterità attraverso la propria stessa inappropriabilità. La popolarità pasoliniana non afferisce a contenuti comunicabili direttamente e immediatamente, ma a una qualità – a un “tono” – della comunicazione che trasformi chi la pratica e attraversa. È questa inappropriabilità afferente a “accepire” che pone fin da subito una questione metodologica: se il popolare pasoliniano eccede ogni logica appropriativa, è ancora possibile sistematizzarlo in una teoria?

La resistenza dell'opera pasoliniana alla teorizzazione non è limite accidentale, ma conseguenza di una scelta metodologica consapevole che opera secondo modalità comunicative irriducibili a una logica sistematica. Per comprenderne la specificità, si possono distinguere due regimi comunicativi che Pasolini stesso contribuisce a chiarificare: quello letterale e quello figurale. Il regime letterale presuppone che ogni espressione figurale sia integralmente riportabile a una versione letterale senza perdita di significato: opera secondo una logica separativa che distingue nettamente proprio e improprio, significato e significante, per poi ricondurre il secondo termine al primo. Il regime figurale procede invece secondo quella che è stata definita una «logica congiuntiva», che mantiene insieme elementi in tensione produttiva senza risolverli in sintesi appropriativa. Ospita «unità dense, che sfuggono a interpretazioni univoche» e preserva il significante come «segno ancora da interpretare, non esauribile in una decodifica», tale per cui la «dimensione retorica del linguaggio»¹⁴ resiste a ogni riduzione sistematica. “Accepire” opera, in Pasolini, precisamente secondo questa logica congiuntiva ovvero – con una formulazione dell'ultimo Pasolini – secondo una «logica ‘duadica’»¹⁵: non risolve le tensioni ma le mantiene operative. Questo spiega perché la sistematizzazione teorica – che procede separando e ricombinando elementi – risulta inadeguata all'oggetto di studio, in quanto l'opera pasoliniana richiede invece un approccio che accompagni le sue operazioni trasformative senza ridurle a contenuti appropriabili.

¹⁴ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 175-178.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Petrolio*, in RR2, pp. 1159-1830, qui p. 1800.

In Pasolini, questa distinzione viene configurata concretamente a partire da modalità alternative di “accepire”. In un’intervista del 1962, riflettendo sulla sua transizione dalla letteratura al cinema, Pasolini critica «la metafora diretta», cioè, «la metafora come siamo abituati ad accerpiarla correntemente»: modalità convenzionale che presuppone corrispondenze dirette e controllabili tra significante e significato. Oppone a questa un «mezzo stranissimo, il cui nome ancora probabilmente non esiste»: la possibilità di una metafora «imposta allo spettatore senza essere rappresentata» e tale che venga «ricreata non direttamente dall’autore ma fatta vibrare come un diapason nella testa dello spettatore». Come accerpire qualcosa che, senza venire rappresentato, può tuttavia venire imposto? Il cinema suggerisce a Pasolini una seconda possibile declinazione di “accepire”, tale che non presupponga la presenza di rappresentazioni di sorta, operando piuttosto per risonanze che coinvolgono il destinatario nella determinazione del “tono” in cui qualcosa viene accerpato – ciò che, come Pasolini accenna in questa stessa intervista, è forse da cercarsi nelle «figure retoriche di tipo più infantile, musicale, ingenuo e primitivo, cioè l’anafora e l’iterazione, la ripetizione, l’immagine»¹⁶. Molto più che veicolare contenuti a “servizio del lettore”, si tratta, qui, di una forma di comunicazione senza trasmissione, operante secondo una logica congiuntiva che mantenga insieme appropriazione e inappropriazione, autore e destinatario, significato e resistenza al significato, senza separare questi elementi né risolverli sinteticamente. In modo analogo, nel 1965, la celebre distinzione pasoliniana tra “cinema di prosa” e “cinema di poesia”¹⁷ ne introduce un’altra: quella tra «il film che si vede e si accerpisce normalmente» e un «film sotterraneo non fatto» ed emergente solo attraverso «inquadrature e ritmi di montaggio ossessivi» che contraddicono ogni regolamentazione normale. È il momento in cui «il linguaggio [...] si libera dalla funzione, e si presenta come “linguaggio in se stesso”, stile»¹⁸.

Il tratto stilistico e figurale di “accepire” richiede un approccio critico che non riduca l’opera pasoliniana a contenuti sistematizzabili ma ne attraversi le operazioni trasformative – operazioni che non mirano alla trasmissione di significati determinati, ma all’esposizione dell’inappropriabilità di ogni comunicazione. Conseguenza metodologica di quest’esposizione è rintracciare come Pasolini elabori quella che si può definire una

¹⁶ P. P. Pasolini, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, in PC2, pp. 2799-2818, qui pp. 2800-2802.

¹⁷ Per questa distinzione, cfr. P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, in SLA1, pp. 1461-1488.

¹⁸ *Ivi*, pp. 1482-1483.

grammatica *affirmativa*¹⁹ del popolare: non teoria sistematica ma costellazione di pratiche che precedono ed eccedono ogni atto performativo posizionale, esponendo l'infondatezza e infondabilità di ogni posizione definitiva. Molto più che con una carenza concettuale, si è qui posti a confronto con una deviazione e una resistenza alla teorizzazione, in un tentativo di mantenersi coerentemente vicini alla specificità del tratto figurale della lingua letteraria e cinematografica.

Una grammatica affirmativa – ma si tratta, certo, di una grammatica che, come mostrato dal caso emblematico del termine “accepire”, resiste a essere integrata nella lingua ufficiale dei dizionari – opera attraverso dinamiche concrete che coinvolgono autore e destinatario in un processo di mutua inappropriazione. Per comprenderne la specificità è necessario distinguerla da alcuni modelli di teoria della ricezione risalenti ad anni molto vicini a Pasolini. Pur riconoscendo il ruolo produttivo del lettore, queste teorie presuppongono il criterio della riuscita comunicativa. Tanto Umberto Eco quanto la *Rezeptionsästhetik*, per esempio, presuppongono che l'opera raggiunga la propria piena realizzazione a seguito di un atto del lettore: il «Lettore Modello» di Eco attualizza «condizioni di felicità testualmente stabilite che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale»²⁰; Wolfgang Iser, dal canto suo, definisce le *Leerstellen* come *ausgesparte Anschließbarkeit*, una connettibilità omessa che richiede l'intervento del lettore e la configurazione di una struttura auto-regolantesi funzionante nell'interazione tra testo e lettore²¹. Entrambi rimandano alla possibilità di un completamento riuscito che risolva l'indeterminazione testuale in significato appropriabile. Questa divergenza oppone logiche complete della ricezione – che mirano all'attualizzazione di potenzialità testuali o al riempimento di spazi vuoti – a una logica anti-completiva che mantiene la tensione irrisolta dell'opera. “Accipire”, in Pasolini, opera invece secondo una logica anti-completiva incompatibile con qualsiasi teleologia dell'attualizzazione. Quando chiede di “accepire le ripetizioni come delle appassionate anafore”, Pasolini non sta indicando la soluzione di un problema interpretativo ma sta trasformando il problema stesso – anzi, sta in primo luogo trasformando la relazione tra

¹⁹ Il termine è un calco di *affirmativ*, neologismo che Werner Hamacher riferisce a un ordine linguistico che precede ed eccede il performativo austiniiano. *Affirmativ* è ciò che espone la disattivazione del potere (im-)positivo del linguaggio e apre l'aporia dell'impossibilità del linguaggio referenziale; cfr. W. Hamacher, *Affirmative, Strike*, in C. L. Hart Nibbrig (a cura di), *Was heißt »Darstellen«?*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994, pp. 340-371.

²⁰ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 61.

²¹ Cfr. W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976, pp. 284-314.

opera e lettore in un problema, nel senso etimologico del termine²². Non si tratta di cooperazione interpretativa che attualizza potenzialità date ma di processo che trasforma le condizioni stesse attraverso le quali autore e destinatario si costituiscono reciprocamente. Di questo processo possono essere distinti quattro movimenti complementari.

Il primo movimento concerne la reversibilità di “accepire”. Le dichiarazioni metodologiche degli *Scritti corsari* rinviano a una dinamica comunicativa imperniata sulla figura dell’apostrofe. L’autore affida al lettore operazioni che egli stesso non può compiere: non per delega tecnica ma perché è il destinatario a possedere la competenza necessaria. “È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un’opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano”. L’autore può scrivere i frammenti ma non può “rimettere insieme”; può predisporre i “passi lontani” ma non li può “ricongiungere” perché la ricostruzione richiede una conoscenza che appartiene solo a un destinatario postumo: una conoscenza che si attiva nel tempo dell’accepire. È quindi il destinatario a possedere la competenza di un accepire trasformativo. Questa reversibilità o, meglio, questa svolta²³, attraversa l’intera pratica apostrofica pasoliniana: quando si rivolge alle «minoranze alleate»²⁴, Pasolini non

²² Cfr. W. Hamacher, *Lectio. De Mans Imperativ*, in *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998, pp. 151-194, in part. pp. 186-187. “Problematico” è, innanzitutto, ciò che viene proiettato davanti a noi, che si presenta come ostacolo o questione che precede la nostra capacità di risolverla; come tale, rimanda a un tratto anticipatorio o prolettico della lingua, a una modalità performativa specifica che si attiva prima ancora che una comunicazione possa articolarsi compiutamente.

²³ La svolta o *turn* apostrofico caratterizza un momento tipico della lirica moderna, in particolare a partire da Baudelaire; cfr. C. Wild, *Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce*, diaphanes, Zürich 2018, pp. 71-75. Come è stato argomentato (*ivi*, pp. 72-73), la non-presa di parola dell’allocutaria, nel celebre sonetto baudelairiano *À une passante*, custodisce una conoscenza dell’incontro mancato, inaccessibile al locutore. L’autorità muta dell’altra della poesia apre tuttavia una questione, quella del *gender* del *chi* apostrofato che, in Pasolini, può essere affrontata solo indirettamente e, più precisamente, nella forma di un’anticipazione. È in questo senso che, come dovrà essere mostrato, si può parlare di una testualità *queer ante litteram* in Pasolini. Tuttavia, si è preferito mantenere, per lasciar risuonare l’impiego corrente pasoliniano, l’uso del maschile universale in espressioni come “lettore” e “destinatario”, anche se questi sono da pensarsi entro un’economia comunicativa che eccede le categorie identitarie tradizionali. L’inadeguatezza di queste ultime va compresa anche a partire dalla presa di parola del locutore; a proposito della quale, anche se forse involontariamente, Antonio Negri si è espresso in termini precisi a proposito di Pasolini: «prendere qualsiasi argomento e trasformarlo [...]. E ogni volta è bravissimo, opera un’affabulazione incredibile. È un linguaggio molto femminile, questo suo [...]. Di raccontar storie. Un po’ come [durante la seconda guerra mondiale] facevano le vecchie nelle stalle [...]. Un’affabulazione così. C’erano quasi solo donne e bambini», A. Negri, F. Cadel, *Intervista a Antonio Negri*, in F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002, pp. 177-191, qui pp. 189-190. Ancora una volta, a essere in questione non sono tanto le posizioni – qui, soprattutto di ordine politico – di Pasolini, quanto il “tono”, affabulatorio e femminile, in cui queste vengono comunicate.

²⁴ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, in TP1, pp. 1245-1256, qui p. 1255.

trasmette loro alcun sapere; piuttosto, si rivolge loro perché detengono una conoscenza che egli può soltanto anticipare performativamente²⁵.

Un secondo movimento emerge proprio da questa reversibilità: l'abbandono dell'autorità tradizionale in favore di una performance autoriale che accompagni l'opera invece di dirigerla dall'esterno. Nel risvolto di *Empirismo eretico*, Pasolini fa riferimento a questo lavoro a partire dalla figura di un secondo autore o «secondo uomo» che interviene sistematicamente a «eludere la conclusione» o a «chiudere su un altro problema», impedendo che l'opera si cristallizzi in prodotto consumabile. Questa «inconciliabilità» non è patologia biografica ma dispositivo retorico che «impedisce al libro di essere un “prodotto” (unico fenomeno che la critica è ormai capace di prendere in considerazione)»²⁶. Questa modalità non opera secondo la logica del performativo convenzionale, che produce effetti determinati attraverso condizioni di riuscita prestabilite; piuttosto, si mantiene e fa esplicitamente riferimento alla propria trasformabilità, alla possibilità di un'interruzione tale per cui la performance autoriale consiste in interventi che possono essere riconfigurati e persino abiurati.

Un terzo movimento articola la strategia sottrattiva dell'abiura. La performance autoriale genera il rischio dell'appropriazione: l'autore può essere incluso nel consumo presente dell'opera, neutralizzandone l'alterità tramite la spettacolarizzazione della soggettività. L'abiura interviene come meccanismo che colloca l'opera in posizione sospesa, impedendone la cristallizzazione appropriativa. Non si tratta di pentimento retrospettivo ma di strategia performativa. L'abiura più famosa di Pasolini, la *Abiura dalla Trilogia della vita*, è paradigmatica di una logica che non rinnega i film precedenti ma li sottrae alla ricezione che li aveva neutralizzati, esponendo retroattivamente la loro non-plausibilità nel tempo presente.

Un quarto e ultimo movimento chiama in causa la temporalità specifica di questo circuito. L'inappropriabilità non è limite ma condizione operativa che permette all'opera di funzionare secondo il tempo del futuro anteriore, tale per cui “questo libro” sarà stato ricostruito solo con l'intervento differito di un lettore. Questa temporalità corrisponde a ciò che Émile Benveniste chiama «tempo linguistico»: non successione cronologica

²⁵ La reversibilità che è qui in questione può essere compresa parzialmente in riferimento al prototipo dell'apostrofe lirica, dove il destinatario apostrofato non può diventare a sua volta parlante, ma al massimo fungere come parlante citato; cfr. K. W. Hempfer, *Lyrik und Fiktion(alität)*, «Recherches germaniques», 14, 2019, pp. 56-77. In Pasolini, tale asimmetria è tuttavia contemporanea a un gesto di fiducia, nei confronti del destinatario, della possibilità di “accepire” l'opera.

²⁶ P. P. Pasolini, [Risvolto di «*Empirismo eretico*»], in SLA2, pp. 2616-2618, qui p. 2618.

oggettiva ma condivisione performativa del presente dell'enunciazione attraverso il quale «il mio “oggi” si converte nel suo “oggi”, benché lui non l'abbia instaurato nel proprio discorso, e il mio “ieri” nel suo “ieri”»²⁷ – ciò che instaura una contaminazione reciproca tra il tempo del locutore e il tempo dell'allocutario. L'opera pasoliniana istituisce performativamente le condizioni della propria ricezione futura attraverso modalità che anticipano destinatari non ancora costituiti. La tecnica della sceneggiatura per un film da farsi è, in questo senso, paradigmatica, e – come dovrà essere argomentato – introduce alla categoria pasoliniana di opere “da farsi” – opere che esigono un «*pensare per immagini*»²⁸ secondo codici linguistici non ancora stabilizzati.

Questi quattro movimenti costituiscono un processo circolare che trasforma tutti gli elementi coinvolti senza risolverli in sintesi appropriativa. L'autore si espropria dell'autorità tradizionale, abiurandone; il destinatario viene trasformato nella pratica stessa di accipere l'opera; quest'ultima si sottrae alla cristallizzazione mantenendosi in stato di inappropriabilità operativa. È questa la forma in cui diviene accipibile la popolarità pasoliniana; la quale non rimanda a un destinatario sociologicamente determinabile, ma a modalità inappropriate di comunicazione che resistono al consumo attraverso la propria stessa struttura operativa.

La messa in scena del circuito accipere-abiurare segnala che, molto più che quale oggetto da interpretare, l'opera pasoliniana si lascia avvicinare quale processo di resistenza che coinvolge chi lo attraversa in pratiche di inappropriazione. Questo comporta un'istanza metodologica precisa, nella misura in cui un lavoro su “accipere” in Pasolini richiede uno studio che lavori ad accipere Pasolini. Le pratiche inappropriate in gioco nell'opera pasoliniana trasformano le condizioni della ricezione. Ancora di più, trasformano il tempo della ricezione, nei termini in cui tali pratiche, pur iscritte nell'opera come sua condizione trascendentale, la rendono avvicinabile solo in un tempo ulteriore – un tempo che afferisce alla vita postuma a priori dell'opera.

Se lo studio è una di queste pratiche, allora alcune delle tensioni metodologiche che da questo emergono rimandano, oltre che a limiti interni allo studio stesso, anche a una difficoltà che fa parte del problema del popolare pasoliniano. Nei frangenti in cui l'analisi scivola dalla chiarificazione delle operazioni testuali alla ricerca di uno *status* ontologico

²⁷ É. Benveniste, *Langage et expérience humaine*, «Diogène», 51, 1965, pp. 3-13; tr. it. di T. Migliore, *Il linguaggio e l'esperienza umana*, in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano 2009, pp. 36-45, qui pp. 43-44.

²⁸ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1489-1502, qui p. 1497.

del popolare, si riproduce qualcosa della stessa oscillazione che caratterizza la comprensione del popolare in Pasolini. Comprensione che procede, a sua volta, secondo una duplice direttiva: il popolare è simultaneamente qualcosa da accertare performativamente – tratto linguistico e retorico che si costituisce nel presente dell'enunciazione –, da un lato, e, dall'altro, qualcosa di riconoscibile, seppure sempre troppo tardi: nella forma di culture popolari sul punto di scomparire sotto l'impatto del neocapitalismo.

La strategia di continua re-incorniciatura dell'opera attraverso abiure e accompagnamenti paratestuali rivela, almeno a partire dalla metà degli anni Sessanta, una consapevolezza acuta di questa problematica da parte di Pasolini²⁹. Ogni intervento autoriale riconfigura quello che, sempre con Benveniste, si può definire la «cornice figurativa dell'enunciazione»: la situazione di intersoggettività che «pone due “figure” ugualmente necessarie, una l'origine, l'altra l'esito dell'enunciazione», attribuendo all'allocutario un determinato «grado di presenza»³⁰. Quest'ultimo è strategicamente mantenuto a un livello minimale: le “minoranze alleate” possono essere apostrofate ma non rappresentate; vengono citate ma non individuate. Il nome stesso di Pasolini opera, qui, quale «figura patemica di incorniciatura». Ma le «procedure di incorniciatura» pasoliniane non orientano «ciò che c'è da vedere» bensì «la maniera di vedere»³¹. La presenza autoriale opera strategicamente su questa soglia che impedisce una riconduzione completa tanto a un autore empirico che trasmette contenuti comunicativi quanto a una funzione testuale astratta. A essere innanzitutto in questione è, piuttosto, una corporeità mediata e indiretta che esponga la propria materialità biografica – la presenza di Pasolini «in carne e ossa»³² – mediante dispositivi testuali che insistono sull'incontro tra la dimensione corporale e la sua mediazione discorsiva, senza che tale incontro possa essere ridotto all'uno o all'altro polo.

Questa dimensione figurativa chiarisce, anche, perché l'allocutario pasoliniano rimanga costitutivamente citato invece che presente. Diversamente dalla comunicazione diretta,

²⁹ La questione è ulteriormente complicata dal fatto che, come è stato osservato, Pasolini si riserva di abiurare le proprie stesse abiure, e in particolare l'abiura dal “impegno”; cfr. G. Borgna, *Pasolini integrale*, Castelveccchi, Roma 2015, p. 40. «Vi [in *Poesia in forma di rosa*] ho falsamente abiurato dall'impegno, / ma perché so che l'impegno è inderogabile, / e oggi più che mai», P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in TP2, pp. 1261-1288, qui p. 1270.

³⁰ É. Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, «Langages», V, 17, 1970, pp. 12-18; tr. it. di T. Migliore, *L'apparato formale dell'enunciazione*, in *Essere di parola*, cit., pp. 119-127, qui pp. 121, 124.

³¹ L. Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, «Cahiers du Musée national d'art moderne», 24, 1988, pp. 62-81; tr. it. di L. Corrain, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure*, in *Della rappresentazione*, Mimesis, Milano 2013, pp. 196-221, qui p. 203.

³² P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1827.

un destinatario apostrofato non può diventare lui stesso il parlante, ma può al massimo agire come un interlocutore citato da un locutore che, dicendo “io”, apre un nuovo presente dell’enunciazione. Pasolini radicalizza questa dinamica. Mentre Benveniste spiega come “il mio oggi si converte nel suo oggi” nella comunicazione standard, l’apostrofe opera, in Pasolini, secondo quella che lui stesso definisce una «*moltiplicazione di “presenti”*»³³ che devono essere accettati da destinatari che rimangono citati. Analogamente, le “minoranze alleate” devono rimanere «continuamente irriconoscibili» proprio affinché possano accipere e venire accipite solo nella e come citazione, in un attraversamento inappropriativo di temporalità multiple.

L’oscillazione tra figurale e ontologico trova il proprio punto di condensazione in una formula che può fungere da sintesi operativa della grammatica del popolare in Pasolini: «accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate»³⁴. Questo sintagma articola tre momenti complementari che attraversano l’intera parabola pasoliniana degli anni Sessanta. Posto in apertura, “accerto” sembra appartenere al registro constativo – semplice registrazione di un dato empirico – ma opera secondo ciò che andrebbe piuttosto avvicinata in termini di una necessità problematica: modalità che precede ogni verifica ed è non verificabile ma si impone senza garantire la realizzazione di ciò che istituisce³⁵. Come il linguaggio che appartiene a un tempo postumo e non può compiere operazioni al presente, l’accertamento pasoliniano espone la “struttura metalettica” di una lingua che resta inappropriabile in quanto origina dal futuro³⁶. Ad aprirsi, qui, è una costellazione terminologica in cui diviene leggibile un’opera che, oltre la crisi e persino la scomparsa di qualsiasi destinatario, continui a dirsi *popolare*.

³³ P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1555-1561, qui p. 1556.

³⁴ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1255.

³⁵ “Accerto” opera secondo una logica deittica sui generis, discostandosi, in questo, dallo statuto dei deittici individuato da Benveniste come «un insieme di segni “vuoti”, non referenziali in rapporto alla “realtà”, sempre disponibili, e che diventano “pieni” non appena un parlante li assume in ogni situazione del suo discorso», É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. di M. Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 304. “Accerto”, in Pasolini, istituisce linguisticamente un oggetto che deve mantenere la propria inappropriabilità. Come i deittici, non è «sottoposto alla condizione di verità» (*ivi*, p. 305), ma rinvia alla «realtà del discorso» (*ivi*, p. 314); tuttavia, diversamente da essi, non si riempie nell’enunciazione ma mantiene operativa la propria istanza di esigenza.

³⁶ La struttura metalettica cui si fa qui riferimento corrisponde a quella che Hamacher definisce “necessità problematica” dell’imperativo linguistico: un modo verbale che si impone senza garantire la possibilità della propria realizzazione; cfr. W. Hamacher, *Lectio. De Mans Imperativ*, cit., pp. 151-194. In questo, la divergenza del “accerto” pasoliniano dal performativo standard è strutturale. Si differenzia dal prototipo dell’espressione performativa, che richiede una situazione io-quì-ora, simultaneità tra dire e fare e identità tra parlante e agente; cfr. K. W. Hempfer, *Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes*, in K. W. Hempfer, J. Volbers (a cura di), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, transcript Verlag, Bielefeld 2011, pp. 13-42, qui pp. 19-24. “Accerto” opera, invece, nel “tempo linguistico” del futuro anteriore che impedisce la coincidenza tra significato e referente caratteristica del performativo austiniano.

Questa costellazione terminologica richiede di essere attraversata secondo le sue articolazioni interne, senza pretendere di risolverla in sistema. I tre capitoli che seguono ne indagano alcuni momenti, ciascuno provando a chiarire una dimensione specifica dei processi con cui Pasolini ridefinisce la popolarità come modalità inappropriativa di resistenza. Molto più che di una progressione cronologica, si tratta di tre accessi complementari a una stessa questione: come può un'opera dirsi popolare quando il popolo manca, e in che modo, questa mancanza, si trasforma da limite in condizione operativa? Il primo capitolo affronta la crisi del popolare nella società neocapitalistica degli anni Sessanta. Pasolini individua nell'avvento del neocapitalismo una trasformazione antropologica che rende obsoleta la distinzione tra Borghesia e Popolo: la "rivoluzione interna" al capitalismo produce una "cultura di massa" che neutralizza le differenze di classe con l'omologazione consumistica. Vengono meno il "mandato sociale" dell'intellettuale, la possibilità del discorso libero indiretto e del riferimento a un destinatario popolare per la poesia. Il paradosso centrale diviene: come può esistere un'opera popolare quando il popolo, in senso tradizionale, non esiste più? La risposta prende forma in un "progetto di opere future", formula che ridefinisce tanto la temporalità dell'opera quanto il suo rapporto con il destinatario: non più progressione lineare verso la realizzazione compiuta, ma "stratificazione cronologica" che mantiene attive tutte le fasi creative come "processo formale vivente". La "esigenza" dell'opera precede e rende possibile il destinatario: nell'accezione agambeniana, non mira alla realizzazione ma istituisce performativamente le condizioni di un "accepire" futuro, resistendo al "paradigma della realizzazione". La tecnica della sceneggiatura cristallizza questa concezione. Come "struttura che vuol essere altra struttura", essa mantiene "l'allusione continua a un'opera da farsi" tramite il doppio significante grafema/cinema. Richiede al lettore di "pensare per immagini" coordinando i cinèmi in un "linguaggio ipotetico possibile". "Accerto un bisogno" significa, qui, anticipare linguisticamente una condizione che sarà stata, istituendo le coordinate entro cui diventa pensabile un rapporto con l'alterità, senza presupporne la presenza empirica ma anticipandone la possibilità nell'enunciazione poetica.

Il secondo capitolo sviluppa la dimensione propriamente politica dell'esigenza pasoliniana con un focus sulle "minoranze alleate". La crisi del destinatario popolare tradizionale non conduce Pasolini all'abbandono del progetto di un'opera popolare, ma alla sua radicale ridefinizione. Se il "nazionale-popolare" gramsciano presupponeva un soggetto collettivo sociologicamente identificabile, le "minoranze alleate" designano

invece un orizzonte di (non-)soggettività politica che resiste alla logica identitaria e rappresentazionale. La svolta decisiva avviene nel riconoscimento che l'omologazione neocapitalistica ha prodotto una falsa universalizzazione: "tutti gli uomini senza distinzione" appartengono ora alla medesima cultura di massa, neutralizzando le differenze che consentivano la distinzione tra Borghesia e Popolo. In questo contesto, la popolarità deve essere ripensata a partire dall'impopolarità: "essere continuamente irriconoscibili", "dimenticare subito i grandi successi", praticare una "opposizione aristocratica" che non aspiri al riconoscimento dei propri diritti ma mantenga viva l'alterità come tale. Le "minoranze" pasoliniane non costituiscono soggetti identitari determinati ma stati e modalità del darsi nella comunicazione. Il loro comune denominatore è l'impossibilità di un nome comune. Il capitolo mostra come questa concezione si articoli secondo quattro strategie complementari: uno stile "barbaro" come "opposizione pura" e non-dialettica, prefigurante modalità comunicative non ancora codificate; una scrittura "paradigmaticamente omosessuale" che frustra le aspettative narrative mantenendo la sospensione di un significato mai definitivamente appropriabile; l'abiura come strategia parresiasica che rende l'opera abiurata non idonea al presente ma capace di anticipare qualcosa che deve ancora venire; infine, la profezia come *dire-vrai* che opera con una temporalità linguistica irriducibile alla cronologia storica.

Il terzo capitolo si confronta con la questione della temporalità della popolarità in Pasolini a partire dal nesso: "struggente / di". Se i capitoli precedenti insistono sulla performatività di "accerto" e sulla configurazione di "minoranze alleate", qui si tratta di comprendere come la popolarità possa mantenersi, nel tempo, oltre la perdita definitiva del destinatario. Con la distinzione tra successo immediato e "gloria" postuma, si prova a mostrare come la popolarità non afferisca al presente della ricezione ma alla capacità dell'opera di attraversare il tempo mantenendo la propria inappropriabilità. "Struggente / di" rimanda, così, a un consumarsi che differisce indefinitamente il proprio compimento, configurando una soglia di resistenza al consumo estetico coatto. Vengono rintracciate tre strategie complementari: la messa in scena di un'esemplarità postuma che emerge solo dal montaggio di una vita dopo la morte; la forma degli "appunti" come *advocacy* autoriflessiva che espone sistematicamente i limiti del proprio gesto rappresentativo; infine, il passaggio dall'apostrofe all'eco, in un ultimo tentativo di suscitare uno "stato di emergenza" attraverso una voce corale. "Struggente / di" attraversa carsicamente l'intera produzione pasoliniana quale marcatore di tensione che apre un campo semantico plurivoco, dove la distinzione tra qualità e azione viene meno.

“Accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate” è, insieme, persistenza di un bisogno che non si esaurisce nell’oggetto ma si mantiene come processo; comunicabilità che persiste oltre la presenza di ogni comunicazione determinata; eco di una voce che giunge a noi solo dopo aver rinunciato a trovare risposta.

Capitolo I

Sull'esigenza dell'opera

1.1 Progetto di opere future

Progetto di opere future è un manifesto di poetica³⁷. Composto il 29 novembre 1963 e collocato da Pasolini a conclusione di *Poesia in forma di rosa* (1964), questo ampio e complesso componimento è l'unico a costituire la settima sezione della raccolta, cui dà il titolo. Studiare le diverse ma coerenti declinazioni di significato dei termini che questo titolo mette in relazione significa provare a decifrare la crisi di cui l'opera pasoliniana cerca di farsi testimone: una crisi che Pasolini, in diverse occasioni, individua, almeno per quanto riguarda l'Italia, nella transizione dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta. Le posizioni da lui di volta in volta assunte – posizioni contemporaneamente e inestricabilmente linguistiche, estetiche e politiche – riflettono alcuni tratti essenziali della vita letteraria e culturale italiana di quegli anni: un periodo che, secondo una nota formula dell'amico-rivale Franco Fortini, avrebbe segnato «la fine del mandato sociale»³⁸ degli scrittori e dei poeti. Eppure, tanto in sede di riflessione teorica quanto nella sua eterogenea sperimentazione artistica, Pasolini tenta una serie di risemantizzazioni del *prima* (il momento progettuale) e del *dopo* (la sua apertura al futuro) dell'opera, tale da rimettere in discussione alcuni dei capisaldi della letteratura e, forse, persino della cultura (post-)moderna occidentale. Che cosa significa, infatti, fare poesia di un progetto di opere

³⁷ Sotto questo riguardo, Pasolini condivide un'istanza propria alle avanguardie artistiche del suo tempo: esibire, in modo plateale e provocatorio, l'esistenza di una poetica dentro al fare artistico. Il paradosso di questa dinamica è che la poetica è esibita in anticipo, mettendo la progettualità prima dell'opera. Come spiega Carla Benedetti, «la poetica non conclude più, bensì precede la costruzione poetica, nella forma di un manifesto», C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 46. Tuttavia, Pasolini mina la funzione stessa del manifesto come genere, in quanto, attraverso il manifesto, non cerca di persuadere gli altri a unirsi a una causa estetica comune, bensì alla manifestazione della propria poetica individuale, come nel caso del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), analizzato in G. M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, Columbia University Press, New York 2017, p. 21. Sulla scrittura-manifesto in Pasolini, in particolare applicate al cinema, cfr. B. Groß, *Manifeste des Wirklichen? Pasolini und die Neoavantgarden der Nachkriegszeit*, in C. Rok (a cura di), *Authentizität nach Pasolini*, Brill Fink, Paderborn 2023, pp. 167-186.

³⁸ F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo, III: La fine del mandato sociale*, «Quaderni piacentini», 17/18, 1964, pp. 5-10. La formula di Fortini è ripresa più volte da Pasolini, ma nel modo più pregnante in P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico*, in SLA1, p. 1254.

future? A quale cortocircuito temporale è disposta la *realizzazione* di un'opera d'arte, allorquando la sua pre- e post-storia vengono vertiginosamente a coincidere? E quale comprensione dell'autore e del destinatario è qui sottesa?

Come dovrà essere mostrato, Pasolini concentra la propria attenzione sulle trasformazioni linguistiche e sociopolitiche aventi luogo in Italia a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Tuttavia, egli sembra al contempo farsi carico di un problema italiano di molto più lunga data, posto teoricamente da Antonio Gramsci nel XXI dei *Quaderni del carcere*, dedicato alla *Letteratura popolare*. La prima ragione che impedisce l'affermazione di una "letteratura popolare" in Italia va ricercata, così argomenta Gramsci, «nel pregiudizio rettorico (d'origine letteraria) che la nazione italiana sia sempre esistita da Roma antica ad oggi»; lo stesso "pregiudizio" che porta a conclusioni «che sono inette criticamente e, in ultima istanza, diventano un elemento di debolezza, perché non permettono di apprezzare giustamente lo sforzo compiuto dalle generazioni che realmente lottarono per costituire l'Italia moderna e perché inducono a una sorta di fatalismo e di aspettazione passiva di un avvenire che sarebbe predeterminato completamente dal passato»³⁹. Decisivo è qui il legame individuato da Gramsci tra un'istanza retorico-letteraria, da un lato, e una determinata concezione della temporalità, dall'altro. Questo legame, infatti, comincia a farci intravedere come Pasolini, almeno a partire da *Poesia in forma di rosa*, reimposti il problema di un'opera "popolare" rispetto alla propria precedente produzione: la svolta che Pasolini comincia a intraprendere sembra giocare, invero, su un'altra concezione della temporalità, da articolarsi dentro e contro la Letteratura come istituzione.

Il sintagma "opere future" appare solo verso la conclusione di *Progetto di opere future*: «Ah oscure / tortuosità che spingono a un "destino d'opposizione"! / Ma non c'è altra alternativa alle mie opere future»⁴⁰. A quale forma di "opposizione" si sta riferendo Pasolini? Proviamo intanto a delineare quale nesso si stia qui stabilendo tra quest'opposizione e una forma altrettanto speciale di opere: "opere future", rispetto alle quali la poesia illumina il momento progettuale. In prima istanza, si tratta di un legame necessitante: non di una scelta, bensì di un "destino di opposizione" che non lascia "altra alternativa". Nel verso subito seguente quelli citati, «opposizione pura» è il primo dei titoli ipotizzati dal poeta per queste opere ancora non realizzate. Poco più avanti, Pasolini

³⁹ A. Gramsci, *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, III, Einaudi, Torino 1975, p. 2109. Sulla nozione di "fatalismo" in Gramsci, cfr. *ivi*, pp. 1666, 1827.

⁴⁰ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., in TP1, 1254.

si riferisce ancora a una «via senza alternative» e a un'«opposizione di chi non può / essere amato da nessuno, e nessuno può amare, e pone / quindi il suo amore come un no / prestabilito»⁴¹. Il carattere estremo della posizione qui prospettata è difficilmente sopravvalutabile, se questa stessa radicalità contestataria può essere ritrovata nell'ultima, celebre intervista rilasciata da Pasolini a Furio Colombo poco prima della morte:

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, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o quel punto, “assurdo”, non di buon senso⁴².

Certo, chi intenda praticare l'opposizione e il rifiuto di cui scrive Pasolini, non può sottrarsi a una solitudine non altrimenti radicale. Ma la distanza – incolmabile – che sussiste tra il poeta e gli altri, tra il poeta e il popolo, non si staglia tanto su un piano spaziale, quanto su uno temporale. Così *Progetto di opere future* si avvia a concludersi: «Ma in questa realtà – la nostra – / ansimante dietro i destini delle strutture, / – per ritardo, per ritardo, nella mora mortuale d'un'epochetta precedente / – o in anticipo, per dolore della fine / del mondo come sua impossibile cessazione / – accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate»⁴³. Chi parla, l'autore di un progetto di opere future, è irrimediabilmente solo; tuttavia, la portata della sua parola afferisce a una “realtà” nominata parenteticamente come “nostra”. Senonché, “questa realtà” – l'unica accessibile al poeta, privo com'è di alternative – è esperita secondo un'irriducibile sfasatura temporale: una realtà che è essa stessa presa in una strettoia, “ansimante” tra un *già* (“per ritardo”) e un *non ancora* (“in anticipo”)⁴⁴. Solo in questa strettoia del tempo, il poeta pone una richiesta alla e attraverso la poesia: “accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate”. Se nel Pasolini degli anni Sessanta è possibile rintracciare qualcosa come una teoria del popolare, difficilmente può essere eluso questo legame paradossale

⁴¹ *Ivi*, 1255.

⁴² P. P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, in SPS, p. 1723.

⁴³ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1255.

⁴⁴ Ancora nel 1975, Pasolini scrive che «un uomo di cultura [...] non può essere che estremamente anticipato o estremamente ritardato (o magari tutte e due le cose insieme, com'è il mio caso). Quindi è lui che va ascoltato: perché nella sua attualità, nel suo farsi immediato, cioè nel suo presente, la realtà non possiede che il linguaggio delle cose, e non può che essere vissuta», P. P. Pasolini, *Gennariello*, in *Lettere luterane*, in SPS, p. 573.

tra un'impellenza inaggirabile, di cui il poeta si fa carico qui e ora in prima persona, e il posto vuoto di un popolo mancante – “accerto un bisogno”.

Tenendo conto della contrazione temporale – laddove *troppo tardi* e *troppo presto* coincidono – in cui viene pronunciata, questa formula può essere avvicinata come il modo in cui si esprime un'esigenza. A partire dal latino di Leibniz, Giorgio Agamben ha tracciato i contorni per un altro possibile impiego di questo concetto per il pensiero contemporaneo. Se oggi «la possibilità di uno scuotimento dell'esistenza storica di un popolo [...] sembra svanita», allora «in nome di chi o di che cosa e a chi e a che cosa»⁴⁵ può ancora rivolgersi la poesia? Quale scarto si sta producendo rispetto alla poesia moderna? Di quest'ultima, Agamben nomina Hölderlin quale esempio emblematico, riconoscendo come, già sulle soglie della modernità, «l'esigenza aveva per il poeta un nome: popolo». Se, tuttavia, in quanto oggetto di un'esigenza, il popolo non può che mancare, che cosa accade quando «questa mancanza cresce fino a rivelarsi intollerabile»⁴⁶? E come mantenere vivo, con un termine così tipicamente pasoliniano, questo senso di intollerabilità⁴⁷: lo “struggente / di” della poesia? Mentre per Leibniz «ogni possibile esige di esistere, di diventare reale (*omne possibile exigit existere*)»⁴⁸, per Agamben «si dirà che una cosa ne esige un'altra, quando, se la prima è, anche l'altra sarà, senza, però, che la prima la implichi logicamente o la contenga nel proprio concetto e senza che obblighi per questo l'altra ad esistere sul piano dei fatti»⁴⁹.

Un'esigenza non pertiene, in questo senso, alla realizzazione di qualcosa: in termini ontologici leibniziani (e aristotelici), non si tratta della cogenza del passaggio dalla potenza all'atto, dalla possibilità alla realtà. Allo stesso modo, in termini politici, non si tratta di anticipare, attraverso una prospettiva o un progetto politico, alcun da-realizzarsi, alcun dover-essere in un futuro determinabile. Che cosa implica questo per una diversa logica dell'opera d'arte, in cui Pasolini prova a muoversi? Ancora una volta: come comprendere la relazione che è qui in questione tra progetto, opera, futuro e, insieme, autore (popolare?) e destinatario (popolare?)? Prosegue Agamben: «chi trova, alla fine, il

⁴⁵ G. Agamben, *In nome di che?*, in *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014, p. 68.

⁴⁶ *Ivi*, p. 72.

⁴⁷ Sulla falsa “tolleranza” della società neocapitalista, su cui Pasolini torna insistentemente negli ultimi anni di vita, cfr. P. P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione*, in SPS, pp. 290-293; Id., *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, in SPS, pp. 372-379; Id., *Eros e cultura*, in SPS, pp. 1708-1718.

⁴⁸ G. W. Leibniz, *De veritatibus primis*, cit. in G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 42.

⁴⁹ G. Agamben, *Sul concetto di esigenza*, in *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 51.

coraggio di parlare, sa di parlare – o, eventualmente, di tacere – in nome di un nome che manca. Parlare – o tacere – in nome di un nome che manca significa provare a porre un'esigenza. Nella sua forma pura, l'esigenza è sempre esigenza di un nome assente. E, viceversa, il nome assente esige da noi che parliamo il suo nome»⁵⁰.

Eppure, nel corso di *Progetto di opere future*, Pasolini non si trattiene dall'appellarsi a una lunga serie di vocativi: «Marx», «Freud», «Proust», «Einstein», «Charlot», «Kafka»⁵¹; tutti rappresentanti di quelle “minoranze alleate” raggruppate sotto il nome di «Ebrei»⁵². Si giunge infine, però, a un nome che manca: quello di un «nuovo Grande Ebreo»⁵³, di cui il poeta si dichiara ancora in attesa. Molti anni dopo, nel 1974, Pasolini torna significativamente a riferirsi a questa misteriosa figura in due occasioni. Il primo caso, più conosciuto, è l'*Appunto 129c* di *Petrolio*, dove viene descritto un non meglio identificato⁵⁴ «scrittore F.», intento a leggere pubblicamente un proprio articolo a una «festa antifascista». Si tratta, scrive Pasolini con una certa dose di ironia, di «un'enciclica sulla tesi l'antitesi e la sintesi», in cui «si 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 particolare, questa logica è applicata, da parte del misterioso oratore, al concetto di opera d'arte. La quale si presenterebbe, così, sotto la forma di «un'ambiguità insolubile», per la quale «sarebbe più esatto parlare di 'opposizione', appunto, che di 'contraddizione', che produce un amalgama ambiguo anziché una sintesi (l'opera)»; cosicché, «occorreva fare a proposito dell'arte la stessa demistificazione dell'unità e dell'innocenza, che il marxismo aveva fatto per l'uomo sociale e la psicanalisi per l'uomo interiore». Occorrerebbe, cioè – queste le ultime parole di F. –, che, dopo Marx e Freud, «un Terzo Ebreo venisse a dimostrare che essa [l'arte]

⁵⁰ G. Agamben, *In nome di che?*, cit., p. 71.

⁵¹ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1253.

⁵² *Ivi*, p. 1256. Si tenga conto, tuttavia, che la condizione degli “Ebrei”, secondo Pasolini, non è riferibile a un Popolo, quanto piuttosto a uno stato di esclusione. In un'altra poesia raccolta in *Poesia in forma di rosa*, si trova il verso «gli Ebrei... i Negri... ogni umanità bandita...», *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1116. Sugli Ebrei come figura dei popoli «emarginati» ed «estranei alla società», Pasolini torna in un'intervista del 1968: P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in SPS, pp. 1330-1331. Che in queste e in altre occorrenze Pasolini non si riferisca al popolo come identità etnica, bensì come condizione sociale di esclusione, è argomentato in G. Trento, *L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano 2010, pp. 95-105.

⁵³ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1254.

⁵⁴ Come suggerisce l'iniziale del nome, potrebbe trattarsi di Franco Fortini, come è stato ipotizzato da U. Dogà, *Petrolio: un'analisi stilistica e linguistica*, in E. Donzelli (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Figure, luoghi, dialoghi*, Marsilio, Venezia 2024, pp. 133-147, qui p. 139.

non è né ‘innocente’ né ‘una’»⁵⁵. A questo punto della “enciclica”, il discorso è forzatamente interrotto da un’onda ormai intrattenibile di fischi da parte del pubblico.

Qualcosa in più, sulle questioni accennate nell’appunto di *Petrolio*, è possibile rintracciarlo in un altro discorso, tenuto da Pasolini in persona come intervento alla Biennale del Cinema di Venezia nel 1974. Si ritrova qui una costellazione terminologica che permette di mantenersi entro l’ambito problematico schiuso poeticamente da *Progetto di opere future*. L’incipit dell’intervento pasoliniano è dirompente: «Ogni opera è ambigua. Ma lo dico non in difesa della sua unità; bensì in polemica con la sua unità [...]». L’ambiguità dell’arte è un dato positivo, in quanto presuppone nell’opera due momenti diversi, che la lacerano, e ne distruggono l’unità»⁵⁶. Per intendere la “ambiguità” di cui qui si tratta, argomenta Pasolini, persino i congegni teorici del formalismo russo e dello strutturalismo francese risultano insufficienti⁵⁷. Per quanto sia i formalisti che gli strutturalisti tengano conto di una certa ambiguità o – secondo una formulazione di Roland Barthes cara a Pasolini – del “canone sospeso”⁵⁸ dell’opera, questi sono pur sempre intesi come «un elemento formale o strutturale: uno dei tanti elementi che compongono l’unità idealistica dell’arte. L’ambiguità non viene opposta all’unità, come

⁵⁵ P. P. Pasolini, *Petrolio*, in RR2, p. 1797-1803.

⁵⁶ P. P. Pasolini, *Tre riflessioni sul cinema*, in SLA2, pp. 2694-2707, qui p. 2702.

⁵⁷ Sul rapporto tra Pasolini e i formalisti russi, che ha un’influenza decisiva sulla teoria cinematografica pasoliniana, cfr. S. Parigi, *Accattone*, Lindau, Torino 2021, pp. 50-53. Nel 1971, Pasolini fa uscire nella collana che dirige per Garzanti un’antologia degli scritti sul cinema di Jurij Tynjanov, Viktor Šklovskij e Boris Ėjchenbaum: G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971. Ciò che tiene Pasolini almeno parzialmente distante da questa teoria letteraria (e cinematografica) è che essa «indaga le caratteristiche di ciò che già suppone essere un’opera d’arte. La descrizione formale di un testo, la sua interpretazione critica, come pure tutte le operazioni filologiche che si svolgono attorno a esso, presuppongo già l’opera letteraria», C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, cit., pp. 77-78.

⁵⁸ Nella sua ricerca di risposte alla domanda su come rimanere impegnati come artisti e intellettuali in tempi di cambiamenti linguistici e di consumo di massa, Pasolini prende il teorema del «senso sospeso» dal commento di Barthes su Bertolt Brecht e lo dichiara come suo motto e mandato in P. P. Pasolini, *La fine dell’avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d’avanguardia, e per un’intervista di Barthes)*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1423. Per la possibile influenza su Pasolini di altri scritti di Barthes dedicati al teatro, cfr. D. Luglio, *Pasolini e il ‘vaccino’ di Barthes*, in Stefano Casi et al. (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 230-240; H. Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: Engagement et Suspension de Sens*, in «Studi Pasoliniani», 1, 2007, pp. 55-67. Tuttavia, si tenga conto della distanza riconosciuta da Pasolini stesso rispetto al metodo brechtiano: «questa sospensione del significato [quella praticata da Pasolini] è abbastanza diversa da quella di Brecht. Brecht spinge fino in fondo la sua conclusione ideologica. In lui l’ambiguità è soltanto provvisoria, non rientra nel campo dell’esistenza, si risolve spesso nella storia... Al contrario, la sospensione in *Accattone* – all’epoca, del resto, non conoscevo Brecht o quasi – è una sospensione di carattere esistenziale; è teoricamente qualcosa che si potrebbe definire come l’astensione dal giudizio dinanzi al mistero dell’esistenza. È la parzialità di ogni comportamento, di ogni atto umano. Evidentemente, questa sospensione del significato, o la sua non dimostrazione nell’opera, implica preliminarmente tutto un dibattito ideologico, svolto in piena consapevolezza. Ma, all’interno della narrazione, giunto il momento di concludere il percorso ideologico (di trarre la lezione), lo interrompevo. Per esempio, come finisce *Accattone* [...]? Il segno della croce alla rovescia. Il messaggio di *Accattone* è quindi sospeso nell’imprecisione, in piena ambiguità», P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot [1969-1975]*, in SPS, pp. 1401-1550, qui p. 1524.

un modo totalmente *altro* di concepire l'arte». L'ambiguità finisce così, in fondo, con l'essere semplicemente enumerata tra le caratteristiche possibili dell'opera; vale a dire, come una scelta espressiva da parte dell'autore, la quale però, per quanto avanguardistica, continua a non mettere veramente in discussione "l'unità idealistica" dell'opera, la sua compiutezza formale. Pur dichiarandosi incapace di definire rigorosamente «i due elementi contrari costanti che si scontrano dentro un'opera, inconciliabilmente», Pasolini fa appello all'esigenza di andare oltre un «livello moralistico» nella comprensione dell'arte. Il suo problema, cioè, è innanzitutto quello di demistificare l'unitarietà idealistica dell'opera, e di metterne in luce un «dualismo lacerante, come quello sociale della lotta di classe, con cui Marx ha sfatato l'innocenza del borghese (falsa idea di sé fondata su una presunta unità dell'uomo), o come quello psicologico dello scontro fra conscio e inconscio, con cui Freud ha sfatato l'innocenza dell'uomo individuale (falsa idea di sé fondata su una presunta unità della psicologia)». Ci vorrebbe, insomma, inferisce ancora una volta Pasolini, «un Terzo Ebreo»⁵⁹ che, sulla scia di Marx e di Freud, permettesse finalmente di scorgere la tensione dinamica, non conciliabile e non sintetizzabile in una totalità, di cui vive un'opera d'arte.

Ma come pensare l'opera – riprendendo il neologismo di *Petrolio* – secondo una logica "duadica", cioè «pre-dialettica, puramente oppositoria»⁶⁰ (con un significativo ripresentarsi di quella "opposizione pura" introdotta con *Progetto di opere future*)? Nell'intervento del 1974, Pasolini commenta soltanto che «a proposito dell'arte cinematografica, tutto ciò è macroscopico»⁶¹. Certo, come subito si premura di precisare, non si tratta affatto di applicare al cinema i concetti dell'ideologia marxista, al fine di «annetterlo all'universo della lotta di classe come uno dei tanti suoi elementi complementari, strumentali, servili»⁶²; né di ridurre l'arte cinematografica all'espressione dell'interiorità dell'autore, attraverso le categorie della psicoanalisi. A questo punto, però, il discorso termina: a quanto ci è dato di sapere, non – come nell'appunto di *Petrolio* – a causa di un'eccessiva ostilità da parte dell'uditorio, bensì perché è Pasolini stesso a dichiarare: «non saprei concluderlo. Ho posto un problema, ed era semplicemente quello che mi proponevo»⁶³.

⁵⁹ P. P. Pasolini, *Tre riflessioni sul cinema*, cit., pp. 2703-2704.

⁶⁰ *Ivi*, p. 2705.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² P. P. Pasolini, *Tre riflessioni sul cinema*, cit., p. 2706.

⁶³ *Ivi*, p. 2707.

Che *Progetto di opere future* possa essere considerato un manifesto di poetica, questo non va inteso nel senso di un manifesto prescrittivo. Come suggeriscono i legami terminologici e retorici tra la poesia del 1963 e i due passi di un decennio successivi, per Pasolini non è questione di introdurre nell'arte una serie di elementi a essa finora estranei – per antitradizionalisti e, persino, scandalosi che questi possano apparire. Ancora una volta, si tratta di fare poesia di un “progetto di opere future”. Pasolini, insomma – e questo vale ancora fino al 1974 –, non si preoccupa di delineare in modo prescrittivo una via che l'arte dovrebbe imboccare per sopravvivere intatta alle trasformazioni linguistiche e sociali contemporanee; per esempio, isolando una serie di elementi che l'arte impegnata e popolare potrebbe annoverare tra i propri attributi formali e contenutistici. Questo, tornando ai versi di Pasolini, il futuro compito del poeta: «comporrò un'opera mostruosa, coeva / alle Anti-Opere»⁶⁴. È, forse, proprio questa particolare concezione del tempo a essere qui soprattutto in questione: ci troviamo nuovamente tra un *già* e un *non ancora*. Non è tanto che le opere progettate per il futuro coincidano con delle “Anti-Opere”. Piuttosto, il tempo futuro in cui tali opere saranno composte (“comporrò”) è inscindibile da un tempo che alle “Anti-Opere” è “coevo”; un aggettivo, questo messo in risalto attraverso l'*enjambement*, che in italiano è quasi esclusivamente riferito a un tempo passato. Come intendere, dunque, questo futuro, in cui le opere *saranno coeve* alle anti-opere? La questione ci permette di tornare a una delle domande iniziali: qual è la *forma* dell'opposizione cui Pasolini fa appello come a un'esigenza? Questi i versi con cui si conclude la poesia: «va verso il futuro / il Potere, e lo segue, nell'atto trionfante, / l'Opposizione, potere nel potere. / Per chi è crocifisso nella sua razionalità straziante, / macerato dal puritanesimo, non ha più senso / che un'aristocratica, e ahì, impopolare opposizione. La Rivoluzione non è più che un sentimento»⁶⁵. Vi è una “Opposizione” che, come il “Potere”, si scrive con la maiuscola⁶⁶. Entrambi, in un unico “atto trionfante”, si dirigono “verso il futuro”. Ciò che resta è una “opposizione” scritta con la minuscola, ormai “aristocratica” e “impopolare”; eppure, quest'opposizione minoritaria continua a

⁶⁴ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1247. “Anti-Opere” è un neologismo, di cui questa è l'unica occorrenza in Pasolini.

⁶⁵ *Ivi*, p. 1256.

⁶⁶ Pasolini individua una connivenza tra Opposizione e Potere già nel 1956: “Nel '56 le coscienze italiane erano profondamente addormentate. Addormentate, diciamo così, dai sonniferi di due conformismi egualmente atroci: da una parte, il conformismo clericale, cioè il conformismo della Chiesa, fascista e anticomunista, dall'altra il conformismo del... dell'“impegno”, del neorealismo, che aveva tranquillizzato le coscienze in una specie di... di conformismo dell'opposizione”, P. P. Pasolini, *Die unaussprechliche Wirklichkeit. 25. Jahre italienische Literatur*, produzione Bayerischer Rundfunk Studienprogramm, 1970, cassetta 26/A conservata presso l'Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

fare appello a delle “minoranze alleate” ancora a venire. Ma come intendere questo tempo a venire, questo tempo futuro cui il progetto di opere pasoliniano fa cenno?

In un'intervista pubblicata postuma il 17 novembre 1975, ma che Pasolini stesso ebbe il tempo di rivedere e di riordinare, emerge con particolare chiarezza il tema del “destinatario” della poesia:

non scrivo più poesie da due o tre anni. Questo non me lo sarei mai aspettato. Ho cominciato a scrivere infatti a sette anni d'età, e ho scritto senza interruzione fino appunto a due o tre anni or sono. Perché non scrivo più? Perché ho perduto il destinatario. Non vedo con chi dialogare usando quella sincerità addirittura crudele che è tipica della poesia. Ho creduto per tanti anni che un destinatario delle mie “confessioni” e delle mie “testimonianze” esistesse. Mi sono dunque ora accorto che non esiste [...]. La poesia richiede che ci sia una società (ossia un ideale destinatario) capace di dialogare con il povero poeta. In Italia una tale società non c'è. C'è un buon popolo ancora simpatico (specie là dove non arrivano i giornali e la televisione) e una piccola élite di borghesi colti e disperati. Ma una società con cui ci si possa mettere in rapporto attraverso la poesia non c'è. (Lo dico perché un poeta deve avere delle illusioni, ma quando le perde non deve illudersi di averle ancora)⁶⁷.

È possibile rintracciare un legame tra questa mancanza di destinatario e le “minoranze alleate” che, quali oggetto di un'esigenza, non possono che rimandare a un popolo mancante?

Per cominciarsi a orientare in questo interrogativo, è indispensabile mantenersi sulle tracce della battaglia portata avanti da Pasolini contro ma, al contempo, dentro la Letteratura. A questo riguardo, è stata non di rado proposta l'idea di un manierismo pasoliniano postumo e apocalittico, in cui cioè si esprimerebbe «un'idea dell'arte come residuo»⁶⁸. In questo senso, Pasolini si allineerebbe a una tendenza di fondo del postmodernismo: se una volta c'era la letteratura, che giocava un ruolo nella formazione delle coscienze e dei modelli di vita, ora c'è solo un residuo, un residuo postumo, per il quale possiamo coltivare, al più, una passione obsoleta. Tuttavia, come è stato sostenuto con forza in particolare da Carla Benedetti, forse questo non è l'unico esito possibile per la letteratura contemporanea. In uno studio noto e spesso contestato, Benedetti identifica

⁶⁷ P. P. Pasolini, *Quasi un testamento*, in SPS, p. 853.

⁶⁸ A. Tricomi, *Né ragazzini, né altri. Nessuno salverà il mondo*, in A. Felice, A. Tricomi (a cura di), *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*, Marsilio, Venezia 2018, p. 90.

in Pasolini un volto critico del postmodernismo, cioè il portatore di uno sguardo capace di vedere, nell'esaurimento dell'arte e della storia, l'occasione per un loro radicale ripensamento e per una loro inattesa liberazione: come una potenziale interruzione della cattiva infinità della modernità, cioè della sua pretesa di far parte del progresso della storia e di avanzare con essa, arrivando così ad accogliere la morte della letteratura e la conseguente riapertura dell'universo del possibile.

Pensarsi come esaurita permette allora all'arte di riaprire le vie che la modernità aveva chiuso [...], pensarsi morta può essere insomma per la letteratura qualcosa di molto produttivo che rilancia la ricerca artistica. Ma può anche essere, al contrario, qualcosa che spinge all'accettazione di una letteratura tutta chiusa nella sua sfera separata, autoreferenziale e ormai in gran parte coestensiva all'industria culturale. Tentare di forare questa sfera, per rilanciare l'arte della parola oltre la sua cornice istituzionale, verso ciò che sta fuori di quel gioco depotenziato che è ormai diventato la letteratura, era appunto il rovello dell'ultimo Pasolini⁶⁹.

Questo diretto verso un fuori della Letteratura come gioco e come istituzione è, in effetti, un movimento che, soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta in poi, inizia a caratterizzare la relazione di Pasolini non solo con la letteratura in senso stretto. Una tensione analoga è particolarmente evidente, per esempio, nell'approccio di Pasolini a una forma d'arte in cui non si era quasi mai cimentato prima: il teatro. Nel *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968, Pasolini dichiara di voler trasformare il teatro in «ciò che il teatro non è»⁷⁰. E così ammonisce chi si accingeva ad assistere – nello stesso anno – alla prima rappresentazione di una sua tragedia, *Orgia*: «non cercate qui lo specifico teatrale né l'idea del teatro»⁷¹. Bisogna qui intendere che Pasolini «rifiuta la teatralità del teatro allo stesso modo in cui rifiuta la poeticità della poesia o, meglio, la letterarietà del testo poetico»⁷². Si tratta di due rifiuti paradossali e in fondo analoghi, che vanno letti insieme, anche se afferenti a due arti diverse: ricostruire il teatro fuori del Teatro, ricostruire la parola poetica fuori della Letteratura. Quel che Pasolini percepisce come imprigionante non è tanto la convenzionalità delle forme poetiche o drammaturgiche; piuttosto, ciò che egli intende contestare e riaprire è la «sfera»⁷³ di cui parla Benedetti: la sfera deputata al

⁶⁹ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 199-200.

⁷⁰ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in SLA2, p. 2482.

⁷¹ P. P. Pasolini, *Appendice a «Orgia»*, in TE, p. 429.

⁷² C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 126.

⁷³ *Ivi*, p. 127.

teatro, alla poesia, alla letteratura, la sua convenzionalità e istituzionalità. In questo senso, ciò che Pasolini cerca di fare nel teatro può essere paragonato a ciò che cerca di fare in altri settori della sua attività artistica; mostrando, in questo modo, come queste settorializzazioni non siano che qualcosa di artificioso, ancora parte del gioco autoreferenziale della Letteratura. Insomma, è in questo quadro chiuso e bloccato che bisogna cogliere l'azione di riapertura svolta da Pasolini artista e critico della cultura: e, da questo punto di vista, abbiamo a che vedere con un unico meta-discorso, che non si lascia ridurre alla settorializzazione convenzionale dei discorsi artistici, ma li attraversa tutti. Il suo teatro, la sua poesia, i suoi romanzi, il suo cinema e i suoi interventi giornalistici sono tutti pervasi da una parola diretta, pronunciata in prima persona, e la cui validità si gioca tutta su questo coinvolgimento personale di colui che parla.

Non è allora un caso che la critica abbia così spesso considerato inferiore l'opera poetica di Pasolini successiva a *La religione del mio tempo* (1961)⁷⁴. Pur nelle loro differenze, si tratta di letture in cui vige un minimo comun denominatore: proprio perché, già a partire da *Poesia in forma di rosa*, la voce dell'autore comincia a farsi sempre più frequente e più invadente, si tratterebbe di poesie cui verrebbe a mancare la stessa poeticità, cioè, in fondo, la possibilità di essere ricondotte a un canone interpretativo esteticamente riconoscibile; così da essere giudicate, infine, soprattutto se non esclusivamente dei «rilevanti documenti psicologici e ideologici», cui non può essere più riconosciuto quasi alcun valore artistico⁷⁵. In entrambe le ultime due raccolte poetiche pasoliniane, *Poesia in forma di rosa* (1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971), infatti, si gioca un tentativo di mettere in questione e, infine, di rifiutare la forma stessa della poesia e – insieme – del libro, visti sempre meno come degli oggetti finiti o terminabili, internamente omogenei e coerenti e, invece, trattati alla stregua di caotici cantieri aperti: organismi viventi, in costante e irregolare crescita proprio come il loro autore perennemente insoddisfatto, perennemente all'opposizione.

1.2 «Anziché allargare, dilaterai!». Con e oltre Dante

⁷⁴ Su questa tendenza della ricezione critica di Pasolini a partire da *Poesia in forma di rosa*, cfr. A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005, pp. 209-211.

⁷⁵ *Ibidem*.

È significativo che tra il 1964 e il 1965 Pasolini pubblichi un volume di versi, *Poesia in forma di rosa*, e un volume di prosa, *Alì dagli occhi azzurri*, il primo dei quali è deputato a far deflagrare il dispositivo poetico attraverso la predilezione per un metro informale, e il secondo a ridurre l'oggetto del libro, la sua comprensione idealistica di organismo completo e autonomo, a qualcosa di simile a un mucchio di materia casuale, un insieme di schizzi, progetti e persino frammenti di testi poi abbandonati. *Poesia in forma di rosa*, spiega Pasolini, deriva da un «tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell'uomo», attraverso «momenti destinati necessariamente alla frammentarietà (pur nell'incoercibile tendenza dell'Autore a “chiudere” formalmente)»⁷⁶. A proposito della raccolta *Alì dagli occhi azzurri*, Pasolini si esprime come segue, utilizzando l'espedito del parlare di sé in terza persona:

I racconti “da farsi” inclusi in *Alì dagli occhi azzurri* sono caratterizzati da una ricerca ancora antecedente l'acquisizione dell'esperienza ideologica incentrata sulla crisi del marxismo ufficiale e sulle profonde modificazioni nel frattempo intercorse nella struttura sociale e culturale del Paese; essi appaiono aperti a possibilità stilistiche indefinitamente varie e possono oggi essere letti, a distanza di tempo, soprattutto come documenti della generosa e totale dedizione di Pasolini al dibattito letterario: molto di frequente, nelle pieghe angosciose di un contenuto attinto con amara ironia dalla vita del sottoproletariato romano, cristallizzano nuclei di poesia bruciante e definitiva⁷⁷.

In concreto, *Alì dagli occhi azzurri* è composto da racconti, frammenti di romanzi, versi in italiano e in dialetto romano, rielaborazioni di sceneggiature ed esperimenti vari che Pasolini scrive tra il 1950 e il 1965 e poi accostati l'uno all'altro – quelli già apparsi in rivista e quelli ancora rimasti inediti – con la data della loro stesura in fondo alla pagina, al fine di sottolineare il loro statuto di progetti letterari distinti ma correlati, piuttosto che di testi finiti autonomi o frammenti finiti di un'unica opera compiuta.

Un indicatore significativo della natura di *work in progress* dell'intero libro è la storia editoriale del testo intitolato *La Mortaccia (Frammenti)*, datato 1959. Alla fine degli anni Cinquanta, Pasolini aveva immaginato un rifacimento, anche se parziale, della *Commedia* di Dante. La bozza de *La Mortaccia* racconta la storia grottesca di una prostituta che, dopo essere scesa all'inferno, ritrova i suoi genitori, i suoi amici e alcune delle celebrità

⁷⁶ P. P. Pasolini, *Risvolto di Poesia in forma di rosa*, in SLA2, p. 2440.

⁷⁷ P. P. Pasolini, *Risvolto di Alì dagli occhi azzurri*, in SLA2, pp. 2458-59.

del suo tempo. Il progetto assume gradualmente forme diverse e nuovi titoli (*L'infernante*; *L'inferno*). Poi, invece di essere accantonato, diventa una riserva di idee e materiali a cui l'autore attinge per scrivere testi diversi, ma che sono il risultato della frammentazione dello stesso progetto originale e, quindi, conservano legami evidenti tra loro, quasi come se fossero destinati a essere fruiti alla luce degli altri, essendo i più recenti una rielaborazione di quelli precedentemente completati. Per via delle circostanze della sua creazione, della sua forma incompiuta e rimasta a uno stadio progettuale, al suo collegamento diretto con Dante e ad altri aspetti tematici e stilistici, *La Mortaccia* può essere considerata un delicato momento di transizione nell'economia del confronto complesso che Pasolini stabilisce con la *Commedia* e, soprattutto, con la sua prima Cantica. Questa breve serie di "frammenti" (pubblicati proprio come tali, come evidente nel titolo del 1965) rappresenta il primo tentativo di riscrivere l'*Inferno*. Un tentativo che Pasolini affronta ripetutamente per mettere alla prova la propria poetica e, come più tardi nei frammenti de *La Divina Mimesis*, per ripensare il crollo delle condizioni di possibilità della *mimesis* in letteratura dopo la crisi del "nazionale-popolare" gramsciano e l'affermarsi del neocapitalismo in Italia. Sebbene, però, *La Mortaccia* e *La Divina Mimesis* rappresentino i poli estremi della stessa traiettoria letteraria e intellettuale, tra di loro non c'è una continuità semplice e lineare. Al contrario, questa risulta problematica e persino conflittuale. Non sono tanto gli elementi di distanza, come le divergenze stilistiche, linguistiche e strutturali alla base delle due opere, quanto i punti di vicinanza che rendono il loro rapporto difficile da decifrare. Come è stato sostenuto, «*La Divina Mimesis* è anche la testimonianza dell'impossibilità de *La Mortaccia*, del fallimento di quest'opera che avrebbe dovuto rigenerare l'ideale di oggettività dei romanzi romani realizzato anche nel segno di Dante, del suo plurilinguismo»⁷⁸ e del suo viaggio all'*Inferno*. L'ambientazione romana nel Mandrione, la scelta di una prostituta come protagonista e il largo ricorso alla tecnica del discorso libero indiretto rendono il progetto de *La Mortaccia* ancora fortemente legato alla poetica pasoliniana degli anni Cinquanta. È lo stesso Pasolini ad affermare, alla fine del 1960, che per *La Mortaccia* avrebbe utilizzato «lo stesso procedimento linguistico» dei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), «ma con degli ovvi allargamenti»⁷⁹.

⁷⁸ P. Desogus, *Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia*, «engramma», 189, 2022, pp. 45-69.

⁷⁹ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», n. 48, 3 dicembre 1960, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, in *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 69.

Il passaggio dai frammenti de *La Mortaccia* al progetto – altrettanto frammentario – de *La Divina Mimesis*⁸⁰ può essere letto come un sintomo della crisi della precedente poetica degli “allargamenti”. Che Dante assuma una funzione centrale per la delineazione di questa poetica, emerge, però, soprattutto da un articolo del dicembre 1965: *La volontà di Dante a essere poeta*. Si tratta di un saggio rappresentativo della distanza che separa l’esperienza pasoliniana degli anni Cinquanta – caratterizzata da un realismo ideologico impegnato a trascrivere la realtà nel linguaggio, sul modello dello sperimentalismo plurilinguista di Dante – e quella dell’ultimo decennio, ugualmente ispirato a tecniche quali il plurilinguismo e la contaminazione degli stili, ma segnato da un atteggiamento post-ideologico nei confronti della letteratura e in particolare della rappresentazione mimetica⁸¹. Per quanto sia stato per lo più interpretato come un saggio di critica dantesca e, a partire da questa lettura, sia stato fonte di numerose polemiche⁸², *La volontà di Dante a essere poeta* è un testo importante innanzitutto per far luce sulla crisi attraversata dalla “volontà a essere poeta” da parte di Pasolini stesso. Se, fino ai primi anni Sessanta, Dante era stato per Pasolini il modello stilistico e linguistico per realizzare una poetica realistica fuori dal discorso della Letteratura come istituzione e della cultura borghese, ne *La volontà di Dante a essere poeta* è lo stesso dispositivo retorico dantesco ad essere messo in discussione. Pasolini rinviene, infatti, nel Dante *auctor* un modo di procedere trascendente e razionale, capace di selezionare, ordinare e organizzare dall’alto la sua materia. Paradossalmente, proprio quel plurilinguismo di Dante – che nel noto paradigma continiano del 1951 aveva rappresentato una garanzia di realismo linguistico rispetto al monolinguismo selettivo di Petrarca⁸³ – viene adesso riletto come un altro esempio di selettività ed esclusività linguistica. Ciò che qui Pasolini intende mettere in discussione è innanzitutto la funzione retorica dell’*auctor*, che pretende di rappresentare il mondo reale

⁸⁰ *La Divina Mimesis* consiste in un corpus di frammenti e note, scritti prevalentemente tra il 1963 e il 1966-1967, a eccezione della *Prefazione* (1975), che apre l’opera, e del *Piccolo allegato stravagante* (1974), che la chiude. È composta di due primi canti (*Canto I* e *Canto II*), che si attengono piuttosto fedelmente al modello originale e mirano ad un’imitazione dell’opera dantesca sia nella micro che nella macrostruttura, cui seguono altri tre canti (III, IV e VII) più svincolati da quelli danteschi e organizzati nella forma di appunti e frammenti. A quello che potrebbe sembrare il corpo centrale dell’opera, segue ancora una parte eterogenea di materiale composta da tre note: la *Nota n. 1* (1° novembre 1964), la *Nota n. 2* (17 novembre 1964), *Per una “Nota dell’editore”* (1966 o 1967), alcuni appunti dal titolo *Altri tre appunti per il VII canto* e una serie di venticinque fotografie in bianco e nero raccolte sotto il titolo di *Iconografia ingiallita*.

⁸¹ Per la relazione tra *La Divina Mimesis* e *La volontà di Dante a essere poeta*, cfr. E. Patti, *Pasolini after Dante. The ‘Divine Mimesis’ and the Politics of Representation*, Routledge, London 2016, pp. 135-151.

⁸² Cfr. soprattutto quella di C. Segre, *La volontà di Pasolini “a” essere dantista*, «Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura», 190, 1965, pp. 80-84.

⁸³ Si tratta di un saggio pubblicato da Gianfranco Contini nel 1951. Cfr. G., Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, in particolare p. 177.

con una lingua perfettamente razionale. Su questa base, il realismo di Dante viene criticato perché fondato sulla pretesa di una falsa totalità, ovvero sulla pretesa di essere una rap-presentazione totalizzante del mondo. Ciò che emerge da questo profilo è un autore in grado di assumere il punto di vista dall'alto verso la realtà, e che offre uno sguardo omnicomprensivo del mondo – «così da allargare l'orizzonte lessicale, in una compresenza panoramica dei suoi casi limite»⁸⁴ – mantenendo un'equidistanza invariabile dal proprio atteggiamento interiore e dal proprio rapporto con la realtà, per quanto eterogenea essa sia⁸⁵.

In che modo, dunque, Pasolini reinterpreta il (proprio) ruolo di autore? Non può più trattarsi, certo, di un allargamento in senso linguistico (per esempio, attraverso l'impiego del dialetto) o contenutistico (per esempio, prendendo a oggetto una realtà psicologica e sociale a sé estranea). Descrivendo l'operazione linguistica della *Commedia*, Pasolini parla di un «allargamento linguistico di Dante, dovuto allo spostamento del suo punto di vista in alto»⁸⁶, e capace di aumentare «smisuratamente il *numero* delle cose e dei loro nomi, proprio nel momento in cui restringe e sintetizza tutto...»⁸⁷; mentre ormai lui – al contrario di Dante – non può più illudersi di essere «sostenuto da un'ideologia di ferro [...] la più potentemente unitaria di tutta la nostra cultura, prodotto finale di tutto il Medioevo»⁸⁸. Ogni allargamento così inteso, per quanto vario, continua a trovare nell'istanza autoriale e nella compiutezza dell'opera il proprio sicuro momento di unitarietà. Da questo momento in poi, Pasolini sembra, invece, indirizzarsi verso un'idea di opera come *performance*, nella quale l'autore non si nasconde dietro quella figura trascendente che seleziona e organizza dall'alto la materia dell'opera, bensì esibisce e demistifica il proprio stesso ruolo, manifestandosi come attore (come accade ne *La Divina Mimesis*, dove Pasolini assume al contempo il ruolo di *duca* e di *viator*) o presenza a ogni momento riconoscibile – secondo un'espressione di Petrolino – «in carne e ossa»⁸⁹.

⁸⁴ P. P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1379.

⁸⁵ Quest'interpretazione di Pasolini dell'atteggiamento linguistico di Dante è ulteriormente approfondita in un testo del 1966: P. P. Pasolini, *La mala mimesi*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1391-1399. Per una presa in considerazione di questo testo in rapporto al passaggio da *La Mortaccia* a *La Divina Mimesis*, cfr. C. Wild, *Humile Mimesis. Pasolini nach Auerbach*, in F. Balke, E. Linseisen (a cura di), *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone*, Brill, Paderborn 2022, pp. 126-132.

⁸⁶ P. P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, cit., p. 1376.

⁸⁷ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in RR2, p. 1090.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ P. P. Pasolini, *Petrolino*, cit., p. 1827. Come è stato argomentato, la totalità dell'opera di Pasolini, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, può essere intesa come una *performance* con Pasolini al centro, che non impone un punto di vista autoriale “tolemaico” (come il Dante letto da Pasolini), bensì chiede al

Come è stato sottolineato, per intendere più a fondo il riferimento di Pasolini a Dante nell'elaborazione di una nuova funzione dell'autore, è vantaggioso chiamare in causa una seconda opera dantesca, la *Vita Nuova*⁹⁰. Questo richiamo lascia vedere, infatti, come la crisi di poetica di cui *La Divina Mimesis* intende testimoniare presenti un andamento per certi aspetti inverso rispetto a quello del percorso di Dante. Quest'ultimo, invero, parte dalla selettività linguistica della *Vita Nuova* e arriva alla maggiore apertura e ampiezza della *Commedia*. *La Divina Mimesis*, invece, parte da una vicinanza al plurilinguismo e l'intersoggettività della *Commedia* e giunge a un'operazione analoga alla *performance* della *Vita Nuova*, seppure di segno inverso. A questo riguardo, è soprattutto la *Nota N. I* de *La Divina Mimesis* a fornire delle indicazioni decisive. In questa breve nota, che porta in calce la data 1° novembre 1964, Pasolini appunta: «il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, datata, in modo che il libro si presenti quasi come un diario»⁹¹. Centrale è qui un ripensamento della relazione temporale che intercorre tra l'autore e la propria opera: «alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero»⁹². L'aspetto specifico qui proposto da Pasolini è quello della “stratificazione cronologica” e della scrittura di un “diario”: un aspetto vicino non tanto alla dialettica tra la fase del progetto e quella di una sua eventuale e conclusiva realizzazione, quanto all'esposizione del processo, frammentario ma continuo, della scrittura. Questa destituzione del rapporto tradizionale tra autore e opera diviene maggiormente visibile se confrontata con la *Vita Nuova*, il testo in cui Dante costituisce il nuovo tipo di istanza autoriale che sarà propria anche della *Commedia*. Diversamente che nella *Vita Nuova*, infatti, l'operazione proposta da Pasolini nella *Nota N. I* è raccogliere il materiale scritto “come un diario”, senza riorganizzarlo a posteriori secondo un percorso teleologico. Mentre Dante si preoccupa di cancellare, dall'opera compiuta, ogni stratificazione della scrittura, al punto da riscrivere le liriche e da far sparire le tracce del loro contesto originario, la *Nota N. I* propone un'altra concezione dell'opera: un testo a strati, in cui il materiale passato non è eliminato dalla

pubblico di partecipare alla creazione della *performance* dell'autore; cfr. G. M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, cit., p. 7. Su *La Divina Mimesis* in particolare, cfr. *ivi*, p. 49.

⁹⁰ Cfr. M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Il Saggiatore, Milano 2013, pp. 46-47.

⁹¹ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1117.

⁹² *Ibidem*.

stesura che si vorrebbe definitiva, bensì rimane accumulata “come un processo formale vivente”: esso solo in grado di testimoniare non convenzionalmente il “passaggio del pensiero” e di avere «la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)»⁹³.

Così come sarà per la “logica duadica” cui si accenna in *Petrolino*, la “forma progressiva della realtà” de *La Divina Mimesis* si riferisce a un processo che, paradossalmente, non chiude, non procede teleologicamente verso il fine dell’opera compiuta. Cominciamo così ad avvicinare quella speciale coesistenza di passato e futuro che sempre più caratterizza l’ultimo quindicennio del lavoro di Pasolini. Rispetto al sintagma “progetto di opere future”, è possibile intanto affermare che il futuro su cui queste opere si stagliano non è affatto il tempo in cui passeranno da un’iniziale fase di semplice progetto a un secondo momento, inteso a sancirne la definitività e l’unitarietà formale come opera. E non è un caso, naturalmente, che la prima testimonianza de *La Divina Mimesis* si trovi proprio in *Progetto di opere future*, dove viene nominata come «opera, se mai ve ne fu, / da farsi»⁹⁴ e dove, inoltre, sono abbozzati i gironi infernali: quello riservato ai conformisti, ai volgari, ai cinici, e così via. L’inferno da attraversare, insomma, non è più quello povero ma vitale delle borgate romane, come Pasolini immaginava ancora per *La Mortaccia*, bensì l’inferno, ancora poeticamente inesplorato, del neocapitalismo. Accingendosi al compito di questa esplorazione, Pasolini rinuncia a qualsiasi poetica dell’*allargare*, che egli, attraverso il riferimento a Dante, attribuisce al sé stesso degli anni Cinquanta. La massima che il Pasolini degli anni Sessanta intende seguire è, invece, contenuta in un criptico imperativo del *Canto II* de *La Divina Mimesis*: «anziché allargare, dilaterai!»⁹⁵.

Quale differenza intercorre tra *allargare* e *dilatare*? Quest’ultimo termine, in effetti, è impiegato da Pasolini già in due articoli, entrambi risalenti al febbraio 1960. Qui Pasolini si avvale della categoria interpretativa della «dilatazione semantica», definita sinteticamente come il ricorso a «parole usate esteticamente in senso diverso da quello dell’uso comune»⁹⁶. In particolare, è in un articolo dedicato a *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini – film cui aveva lavorato come sceneggiatore – che Pasolini fa un uso

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1251.

⁹⁵ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1090.

⁹⁶ P. P. Pasolini, *Dal diario di uno sceneggiatore*, in SLA2, p. 2259.

significativo del termine “dilatazione”. Da un punto di vista stilistico, sostiene Pasolini, l’opera di Fellini si presenta come

appartenente in pieno alla grande produzione del decadentismo europeo. Di questa, essa ha tutti i connotati: la compiacenza fonica (che è il primo connotato del decadentismo) ha un equivalente in Fellini in una compiacenza visiva per cui l’immagine fuoriesce dalla funzione e si fa pura, con tutto l’incantesimo che ne deriva; la dilatazione semantica (il secondo connotato del decadentismo) è continuamente praticata da Fellini: non c’è un solo significato nel suo film che si presenti come puramente strumentale: è sempre eccessivo, sovraccarico, lirico, magico, o troppo violentemente veristico: è cioè dilatato semanticamente⁹⁷.

Pasolini sta qui provando a rendere conto degli approdi estetici cui giungeva l’ideologia post-resistenziale e neorealistica, di cui l’opera di Fellini è un esempio emblematico. «A costo di parere, ai comunisti, settario», rintraccia una certa connivenza, proprio sul terreno della “dilatazione semantica”, tra neorealismo e decadentismo storico, tanto che il primo potrebbe altresì essere considerato una forma di «neodecadentismo»⁹⁸. Tuttavia, accanto a questa componente decadentistica e reazionaria, *La dolce vita*, ancora in virtù della tensione alla “dilatazione” rintracciabile nel suo stile, mette in luce una nuova concezione dell’opera d’arte. Come scrive Pasolini a conclusione dell’articolo,

non ho mai visto un film in cui tutti i personaggi siano così pieni di felicità di essere: anche le cose dolorose, le tragedie, si configurano come fenomeni carichi di vitalità, come spettacoli. Bisogna davvero possedere una miniera inesauribile d’amore, per arrivare a questo: magari anche d’amore sacrilego [...]. Il neodecadente Fellini è colmo di tale amore indifferenziato e indifferenziante. Ed è questo amore che – se, per essere irrazionale, e quindi “per contraddizione che no’l consente”, non ha dato un capolavoro – ha dato però degli altissimi frammenti di capolavoro⁹⁹.

Questo riferimento cursorio alla comparsa di “dilatare” come termine tecnico nel 1960 lascia saggiare l’incertezza e l’ambiguità del giudizio di Pasolini a riguardo. Questa incertezza e ambiguità non scompaiono neppure quando, alcuni anni dopo, il dilatare viene contrapposto con decisione all’allargare, nella formula: “anziché allargare,

⁹⁷ P. P. Pasolini, *La dolce vita: per me si tratta di un film cattolico*, in SLA1, p. 2273.

⁹⁸ *Ivi*, p. 2274.

⁹⁹ *Ivi*, p. 2279.

dilaterai!”. La strada del plurilinguismo dantesco, cioè di un lessico allargato e allargabile è ormai sbarrata al poeta degli anni Sessanta, per via del prevalere irreversibile, nella società del neocapitalismo, di quella che Pasolini chiama la «Lingua dell’Odio»¹⁰⁰. Ma la nuova strada da intraprendere resta incerta: quale poetica e quale lingua rimangono per non soccombere al monolinguismo omologato contemporaneo? L’ingiunzione al “dilatare” va allora intesa nella sua ambiguità: così come traspare nel tentativo stentato, da parte del Pasolini *viator*, di dare una declinazione pratica della nuova poetica che vorrebbe far propria: «asimmetria, sproporzione, legge dell’irregolarità programmata, irrisione della coesività, introduzione teppistica dell’arbitrario»¹⁰¹. Dove la massima ambiguità è, probabilmente, da trovarsi nel fatto che quelli qui sintetizzati sono, in fondo, gli stessi tratti stilistici (su cui sarà necessario tornare) della tanto detestata neoavanguardia del Gruppo 63; il che risulta evidente dal ricorrere dell’aggettivo “teppistico”, sistematicamente associato da Pasolini ai suoi nemici di allora¹⁰².

Ciò che è certo, tuttavia, è che il “dilatare” di cui parla Pasolini non va inteso nel senso di una dilatazione della propria soggettività come autore. Piuttosto, è la poesia che può e deve essere dilatata oltre sé stessa, cioè oltre la Letteratura come gioco chiuso e autoreferenziale: abbracciando una “ambiguità” che – come insiste Pasolini ancora nel 1974 – sia capace di mantenersi al di qua di ogni idealistica chiusura pacificata dell’opera d’arte. A essere qui in questione, in altri termini, non è altro che l’*intollerabile* per la sfera dell’Estetico tradizionalmente intesa. Un esempio di poetica della dilatazione, in questo senso, può essere ritrovato ne *La Divina Mimesis* stessa; la quale, dopo il *Canto II* rinuncia del tutto a una forma sia pur minimamente rifinita, e prosegue con un susseguirsi di *Appunti e frammenti* o di *Note* “per” i canti successivi. Di particolare rilevanza è qui l’uso della preposizione “per”, che comparirà ancora spesso tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta: non solo in numerose poesie della raccolta *Trasumanar e organizzar* (1971), ma anche, e in modo forse ancora più significativo, in due “film da farsi” e mai realizzati, come gli *Appunti per un film sull’India* (1967-1968) e gli *Appunti per un’Orestide africana* (1968-1973).

¹⁰⁰ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., pp. 1090, 1109.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 1090.

¹⁰² Come è stato sottolineato da A. Cortellessa, *Romanzi per figure. Pasolini con-temporaneo*, «engramma», 181, 2021, pp. 309-348, in part. pp. 333-334. Pasolini torna su questo aggettivo ancora alla fine del 1973 in P. P. Pasolini, [«Che cosa è il teppismo?»], in *Descrizioni di descrizioni*, in SLA2, pp. 1913-1920.

Come Pasolini comincia a intravedere nel 1960 a proposito de *La dolce vita* di Fellini, un approccio dilatatorio alla poesia e al cinema non può più aspirare alla realizzazione di un capolavoro, bensì solo all'esposizione di "frammenti di capolavoro". Ma questo stato frammentario dell'opera non va semplicemente inteso come mancante, come se – in un tempo futuro – fosse passibile di un completamento, di una ricomposizione dei frammenti nell'unità dell'opera rifinita. Per Pasolini, non si tratta di mostrare una mancanza cui sopperire teleologicamente; piuttosto, egli interrompe il passaggio apparentemente necessario tra gli "appunti" o i "frammenti" o finanche le "note" *per* un'opera e l'opera come obiettivo finale da raggiungere. Non è quest'ultima a fornire retrospettivamente i primi di senso e di validità. Vi è, invece, al limite, una convivenza tra il progetto di opere e le opere future: la *mancanza come non ancora*, cui ogni frammento rimanda (il momento progettuale), viene così esposta nella sua inseparabilità dalla *mancanza come realtà irreparabile*, cioè come esigenza. In questo modo, Pasolini forza la nostra fruizione abituale dell'opera, caratterizzata dall'attesa di un prodotto finale adeguatamente confezionato, un oggetto autonomo da contemplare come tale. Ammonendo il destinatario della propria poesia, scrive ancora nel 1966-67: «tu tremi solo quando la [la poesia] ritrovi / nei versi, o nelle pagine in prosa, / quando la loro evocazione è perfetta»¹⁰³. Ma questo significa, insieme, che siamo resi partecipi di un'esigenza, con tutto ciò che di intollerabile la sua contingenza ineliminabile comporta: come un resto non sintetizzabile in una futura e pacificata sintesi.

1.3 Un'opera aperta?

Verso quale altra concezione della temporalità dell'opera ci sta indirizzando Pasolini? Torniamo ancora alla *Nota N. 1* de *La Divina Mimesis*, riportandola quasi per intero:

Tutto il materiale scritto finora, deve essere datato (circa un anno, un anno e mezzo fa): non deve essere eliminato dalla nuova stesura, che deve quindi consistere in un nuovo strato aggiuntivo o in una lunga nota. E così per le stesure successive. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E

¹⁰³ P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in TP2, p. 1287.

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.)¹⁰⁴.

Come può, la scrittura, testimoniare fedelmente il “passaggio del pensiero”? Secondo Pasolini, questo diviene possibile nei termini in cui essa riesce a rendere conto in modo “completo” della propria “topografia temporale”; vale a dire, di quella “stratificazione cronologica” che ne fa un “processo formale vivente”. Per inoltrarci ulteriormente nelle questioni in gioco in questo passaggio, può essere utile fare riferimento alla nozione di “tempo operativo” formulata in *Temps et verbe* dal linguista francese Gustave Guillaume. La teoria sviluppata da Guillaume nel suo libro – presentata come una teoria generale applicabile a qualsiasi lingua che presenti la categoria verbale – ha alla propria base l’idea che, nel momento che precede l’atto di parlare, il pensiero formi una “immagine-tempo” (*image-temps*). Il “tempo operativo” è il tempo afferente a questa fase preconsa, cioè il tempo di cui la mente ha bisogno per creare un’immagine più o meno dettagliata del tempo. Ogni volta che parliamo, questo atto di creazione si ripete. Secondo Guillaume, non utilizziamo il risultato di un’operazione effettuata in precedenza e che non abbiamo più bisogno di ripetere, né ci è dato di valerci dei risultati che ci vengono trasmessi senza che li abbiamo vissuti personalmente. Questo processo creativo può essere visto come una transizione dal virtuale al reale (in termini aristotelici, dalla potenza all’atto; oppure, in termini saussuriani, dalla *langue* alla *parole*). A questo livello, si verifica un movimento per il quale la “cronogenesi” (*chronogénèse*, cioè la dinamica di formazione dell’immagine-tempo da parte del pensiero), in azione sul proprio asse temporale, si sposta da un “asse cronotetico” (*axe chronothétique*), implicante una particolare modalità del tempo, al successivo¹⁰⁵.

Rispetto al compito di rendere visibile il “passaggio del pensiero” proposto da Pasolini, è qui particolarmente interessante che – secondo Guillaume – la formazione della “immagine-tempo” nella mente richieda sempre e comunque un certo tempo, senza dubbio molto breve, ma non per questo eliminabile e, di conseguenza, già perfettamente reale. Senonché, questo significa anche – argomenta Guillaume – che nel presente del

¹⁰⁴ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1117.

¹⁰⁵ Cfr. G. Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Honoré Champion, Parigi 1929, pp. 8-13.

pensiero abbia luogo una duplice sovrapposizione del tempo: da un lato, dobbiamo separare il presente dal passato e, dall'altro, dobbiamo separarlo dal futuro. La prima separazione porta con sé una sia pur minima parte del passato, mentre la seconda porta con sé una sia pur minima parte del futuro: ed è solo la “giustapposizione dei tempi” (*juxtaposition du temps*), portata dai due tagli, a produrre il presente. Cosicché, il passaggio del pensiero può essere compreso solo nella coesistenza irriducibile tra un momento appena trascorso e un momento che sta per passare¹⁰⁶. Siamo così posti di fronte a una “cristallizzazione oppositiva” o – nei termini di Pasolini – di una “ambiguità” non sintetizzabile in una superiore unità: da un lato, la parte passata del presente non ha ancora cessato di portare la realtà alla mente e, dall'altro lato, la parte futura del presente non ha ancora cessato di portare alla mente non la realtà, ma una promessa di realtà (*non pas du réel mais une promesse de réel*) o – si potrebbe chiosare – la sua esigenza¹⁰⁷.

Tramite il rimando alla teoria di Guillaume, vediamo come in Pasolini si giochi una complicazione e una messa in discussione della rappresentazione lineare e cronologica del tempo. Tale rappresentazione, infatti, risulta essere non altro che un'astrazione rispetto al processo di formazione della “immagine-tempo” da parte del pensiero. Attraverso una dilatazione dell'opera, Pasolini ci permette di cogliere la “immagine-tempo” – o, secondo l'espressione de *La Divina Mimesis*, il “passaggio del pensiero” – insieme nel suo stato puramente potenziale (tempo *in posse*), nel processo della sua formazione (tempo *in fieri*) e, infine, nello stato costruito (tempo *in esse*). In ogni rappresentazione o immagine che ci facciamo del tempo, in ogni discorso e in ogni opera in cui cerchiamo di definirlo, è implicato un tempo sempre ulteriore, che non può essere ridotto ad alcuna rappresentazione unitaria¹⁰⁸.

Che l'elaborazione di una diversa concezione della temporalità costituisca un momento decisivo dell'approccio pasoliniano alla crisi del marxismo dei primi anni Sessanta, può essere mostrato a partire da un confronto con la neoavanguardia del Gruppo 63¹⁰⁹. Ancora

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, pp. 51-75.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 60.

¹⁰⁸ È proprio su questo tratto della teoria di Guillaume che insiste G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 65-67.

¹⁰⁹ Per una ricostruzione retrospettiva dell'esperienza letteraria del Gruppo 63, cfr. A. Asor Rosa, voce «Avanguardia», in *Enciclopedia Einaudi*, II, Einaudi, Torino 1997, pp. 195-231, in particolare p. 199; F. Curi, N. Lorenzini, R. Barilli (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Pendragon, Bologna, 2005. Una cronologia del confronto di Pasolini con la neoavanguardia e il suo contesto politico è delineata in A. H. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2020, pp. 8-30.

una volta, il problema della temporalità appare indissociabile da quello della concezione dell'opera d'arte e del rapporto che questa intrattiene con il suo destinatario. Oltre che essere il principale bersaglio polemico de *La Divina Mimesis*, il confronto con la neoavanguardia assume una funzione centrale in diversi interventi poi confluiti nella raccolta *Empirismo eretico*. Com'è noto, quest'ultima si costituisce di saggi e articoli di varia lunghezza, suddivisi in tre sezioni, intitolate *Lingua*, *Letteratura* e *Cinema*. Uno dei temi che fanno da collante tra le diverse sezioni è quello, in apparenza squisitamente letterario, della tecnica del discorso libero indiretto. È proprio intorno a questo problema – esplicitamente tematizzato soprattutto in *Intervento sul discorso libero indiretto* (1965) – che la polemica con la neoavanguardia si fa particolarmente cogente. Per prima cosa, è importante chiarire che per Pasolini quella del discorso libero indiretto non è solo una tecnica letteraria, bensì anche e innanzitutto un approccio all'alterità. In quanto tale, ci pone di fronte a una questione inscindibilmente estetica, etica e politica; tanto che avremmo qui a che vedere con «un problema del marxismo. Poiché la crisi del Libero Indiretto è sua»¹¹⁰. Si tratta di una crisi al contempo linguistica e ideologica. A impedire agli intellettuali suoi connazionali di cogliere e decifrare questa crisi a loro contemporanea è, secondo Pasolini, un'analisi sostanzialmente fuorviante dell'uso del discorso libero indiretto in italiano. Il difetto rilevato da Pasolini in queste analisi risiede nel loro dare per «assiomatico un livello medio e normale dell'italiano (parlato e letterario), per cui, per esempio, l'autore di scelta mimetica dialettale, sarebbe partito da tale livello medio, e quivi avrebbe portato i suoi materiali dialettali, sublinguistici, profondi, arcaici». Nell'interpretazione pasoliniana, le trasformazioni in corso nel contemporaneo panorama linguistico italiano dimostrano l'insufficienza di questa lettura. Insieme al movimento verso “il basso della lingua” da parte dell'autore, invero, bisogna tenere in considerazione un movimento verso l'alto, a esso antitetico ma complementare: quello che Pasolini chiama un «lavoro di esagerazione espressiva superlinguistica». In questo modo, l'autore esperisce una dinamica di «contaminazione» tra la sua lingua alta e letteraria e la lingua bassa dell'*altro popolare*. Cosicché, il possibile incontro tra l'autore e il destinatario, tra il poeta e il popolo, «non avveniva tra la lingua bassa e la lingua media, ma tra la lingua bassa e la lingua alta [...]. Per le sue incursioni, le sue mimesis, negli strati bassi della lingua, nelle sottolingue dialettali o dialettizzate, o parlate da categorie speciali minute della nazione egli non partiva mai dalla linea media, ma dalla

¹¹⁰ Come Pasolini scrive in un Post-scriptum, cassato prima della stampa di *Empirismo eretico*; cfr. W. Siti, S. De Laude (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in SLA2, p. 2946.

linea alta: ed era alla linea alta che ritornava col suo bottino»¹¹¹. Se inteso in questo modo, scrive Pasolini negli stessi anni in cui – con *La Divina Mimesis* – ne sta prendendo le distanze, «un discorso libero indiretto potenziale e emblematico c'è anche in Dante, quando usa, per ragioni mimetiche, delle parole di cui è inimmaginabile ch'egli fosse utente, e che appartengono alla cerchia sociale dei suoi personaggi»¹¹².

Perché Pasolini associa la crisi del discorso libero indiretto a quella del marxismo? Se, come si legge ancora nell'*Intervento* del 1965, «l'intellettuale mimetico in genere» – vale a dire, l'autore utente della tecnica del libero indiretto – aveva finora potuto rivivere il discorso dell'altro popolare «a patto che quest'altro fosse contemporaneo o meglio, molto meglio, preistorico rispetto a lui»¹¹³, quest'operazione adesso non è più possibile. Con la nascita del nuovo italiano come lingua nazionale – contemporanea, secondo Pasolini, all'instaurarsi di un assetto “neocapitalistico” della società –, l'altro o il popolo non si trova più, linguisticamente, a un momento antecedente e basso rispetto alla lingua alta e letteraria dell'autore; al contrario, «le masse innocenti e standardizzate della società in avanzata fase neocapitalistica»¹¹⁴ cominciano a far uso di una lingua posteriore, afferente a una contemporaneità che sfugge verso un futuro inafferrabile. Come può un autore, allora, mantenere ancora un rapporto con un destinatario popolare e, in particolare, quel rapporto peculiare che, con Pasolini, si sta provando a pensare nella forma di un'esigenza? Prima ancora di provare a identificare questo destinatario, Pasolini fa cenno al fatto che la sua lingua si colloca irrisolubilmente nel futuro: in un continuo sopravanzamento della lingua alta e, in fondo, autoreferenziale degli intellettuali. Cosicché, conclude, «l'intellettuale ormai si configura indiscriminatamente e necessariamente come tradizionalista»¹¹⁵. Come accennato a proposito della nozione di “dilatazione”, anche qui appare possibile un accostamento tra la posizione che Pasolini comincia a far propria in questo torno di anni e la posizione dei neoavanguardisti. Senonché, continua perentoriamente Pasolini, «anche le avanguardie sono tradizionalistiche, rispetto alla vera realtà, che è già al di là delle soglie del futuro, almeno potenzialmente»¹¹⁶. La contrapposizione della neoavanguardia alla letteratura tradizionale, infatti, risulta

¹¹¹ P. P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1345-1375, qui p. 1354.

¹¹² P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1461-1488, qui p. 1473.

¹¹³ P. P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 1364.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

leggibile nel senso di una rigida sostituzione: alla precedente osmosi con il latino, considerata il fondamento dell'italiano letterario della tradizione, viene opposto «il mito dell'osmosi tecnologica»¹¹⁷. In questo modo, «sulla base della negazione dei valori sociali e linguistici del passato e del presente, si impianta una sorta di mimesis dei valori del futuro»: ma una simile «ambizione della totale novità e il rifiuto del passato»¹¹⁸ costringono gli avanguardisti a un'artificiosa mitizzazione del loro rapporto con il destinatario, identificato in un ipotetico “*homo technologicus*” del futuro. Le opere neoavanguardiste si presentano, di conseguenza, per lo più come dei

testi privi di superfici interne (lo stesso Sanguineti è tutto frontale e piatto, come un neoclassico) è una forma abnorme di discorso libero indiretto. Essi, cioè, scrivono “parlando attraverso la voce di...”: e la voce è quella di un mitico *homo technologicus* che si fonda come eroe a rovescia, sulla negazione di tutto ciò che è passato e presente, e insieme offre la possibilità di nuove folli polisemie, sostituendosi alla storia in una previsione surrettizia e sacrale della storia¹¹⁹.

Secondo Pasolini, per continuare a praticare una forma – sia pure “aberrante” – di discorso libero indiretto, i neoavanguardisti sono costretti a ipotizzare un mondo e una lingua *futuri*, cui accedere attraverso «una sorta di “discorso previssuto”»¹²⁰. Si tratta, appunto, della lingua di un ipotetico e “mitico *homo technologicus*”, la cui “voce” si fonda, da un lato, sulla «negazione della lingua presente: il che si esprime attraverso una sua distruzione arbitraria e approssimativa – *a fortiori* essendo imprevedibile il reale decadere di una lingua»¹²¹. Dall'altro lato, l'operazione della neoavanguardia si gioca su una sostituzione degli espedienti retorici tradizionali con «figure analoghe (metri, aspetti tipografici ecc.) fabbricate con materiale casuale, dissacratorio»¹²². Nei collages e nelle combinazioni lessicali e tipografiche da loro prodotti, i neoavanguardisti presumono di poter prefigurare una lingua e un destinatario futuri: quelli forgiati dal trionfo della scienza applicata nella società del neocapitalismo.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 1366.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 1366-1367.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 1367.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ivi*, p. 1368.

A proposito delle più recenti trasformazioni della lingua italiana, le idee del Gruppo 63 vengono così schematizzate da Pasolini: a una lingua A (la lingua letteraria della tradizione), postulata dai neoavanguardisti come definitivamente decaduta, succede una lingua B, che sarebbe dovere dello scrittore prefigurare attraverso la dissacrazione della lingua A, ormai morta. Tuttavia, secondo Pasolini, quest'idea di una successione lineare da una lingua del passato a una lingua del futuro denuncia un tentativo, a monte, di sostituire alla storia reale della lingua "una previsione surrettizia e sacrale della storia". La «mostruosa forma di eticità, di *impegno*» attiva nei tentativi dell'avanguardia di prefigurare la futura lingua dell'*homo technologicus*, in questo modo, rivela la sua essenziale «implicazione di un'idea mitica del futuro»¹²³.

Come demistificare questa artificiosa concezione del futuro, che Pasolini considera del tutto connivente con quella di una nuova civiltà, ormai sul punto di affermarsi in Italia? Si tratta, innanzitutto, di riformulare il problema: l'esperienza inedita con cui lo scrittore contemporaneo è chiamato a confrontarsi

non è più una lingua A (che, al limite, è decaduta) e non è neanche una lingua B (prospettata insinceramente a risolvere un "momento zero" convenzionale e fittizio). Il vero problema è una lingua X, che non è altro che la lingua A nell'atto di diventare realmente una lingua B. È cioè la nostra stessa lingua in evoluzione, attraverso fasi drammatiche e difficilmente analizzabili; e che, essendo in un momento acuto di tale sua evoluzione, è in caotico movimento, e sfugge quindi a ogni possibile osservazione¹²⁴.

Il giudizio di Pasolini sulla neoavanguardia viene confermato nel 1968. Pur condividendo con la neoavanguardia la diagnosi di una rivoluzione inedita per l'italiano nei primi anni Sessanta, Pasolini ribadisce la sostanziale differenza tra le due prognosi. Per lui,

non esiste attualmente una lingua A. Esiste soltanto una lingua A che sta trasformandosi in una lingua B. L'italiano si muove. Loro pensavano di sparare a un bersaglio fisso, e invece era mobile. L'italiano sta cambiando, trasformandosi da una lingua a base dialettale, e precisamente fiorentina, in un'unica lingua non più dominata e diretta da quella letteraria, ma dal linguaggio della tecnologia. La lingua italiana sta attraversando una sua specifica rivoluzione. La rivoluzione dell'avanguardia era solo una rivoluzione

¹²³ *Ivi*, p. 1372.

¹²⁴ *Ibidem*.

letteraria sbagliata e di modestissima portata, mentre qualcosa di molto più importante stava già avvenendo nell'insieme della lingua¹²⁵.

La categoria di “tempo operativo” permette qui di cogliere più chiaramente la distanza che separa i due diversi modi di accogliere la sfida portata agli scrittori dalla “specifica rivoluzione” dell'italiano. Se la neoavanguardia mira ad anticipare e a rendere immediatamente presente una lingua futura, Pasolini tenta invece di mostrare come la condizione presente non implichi né un sorpasso definitivo del passato, né un futuro anodino e prevedibile: bensì una coesistenza di un passato che continua a essere efficace nel presente e di un futuro che – pur restando ancora di là da venire e, come tale, irraggiungibile – dà già una forma al presente, e precisamente la forma di un'esigenza. Questa differenza si riflette, inoltre, in due diverse comprensioni dell'opera d'arte, rendendo problematico, per esempio, un eventuale accostamento tra gli esperimenti estetici pasoliniani degli anni Sessanta e un importante lavoro di Umberto Eco di inizio decennio, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962)¹²⁶. In questo saggio di risonanza internazionale, Eco – che in quel periodo è parte integrante di quello che avrebbe poi costituito il Gruppo 63 – mette a fuoco le trasformazioni recenti nel rapporto tra autore e destinatario; trasformazioni rese possibili da un'emergente e innovativa concezione dell'opera¹²⁷. La “apertura” dell'opera è, innanzitutto, un'apertura strutturale al suo destinatario: ogni fruizione dell'opera, scrive Eco, è «una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale»¹²⁸. Se per “opera” si intende «un oggetto dotato di proprietà strutturali definite, che permettano ma coordinino l'avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive»¹²⁹; allora concepire le opere come “aperte” significa che queste «vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente»¹³⁰. Il modello della “opera aperta”, la sua forma, «è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive,

¹²⁵ P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 1384-1385.

¹²⁶ Questo accostamento è stato proposto da A. Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 57-58.

¹²⁷ Sull'influenza del saggio di Eco sulla neoavanguardia italiana e, in particolare, sulla formazione del Gruppo 63 e del Gruppo 70, cfr. E. Patti, *Opera aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the present*, Peter Lang, Oxford 2022, pp. 7-24.

¹²⁸ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano 1962, p. 34.

¹²⁹ *Ivi*, p. 16.

¹³⁰ *Ivi*, p. 33.

manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere sé stessa»¹³¹.

È probabile che, nel suo saggio del 1962, Eco abbia decifrato con acutezza alcuni motivi letterari che avrebbero assunto una rilevanza non sopravvalutabile tra anni Settanta e anni Ottanta. Sintomo di questa tendenza può forse essere considerato il successo riscosso da romanzi come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino e *Il nome della rosa* (1980) dello stesso Eco. Entrambi questi testi presuppongono un'idea di letteratura ludica e fundamentalmente disimpegnata, essendo architettati come svago, gioco, voglia di raccontare senza pretendere di imporre al destinatario una qualche specifica visione del mondo¹³². Ma le richieste che la "forma-progetto"¹³³ adottata da Pasolini fa al suo lettore sono proprio le stesse? O è possibile che le ironiche ma perentorie affermazioni pasoliniane a proposito di *Opera aperta* vadano prese sul serio? Parlando – nel 1964 – de *La Divina Mimesis*, Pasolini dichiara che «si tratterà di un romanzo apertissimo, di una cosa magmatica»¹³⁴, e diversi anni dopo, nel 1969, dice della propria pur eterogenea opera cinematografica: «i miei film sono opere estremamente chiuse, perché la mia formazione letteraria iniziale mi porta sempre a fare quella che si chiama "opera chiusa"»¹³⁵. Molto meno equivocabile è quella che potrebbe essere considerata l'ultima dichiarazione di poetica di Pasolini, contenuta in una lettera ad Alberto Moravia allegata a *Petrolio*: «Se io dessi corpo a ciò che qui è solo potenziale, e cioè inventassi la scrittura necessaria a fare di questa storia un oggetto, una macchina narrativa che funziona

¹³¹ *Ivi*, p. 34.

¹³² Cfr. le *Postille* del 1983 a U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980. Come spiega Giovanna Trento, «pur nell'indipendenza dei singoli simpatizzanti, tra le forme più rilevanti che assunse in genere la neoavanguardia vi fu la riduzione dell'arte a "gioco" gratuito e l'assunzione di una poetica della non-significanza. Il linguaggio venne manipolato in modo anarchico e dissacrante, ritenendo che solamente così sarebbe stato possibile riformare il codice linguistico e quello del comportamento, eliminando ogni falsificazione ideologica [...]. Sebbene anche la neoavanguardia, con mezzi diversi da quelli impiegati da Pasolini, rifiutasse programmaticamente l'"ideologia neocapitalista", Pasolini accusava i suoi membri di fare il vuoto gratuitamente, perseguendo in realtà la risorgenza di formalismo e accademismo», G. Trento, *L'Africa di Pasolini*, cit., pp. 88-89.

¹³³ Secondo l'espressione coniata da C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 158-170.

¹³⁴ Si tratta di un'intervista rilasciata da Pasolini ad Alfredo Barberis sul «Giorno», 2 dicembre 1964, con il titolo: *Sì, il romanzo è possibile*. L'intervista è riportata nelle *Note e notizie sui testi*, cit., in SLA2, p. 2942.

¹³⁵ Cfr. L. Fontanella (a cura di), *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, Archinto, Milano 2005, p. 57. In un'auto-recensione del 1971, Pasolini definisce *Trasumanar e organizzar* «un'opera, in sostanza, chiusa, come non può che essere un'opera», P. P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, in SLA2, pp. 2575-2580, qui p. 2577.

da sola nell'immaginazione del lettore, dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo giuoco. Non ho voglia più di giuocare»¹³⁶.

Per l'ultimo Pasolini, la posta in palio è molto alta: siamo posti a confronto con un tentativo di creare un inciampo, di operare un'interruzione scandalosa – nell'accezione biblica cara a Pasolini: *skándalon* come pietra d'inciampo – di un meccanismo altrimenti privo di intoppi. L'interruzione della “macchina narrativa” operata dal (anti-)romanzo *Petrolio* ne è un esempio emblematico. Ma si tratta, in effetti, di uno sforzo che lavora continuamente – almeno da un certo momento in poi – dentro tutta l'opera di Pasolini, al di là di ogni settorializzazione convenzionale. Neanche una “opera aperta” – soprattutto nelle sue declinazioni neoavanguardiste con cui Pasolini polemizza – si assume il rischio di mettere veramente in discussione quel «paradigma della realizzazione»¹³⁷ che è una delle chiavi per comprendere il dominio della cultura occidentale insieme ai suoi esiti più nefasti. Proprio come un rischio simile può essere inteso, invece, il rifiuto pasoliniano di confezionare l'opera in “un oggetto” esteticamente autonomo e fruibile come tale dal destinatario. Il suo rifiuto, cioè, di *realizzare* il capolavoro, l'opera finita, mantenendosene, piuttosto, subito al di qua: nel luogo e nel tempo dei frammenti di un capolavoro possibile, ma non realizzato e, forse, affatto irrealizzabile. A questo luogo e a questo tempo fa cenno l'avverbio *qui* della lettera a Moravia. L'espressione “ciò che qui è solo potenziale” ci dice di *Petrolio* più di quanto potrebbe ogni tentativo di classificare (anche *ex negativo*) questo «qualcosa di scritto»¹³⁸ come genere letterario. Non è che il destinatario debba completare un'opera che altrimenti resterebbe aperta e, come tale, incompleta. L'opera “aperta”, in questo senso, non coincide con l'opera “dilatata” o “ambigua”: nel significato che attribuisce loro Pasolini, la dilatabilità e l'ambiguità sono un'esigenza dell'opera e non una sua caratteristica, più o meno accentuata che sia.

1.4 Una verità da conclamare

¹³⁶ *Petrolio*, cit., p. 1827. Sulla necessità di far «inceppare la macchina» (narrativa), di descrivere «la situazione» per «fermarla o distruggerla», cfr. P. P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, cit., pp. 1723-1730, in particolare p. 1724.

¹³⁷ G. Agamben, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio, Homo sacer*, II, 5, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 65.

¹³⁸ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1343.

Perché Pasolini rifiuta la concezione del tempo, e in particolare del tempo futuro, implicitamente fatta propria dalla neoavanguardia? Provare a insistere sulla questione ci permette di avvicinare un evento che Pasolini individua come sintomatico di un cambiamento epocale nell'Italia dei primi anni Sessanta. Leggiamo a conclusione dell'articolo *La fine dell'avanguardia* (1966): «lo stesso “senso nuovo” delle cose del mondo che segna la fine del vecchio impegno, segna anche la fine dell'avanguardia»¹³⁹. Che cosa, nell'ottica di Pasolini, rende accostabile l'insufficienza dell'avanguardia alla crisi del marxismo tradizionalmente inteso? Il modo in cui Pasolini comincia a ripensare la temporalità dell'opera d'arte ci fornisce delle prime indicazioni per una risposta. Il nodo centrale della questione può essere individuato nella logica secondo cui viene inteso il rapporto con il futuro e, nello specifico, la comprensione di una possibile *anticipazione* del futuro. La lettura pasoliniana dell'esaurimento del “vecchio impegno” può essere allora ricondotta, almeno a un primo livello apodittico, a una comprensione del concetto marxiano di società senza classi come qualcosa che possa essere posto come il fine di un'azione politica e, in questo modo, come qualcosa di realizzabile nel futuro. Così come i neoavanguardisti postulano, per la letteratura, una semplice transizione da una situazione linguistica A a una situazione linguistica B, il rischio in cui incorre il marxismo ufficiale è quello di pensare il momento rivoluzionario come un mezzo teleologicamente inteso a procurare un passaggio da una società prerivoluzionaria a una postrivoluzionaria. Ma le categorie poetiche – la dilatabilità; l'ambiguità – attivate da Pasolini per riconsiderare lo statuto dell'opera aprono a un altro modo di rapportarsi al futuro. Ancora una volta, è il sintagma “progetto di opere future” che può qui fungere da guida. Quale futuro è in gioco, se Pasolini rifiuta e demistifica qualsiasi finalità teleologica, qualsiasi “idea mitica di futuro”? La domanda ci riporta a ciò che Pasolini interpreta come la fine tanto del vecchio impegno quanto della nuova avanguardia: se il primo non può più, gramscianamente, fare riferimento a un destinatario “nazionale-popolare”, la seconda finisce con lo schiacciare sul presente il futuro destinatario, utente della nuova lingua tecnologica. Ciò a cui invita Pasolini, allora, è proprio a insistere tra questi *non più* e *non ancora*: a insistere, cioè, in quello cui ci si potrebbe riferire come al tempo del destinatario e del popolo che manca. Eppure, proprio nel momento in cui denuncia la mancanza inaudita di destinatario per la poesia, Pasolini pone, insieme, l'esigenza di un destinatario popolare.

¹³⁹ P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, cit., p. 1428.

Il luogo dell'opera pasoliniana in cui emerge con più chiarezza questo legame tra crisi del marxismo e crisi del destinatario è l'esperienza del dialogo epistolare con i lettori di «Vie Nuove». Si tratta di un settimanale di diffusione popolare legato, seppur non ufficialmente, al PCI¹⁴⁰. Sul numero 22 del 28 maggio 1960, Maria Antonietta Macciocchi, allora direttrice della rivista, introduce come segue Pasolini ai lettori di «Vie Nuove»:

Oggi Pasolini è assai più celebre di qualche anno fa; cinema e giornali si sono impadroniti avidamente del suo nome, l'uno ne ha fatto un motivo di "cassetta", gli altri si disputano le indiscrezioni sulla sua vita, sguinzagliandogli dietro i fotografi, per vedere dove passa la sera, con quale cantante o diva, in quale trattoria [...]. Ma è la parte di Pasolini che a noi interessa di meno, la ragione per cui gli offriamo questa rubrica sta nella considerazione opposta; ovvero che, oltre quella bolla iridata [...], Pasolini ancora la sua forza, o fama letteraria, ad un solido scoglio fatto della tenacissima roccia del consenso della gente semplice [...]. Pasolini è uno dei pochi scrittori italiani che sia legato da migliaia di fili ad un pubblico popolare¹⁴¹.

La rubrica, che porta il titolo *Dialoghi con Pasolini*, impegna lo scrittore fino al 30 settembre 1965 e, con ogni numero, riporta le lettere dei lettori che Pasolini stesso seleziona e commenta, provando a rispondere alle domande che gli vengono poste. Le tematiche di volta in volta affrontate risultano estremamente eterogenee, soprattutto nei primi anni: da giudizi letterari specifici a più generali questioni linguistiche, passando per la questione dei giovani e dai problemi esistenziali dei singoli. Tuttavia, nel cercare di delineare il legame che Pasolini individua tra crisi del marxismo e crisi del destinatario, particolarmente interessante risulta soprattutto la postura adottata da Pasolini nei confronti dei lettori, il gesto con cui si espone loro.

Le premesse ideologiche, che il Pasolini del 1960 certamente condivide, sono quelle implicitamente gramsciane che si intravedono già dalle parole con cui Maria Antonietta Macciocchi lo presenta sul primo numero della rubrica. Ciò che rende Pasolini un autore

¹⁴⁰ Per una contestualizzazione di «Vie Nuove» nella cultura del tempo, cfr. S. Gundle, *Cultura di massa e modernizzazione: Vie nuove e Famiglia cristiana dalla guerra fredda alla società dei consumi*, in P. P. D'Atto (a cura di), *Nemici per la pelle, sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 235-268. Sul rapporto di Pasolini con la rivista, cfr. N. Isnghi, *Pasolini giornalista*, in G. Santato (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: l'opera e il suo tempo*, CLEUP, Padova 1983, pp. 159-162. Come è stato argomentato, i dialoghi con i lettori su «Vie Nuove» sono da comprendersi nell'economia della costruzione della soggettività autoriale pasoliniana, per cui cfr. R. Gordon, *Pasolini's Strategies of self-construction*, in Z. G. Barański (a cura di), *Pasolini old and new. Surveys and studies*, Four Courts Press, Dublin 1999, pp. 56-62.

¹⁴¹ «Vie Nuove», n. 22, 28 maggio 1960; riportato in P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Garzanti, Milano 2021.

“popolare” – soprattutto a seguito del recente successo dei due romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – è, per prima cosa, “la tenacissima roccia del consenso della gente semplice”¹⁴². Eppure, fin dall’inizio, le risposte di Pasolini a questo «pubblico non specializzato»¹⁴³ costituiscono un tentativo di smarcarsi dal ruolo ideologico dell’intellettuale-guida, come emerge dalla risposta a un lettore che gli chiede di esprimersi a proposito della contemporanea rivoluzione cubana:

io so di Castro pressappoco quello che sa lei: e su questa questione ho le stesse idee che ha lei. È naturale che sia così: dato che evidentemente abbiamo in comune le fonti elementari di giudizio. Io però uso non accontentarmi mai della prima interpretazione, che probabilmente è giusta, ma è, per necessità, schematica. Una cosa, se è schematica, non mi interessa neanche se è giusta. Per poterle rispondere veramente a tono, dovrei essere in grado di scomporre la questione nei suoi termini attuali, concreti, plastici, caotici, e magari ineffabili e incomprensibili. Solo dopo aver rischiato di non capire niente, si riuscirà davvero a capire qualcosa: e lo schema riuscirà a riempirsi. Voglio dire che lo schema vive solo se esorbita, se non è capace di contenere tutto, se qualcosa gli sfugge¹⁴⁴.

Vediamo qui immediatamente complicate le premesse che sembravano implicitamente alla base della possibilità di dialogo. Non basta la comune base ideologica, il comune riferimento al PCI; altrettanto decisiva è la disponibilità a problematizzare e a rimettere in discussione sempre di nuovo il proprio modello interpretativo, per non farlo scadere in schema aprioristico e dogmatico da applicare immediatamente alla realtà. Quello relativo agli eventi in corso a Cuba, in questo senso, costituisce un vero e proprio esempio metodologico: un invito a una sempre possibile dilatabilità dei problemi da interpretare e delle proprie stesse categorie interpretative, anche a rischio di imbattersi in termini “ineffabili e incomprensibili” e di abbandonare la pretesa che l’efficacia del marxismo consista nella sua capacità di “contenere tutto”.

Questo gesto di smarcamento rispetto al rapporto autore-destinatario ideologicamente definito emerge in modo sempre più esplicito quando Pasolini riprende, dopo una fase di interruzione durata un anno, la corrispondenza su «Vie Nuove» nel 1964. È qui possibile

¹⁴² “Semplici” è un termine tecnico con cui Gramsci si riferisce alla classe dei subalterni; cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., II, p. 1382.

¹⁴³ Secondo la definizione dello stesso Pasolini nella sua prima risposta su «Vie Nuove», n. 22, 28 maggio 1960, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, cit., p. 6.

¹⁴⁴ «Vie Nuove», n. 1, 7 gennaio 1961, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, cit., p. 85.

rintracciare un decisivo elemento comune con i tentativi di Pasolini di ripensare la propria poetica attraverso lavori programmatici come *Progetto di opere future* e *La Divina Mimesis*. Nel marzo 1961, Pasolini poteva ancora scrivere: «le lettere come le vostre sono i documenti della salute del popolo italiano»¹⁴⁵. Nel 1964, invece, il focus si sposta, in modo sempre più accentuato, dal destinatario all'autore, cioè su Pasolini stesso. Come si è fin qui cercato di mostrare, l'aspirazione a raggiungere un destinatario popolare si presenta a Pasolini, in questo momento, come sempre più difficoltosa, se non illusoria. Nello specifico, a essere abbandonata è l'idea di potersi porre in rapporto con un pubblico popolare attraverso opere formalmente rifinite; piuttosto, Pasolini pone adesso l'accento – e lo farà fino a *Petrolio* – sul momento progettuale dell'opera, sul suo mantenersi in uno stato potenziale. Ma, in questo sforzo di ripensare lo statuto dell'opera, un ruolo cruciale è giocato dalla voce stessa dell'autore: “un autore progettuale”, come lo definisce Benedetti, la cui presa di parola media esplicitamente la comunicazione ai destinatari dell'opera che sta progettando¹⁴⁶. Quest'enfaticizzazione della *performance* autoriale costituisce una presa di congedo da una concezione classica della funzione autoriale, per come questa era stata emblematicamente espressa da Dante nella *Vita Nuova*. Al contempo, tuttavia, è forse possibile – come è stato proposto – provare a comprendere quest'enfasi conferita da Pasolini al proprio stesso modo di porsi e di esporsi al pubblico a partire dalla categoria classica di *parresia*, che sarebbe stata indagata da Michel Foucault alcuni anni dopo, tra il 1983 e il 1984¹⁴⁷. Se il pensiero moderno concepisce la verità come *orthotes*, come corrispondenza tra il pensiero e i fatti del mondo, il pensiero antico (i modelli di riferimento per Foucault sono Socrate e i cinici) connette il dire la verità a un fondamentale coinvolgimento di chi parla con ciò che dice: un coinvolgimento fortemente personale ed etico.

Questo approccio e questo “metodo”¹⁴⁸ vengono ripresi da Pasolini attraverso la parola “sincerità”, che, a partire dal 1964, diviene un vero e proprio termine tecnico nei *Dialoghi*

¹⁴⁵ «Vie Nuove», n. 12, 25 marzo 1961, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, cit., p. 105.

¹⁴⁶ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, cit., pp. 122-134.

¹⁴⁷ Cfr. M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Gallimard, Parigi 2009; tr. it. di M. Galzigna, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, Feltrinelli, Milano 2011. In particolare, si rimanda alle lezioni del 1° febbraio (*ivi*, pp. 13-43), del 29 febbraio (*ivi*, pp. 156-187), del 14 marzo (*ivi*, pp. 223-256) e del 21 marzo (*ivi*, pp. 257-290). Sull'impiego della categoria di *parresia* a proposito di Pasolini, cfr. C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, cit., pp. 122-134; M. A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017.

¹⁴⁸ Cfr. A. Bajani, *Prefazione. «Mi offro in queste righe del tutto scoperto»*, in P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, cit.

su «Vie Nuove». La ripresa della corrispondenza con i lettori è intesa subito da Pasolini sotto il segno della discontinuità: che cos'è accaduto in questo anno – il 1963 – di interruzione dei *Dialoghi*? «Per ora», esordisce Pasolini, «posso fare solo un'osservazione, che senz'altro può servire come discorso preliminare alla ripresa della corrispondenza: si tratta della sede, dell'atteggiamento, del tono, con cui io scambierò le mie opinioni: ed è lì che, forse, qualcosa è cambiato»¹⁴⁹. Il rischio maggiore, che deve adesso essere chiamato in causa apertamente, è quello di assumere una postura ufficiale, cattedratica e, in fondo, autoritaria nei confronti dei lettori: «io qui, titolare di una rubrica, proposto, esposto, interrogato sulle mie opinioni ecc. ecc., rischio appunto la cattedra»¹⁵⁰. Spostare l'attenzione sulla propria stessa persona e sulla propria stessa voce significa qui un rifiuto di un ruolo aprioristicamente determinato: «non voglio avere autorità» e «non voglio far parte della vostra mitologia»¹⁵¹. L'unica autorevolezza che Pasolini accetta gli venga attribuita è un'autorevolezza contingente e rischiosa: quella che si può avere «di volta in volta, per l'eventuale forza dei miei argomenti di *quel dato* momento, di *quella data* circostanza: e soprattutto per la sincerità»¹⁵².

Il gesto con cui Pasolini si presenta come autore, in questo senso, si configura innanzitutto come un gesto di sottrazione allo «schema di artista-guida»; intendendo mostrarsi, al contrario, in una costante e irrisolta ricerca del «punto di coincidenza tra autorità e sincerità»¹⁵³. Senonché, con “autorità” si deve qui intendere, come Pasolini precisa più avanti, il “fare di un autore”; cosicché, se è possibile trovare il “punto di coincidenza” in cui l'autore entra in rapporto con la verità, questo è connesso alla possibilità di mantenersi in quell'inevitabile «diacronia (complicata fin che si vuole) tra il fare e il pensare di un autore»¹⁵⁴.

La postura e il metodo della “sincerità” fatti propri da Pasolini rientrano pienamente, in questo modo, nella costellazione poetica, teorica ed etica che si è fin qui provato ad avvicinare. Essi ci lasciano fare, così, ancora un passo verso un ulteriore chiarimento della critica pasoliniana alla funzione del futuro implicitamente attiva nei casi del PCI e della neoavanguardia. Che si tratti di ridefinire il concetto di opera, il rapporto con un destinatario popolare o l'istanza autoriale, ne va sempre di questa “diacronia tra il fare e

¹⁴⁹ «Vie Nuove», n. 44, 29 ottobre 1964, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, cit., p. 323.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 324.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 325.

il pensare” o di quel “passaggio del pensiero” (si ricordi che la *Nota N. 1* de *La Divina Mimesis* risale proprio al novembre 1964) che si è provato a illuminare attraverso il “tempo operativo” di Guillaume. Diviene così maggiormente comprensibile la denuncia, tanto celebre quanto impopolare, della “fine del vecchio impegno”, le ragioni del cui fallimento vanno individuate, innanzitutto, nel suo “prospettivismo” di fondo.

In uno degli ultimi scambi epistolari su «Vie Nuove», Pasolini tematizza in modo esplicito la necessità per un rinnovamento dell’impegno politico. Egli è qui incalzato da una lettera particolarmente significativa da parte di un lettore, in cui viene invitato a riflettere sul suo deciso cambio di tono e sulla distanza che sembra adesso separarlo dagli argomenti di maggior interesse per gli utenti di un rotocalco a diffusione popolare; una distanza che si manifesta finanche a livello linguistico. Come sempre, Pasolini non si tira indietro e prova a ragionare sulle cause di questo cambiamento. Se, ammette, «alcune ragioni possono essere ricercate dentro di me», vi è però, al contempo, una trasformazione «nell’oggettiva situazione che presiede ai rapporti tra gli intellettuali di sinistra e la base comunista»¹⁵⁵. Solo fino a qualche anno prima, infatti, vigeva ancora un possibile insieme di riferimenti condivisi, cui Pasolini si riferisce significativamente come a «l’ontologia e l’escatologia della “Speranza”»¹⁵⁶. Ma, proprio in questi anni, tale sistema di riferimenti sembra aver perso irrimediabilmente la sua vitalità, venendo meno, al contempo, la possibilità di una fede politica comune. In questa situazione di crisi del marxismo, sostiene Pasolini, le risposte che lui, da intellettuale (dis-)organico prova a fornire alla base operaia utente di «Vie Nuove» non possono che essere paradossalmente impopolari, in quanto

a) il più possibile critiche, e quindi difficili, sia in quanto problematiche, sia in quanto specifiche; b) personali, perché l’ambito del marxismo in crisi non mi consente di immettermi in una corrente d’opinione che in qualche modo sia comune, e quindi immediatamente accettabile. Ecco perché pongo dei problemi poco popolari tra i lettori di un rotocalco: perché tutto il marxismo è alla ricerca di nuovi problemi popolari. Ossia reali¹⁵⁷.

Poco tempo dopo, Pasolini ha occasione di ritornare sulla crisi del “vecchio impegno”: «dall'immediato dopoguerra all’inizio degli anni Sessanta, il motivo letterario in Italia è

¹⁵⁵ «Vie Nuove», n. 22, 3 giugno 1965, in *ivi*, p. 418.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

stato unico, e così profondamente individuato da fondare quasi una forma di civiltà: è stato chiamato impegno. Il riferimento ideale di esso era la Resistenza e il suo fine era “rivelare” una realtà fino a quel momento mistificata, la società italiana»¹⁵⁸. Ma questa implicita “ontologia” o “escatologia della Speranza” presuppone e si basa su «una sorta di elastico dogmatismo, proiettato verso il futuro: la prospettiva, o, più sentimentalmente, la speranza»¹⁵⁹. Certo, finalmente libero dall’oppressione politico-culturale del fascismo storico, l’impegno degli anni Cinquanta ha prodotto innovazioni di assoluto rilievo, come la scoperta del romanzo e del cinema italiani. Tuttavia, la sua organicità al partito faceva sì che esso finisse con l’accettare e con il lasciarsi pienamente coinvolgere entro «la “linea” culturale del partito. Ma appunto per questo – per l’essere in possesso di una linea – c’era sempre in tale critica il pericolo dell’irrigidimento moralistico e del radicalismo ricattatorio»¹⁶⁰.

In effetti, già nel 1956 Pasolini si era espresso molto duramente contro il “prospettivismo” di sinistra e il suo “irrigidimento moralistico”. Difendendo, a quel tempo, il suo recente romanzo *Ragazzi di vita* da alcuni critici organici al PCI, afferma:

La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e di altri era viziata da quello che Lukács – in una intervista concessa a un inviato appunto dell’«Unità» durante i lavori del Congresso del PCUS – chiama prospettivismo. L’ingenua e quasi illetterata (e anche burocratica) coazione teorica derivava dalla convinzione che una letteratura realistica dovesse fondarsi su quel “prospettivismo”: mentre in una società come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di crisi, di dolore, di divisione¹⁶¹.

Ma questa concezione del futuro, questo rapporto anticipatorio rispetto a esso che Pasolini designa come “prospettivismo” o con la metafora spaziale della “linea”, viene adesso – circa tra la fine del 1963 e il 1964 – ad intaccare non solo l’élite intellettuale marxista o

¹⁵⁸ «Vie Nuove», n. 34, 26 agosto 1965, in *ivi*, p. 444.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ P. P. Pasolini, *La posizione*, in SLA1, p. 630. Come chiarisce Antonio Tricomi, Lukács aveva illustrato il concetto di “prospettivismo” l’11 gennaio 1956, in una relazione al IV Congresso degli scrittori tedeschi che sarà tradotta in italiano diversi anni dopo, assieme ad altri contributi del filosofo inclusi in G. Lukács, *Scritti di sociologia e di letteratura*, Sugar, Milano 1964. In verità, non da un’intervista a Lukács, bensì da un riassunto giornalistico del succitato Congresso, apparso sull’«Unità» il 19 gennaio 1956, Pasolini aveva appunto ricavato informazioni sulla teoria di Lukács. Cfr. A. Tricomi, *Pasolini*, Salerno Editrice, Roma 2020, p. 91.

sedicente tale, ma anche e soprattutto la possibilità di una vera comunicazione tra l'artista impegnato e il suo destinatario popolare.

L'ultima lettera inviata da Pasolini ai lettori di «Vie Nuove» risulta, in questo senso, molto chiarificatrice. «La figura dello scrittore “compagno di strada” o tout court compagno», sostiene Pasolini, non è più sostenibile: «mentre negli anni Cinquanta egli era una specie di custode del fuoco sacro e l'allusione, fra lui e la massa dei lettori operai, era alla comune speranza degli uomini, ora tale allusione pare decaduta»¹⁶². Tuttavia, una nuova “figura dello scrittore” e un suo nuovo rapporto con un destinatario popolare non sembra ancora essersi delineata. È proprio su questo punto, cioè su questa necessità di un rinnovato rapporto autore-lettore, che Pasolini insiste per sintetizzare l'esperienza di cinque anni su «Vie Nuove». Attraverso la corrispondenza tenuta sulla rubrica, scrive: «mi sono trovato a vivere questo passaggio come in *corpore vili*. Ciò ha naturalmente reso tante volte scontento sia me stesso, che i lettori di “Vie Nuove”. Tutto sommato però, se dovessi scegliere tra le due fasi della mia collaborazione, in cui ho vissuto due tipi diversi di figura dello scrittore nei rapporti con la base di un partito, sceglierei questa seconda fase: perché più operativa e sincera»¹⁶³.

L'immagine del poeta come “custode del fuoco sacro” è, ormai, affatto anacronistica. Per questo, insiste Pasolini, urge nel presente la richiesta di un vero e proprio ripensamento del rapporto tra autore e destinatario, tra scrittore e popolo. In questo tempo di crisi, il compito cui il poeta non può assolutamente permettersi di venir meno è, innanzitutto, quello di riuscire a esporre il rovinare di questo rapporto e, insieme, quello di porre l'esigenza di nuove alleanze. In riferimento, ancora, alla declinazione che ne dà Agamben, l'esigenza corrisponde a una mancanza simile: a parlare, senza poter più parlare in nome di un'istanza comune. Non basta, scrive Agamben, «che chi parla dica cose vere ed esprima opinioni condivisibili. Occorre, perché la sua parola sia veramente ascoltata, che essa parli in nome di qualcosa [...]. La domanda decisiva è in ultima analisi: in nome di che cosa stai parlando?»¹⁶⁴. Secondo Agamben, la risposta è stata per secoli: in nome di Dio o in nome del popolo, spesso lasciandoli coincidere. Ma questo significa che, quando questo nome viene a mancare, quando – come spiega Pasolini – svanisce la possibilità di un sistema di riferimenti condiviso, allora non c'è più alcuna verità da custodire e,

¹⁶² «Vie Nuove», n. 39, 30 settembre 1965, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, cit., p. 452.

¹⁶³ *Ivi*, p. 453.

¹⁶⁴ G. Agamben, *In nome di che?*, cit., p. 68.

eventualmente, da rivelare. Piuttosto, con la verità non si può ormai che mantenere un rapporto eminentemente performativo. Si tratta di quella “sincerità”, apparentemente ingenua, su cui, di volta in volta, Pasolini basa le proprie affermazioni: pienamente consapevole del rischio e finanche del ridicolo che questo può comportare. Come si legge nel programmatico *Progetto di opere future*, riesce a mantenersi sulla precaria «via / della Verità» solo chi sappia ammettere che «bisogna deludere. Saltare sulle braci / come martiri arrostiti e ridicoli»¹⁶⁵.

È proprio la questione della sincerità che, non a caso, segna un momento di forte continuità con una successiva rubrica di corrispondenza con i lettori, tenuta da Pasolini sul settimanale «Tempo» dal 6 agosto 1968 al 24 gennaio 1970. È già interessante notare la diversa sede dell'intervento pubblico: si tratta di un periodico che in passato Pasolini stesso – proprio su «Vie Nuove» – aveva esplicitamente definito «fascista»¹⁶⁶, e i cui lettori, in ogni caso, sono più vicini agli interessi della borghesia che a quelli della classe operaia. Eppure, fin dal primo numero della rubrica, intitolata *Il caos*, è possibile notare una certa continuità d'intenti da parte di Pasolini e, anzi, una loro radicalizzazione. Perché questa rubrica? «Invoco a giustificarmi la necessità “civile” di intervenire, nella lotta spicciola e quotidiana, per conclamare quella che secondo me è una forma di verità»¹⁶⁷.

Si è qui di fronte ad alcuni termini che, nell'economia di questo discorso, assumono una funzione chiave. Ancora una volta, si è portati a chiedersi: in nome di chi o di che cosa pretende di parlare Pasolini? Un primo elemento per provare a rispondere è dato dal “conclamare”, in cui questo parlare prende forma: un termine che fa riferimento, insieme, a una dimensione collettiva (*cum-*) e alla manifestazione pubblica e senza filtri propria del gridare (*clamare*). E, tuttavia, a essere qui in gioco è, quasi ossimoricamente, un “conclamare” qualcosa “secondo me”; vale a dire, una provvisoria presa in carico, da parte del singolo, di ciò che pertiene ai molti. Ma che cos'è questo qualcosa che Pasolini, pur riconoscendone la dimensione intimamente plurale, si assume l'onere e il rischio di pronunciare da solo? Non la verità, bensì la sua “forma”; anzi, più precisamente, “una forma”, di cui viene così enfatizzata la singolarità e la contingenza¹⁶⁸. Come precisa più avanti Pasolini, «non si tratta di una verità affermativa: si tratta piuttosto di un

¹⁶⁵ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1248.

¹⁶⁶ «Vie Nuove», n. 30, 23 luglio 1960, in P. P. Pasolini, *Dialoghi con Pasolini*, cit., p. 27.

¹⁶⁷ «Tempo», n. 32, 6 agosto 1968, in P. P. Pasolini, *Il caos*, in *I dialoghi*, cit., pp. 457-458.

¹⁶⁸ Ma si veda anche, a questo proposito, l'esito estremo di *Petrolio*, in cui Pasolini dichiara più volte di non voler fare un romanzo bensì “una forma”. Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., appunti 3c; 98; 103a; 131.

atteggiamento, di un sentimento, di una dinamica, di una prassi, quasi di una gestualità: essa dunque non può non essere piena di errori, e magari anche di qualche stupidità»¹⁶⁹. Non c'è più alcuna "verità affermativa", alcun "fuoco sacro" cui i poeti o, più generalmente, gli intellettuali avrebbero un accesso privilegiato; al contrario, la "prassi" e la "gestualità" che Pasolini mette in scena intendono precisamente liberarsi da un simile principio di autorevolezza e di autorità, per tentare di delineare un'altra funzione autoriale. «Se una qualche autorità ho ottenuto», insiste Pasolini sempre sul primo numero de *Il caos*,

sono qui per rimetterla del tutto in discussione [...]. Ecco perché questa rubrica non avrà – almeno nelle mie intenzioni – nulla di autorevole, e io non avrò nessuno scrupolo nello scriverla: nessun timore, intendo dire, di contraddirmi, o di non proteggermi abbastanza. A questo punto credo che sia chiara anche la ragione per cui ho voluto intitolare queste mie pagine settimanali "Il caos", il cui sottotitolo ideale potrebbe essere: "Contro il terrore": l'autorità, infatti, è sempre terrore, anche quando è dolce¹⁷⁰.

Che la "prassi" che Pasolini sta qui provando a inaugurare non sia nulla di politicamente neutrale e innocuo, è dimostrato dagli interventi di censura che porteranno presto alla cessazione della collaborazione con «Tempo». Nicola Cattedra, l'allora direttore del settimanale, ammette di aver operato ampi tagli e di aver fatto sì che, sul n. 5, la rubrica non uscisse, poiché dedicata a questioni squisitamente politiche e non – come previsto dal taglio della rivista – di attualità o di cronaca¹⁷¹. Più che nelle tendenze ideologiche, che Pasolini tende come sempre a problematizzare dall'interno, le ragioni di questa frizione vanno ricercate in quella che Benedetti ha definito con l'espressione «il rischio della parola»¹⁷²: una pratica della parola e della verità che appare presto scandalosa, in quanto fondata, seppur sempre precariamente, sul coinvolgimento diretto di chi parla.

¹⁶⁹ «Tempo», n. 32, 6 agosto 1968, in P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 458.

¹⁷⁰ *Ibidem*. Quello della 'contraddizione' è uno dei momenti chiave dell'elaborazione gramsciana del marxismo come 'filosofia della praxis', ossia di un pensiero che «non tende a risolvere pacificamente le contraddizioni presenti nella storia e nella società, anzi è la stessa teoria di tali contraddizioni», A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., II, p. 1320. Come è stato sottolineato, Pasolini porta alle estreme conseguenze questo procedimento, accentuandone radicalmente la componente personale; cfr. P. Desogus, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, in P. Desogus (a cura di), *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura, ideologia*, Marsilio, Venezia 2022, p. 19.

¹⁷¹ La lettera di Nicola Cattedra a Pasolini, datata 20 gennaio 1970, è riportata in SPS, p. 1804.

¹⁷² C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, cit., pp. 122-134.

Senonché, questo coinvolgimento scandaloso non riguarda solo l'espressione di determinate idee, per sovversive che queste possano apparire; piuttosto, si aggancia in modo indissolubile al corpo di chi pronuncia la verità (quasi una "gestualità", scrive Pasolini). Proprio questa dimensione ineludibilmente corporale costituisce anche, come è stato mostrato in particolare da Pier Aldo Rovatti, uno degli aspetti cardine per comprendere l'ultima e più celebre serie di interventi pubblici pasoliniani. Nella costellazione che si è fin qui provato a presentare, espressioni come «basta soltanto uscire per strada per capirlo»¹⁷³ e «lo vivo nei miei giorni, nelle forme della mia esistenza, *nel mio corpo*»¹⁷⁴ assumono, all'interno degli *Scritti corsari* (1973-1975), un ruolo ermeneutico decisivo. Che cos'è uno scritto "corsaro"? L'aggettivo, certo, rimanda a una certa impertinenza e una certa trasgressività: quello stesso andare fuori dagli schemi previsti per ciascuno, che aveva comportato l'interruzione delle precedenti collaborazioni con «Vie Nuove» e con «Tempo»¹⁷⁵. Non a caso, nella *Nota introduttiva*¹⁷⁶ (1975) alla sua ultima raccolta di articoli, Pasolini presenta la sua produzione saggistica come parte integrante della propria attività poetica. Ma per lui la poesia «riguarda precisamente la radicale messa in gioco di sé stesso in prima persona, e la sovversione che in questo modo produce nella scrittura di un articolo di giornale, ciò che lo fa diventare un articolo propriamente "corsaro"»¹⁷⁷. È vero che alcuni tra i problemi più ricorrenti negli *Scritti corsari* erano già stati individuati e descritti prima di Pasolini; il quale, tuttavia, ne era pienamente consapevole, come quando scrive che il "genocidio culturale" era già stato spiegato da Marx nel *Manifesto*¹⁷⁸. Ma il decisivo risiede nel fatto che per Pasolini si tratta ancora di vivere queste trasformazioni, da lui considerate epocali, direttamente in prima persona e di esporle esponendosi, con tutti i rischi che questo implica.

In uno dei momenti più citati della sua opera, scrive Pasolini in termini perfettamente analoghi a quelli che saranno poi impiegati da Foucault: «il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia [...]. Non è diplomatico, non è opportuno. Ma queste sono categorie della politica, non della verità politica»¹⁷⁹.

¹⁷³ P. P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, in *Scritti corsari*, cit., p. 408.

¹⁷⁴ P. P. Pasolini, *Sacer*, in *Scritti corsari*, cit., p. 380.

¹⁷⁵ Non a caso, Gian Carlo Ferretti propone quale termine d'inizio della stagione corsara il 1968, anno in cui Pasolini comincia la rubrica *Il caos*. Cfr. G. C. Ferretti, *Introduzione*, in P. P. Pasolini, *Il caos*, Editori riuniti, Roma 1979, p. 17. Cfr. anche M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, p. 67.

¹⁷⁶ P. P. Pasolini, *Nota introduttiva*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 267-268.

¹⁷⁷ P. A. Rovatti, *Che cos'è uno scritto corsaro?*, «aut-aut», 345, 2010, pp. 51-57, qui p. 55.

¹⁷⁸ P. P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, cit., p. 407.

¹⁷⁹ *Il romanzo delle stragi*, in *Scritti corsari*, cit., p. 367.

Questo “coraggio intellettuale della verità”, come spiega Foucault, non contempla compromessi di sorta: come emerge dall’etimologia della parola, «il parresiastes è colui che dice tutto». Ma, perché ci sia veramente parresia, «bisogna che il soggetto, esprimendo una verità che coincide con la sua opinione, con il suo pensiero, con la sua credenza, assuma un certo rischio: *un rischio che riguarda la relazione con il suo interlocutore*»¹⁸⁰. Il coraggio parresiastico di Pasolini, che attraversa tutti i suoi pur diversi interventi pubblici, pertiene del tutto al suo tentativo di ripensare una figura di autore popolare, anche a rischio di rompere i legami che tradizionalmente legano autore e popolo e, infine, di divenire un autore impopolare. Proprio al parresiasta, infatti, è il correre «il rischio di rompere e di sciogliere la relazione con l’altro che ha reso possibile il suo stesso discorso. In una certa misura, il parresiasta corre sempre il rischio di minare questa relazione che costituisce la condizione di possibilità del suo discorso»¹⁸¹.

1.5 Quale futuro?

Quella che Pasolini, in *Progetto di opere future*, aveva programmaticamente chiamato una “opposizione aristocratica e impopolare” ha un riscontro puntuale, paradossalmente, anche negli interventi pubblici, fino agli ultimi *Scritti corsari*. Come si è cercato di mostrare, quest’opposizione passa attraverso un ripensamento esplicito dell’istanza autoriale, nel tentativo di mettere in scena una figura di autore slegata da ogni forma di autorità. Senonché, per comprendere la portata del decentramento dell’autore dall’autorità e, insieme, dell’opera “da farsi” dall’opera “capolavoro”, bisogna intendere questi come momenti fondamentali della critica al “prospettivismo” fatto proprio dal “vecchio impegno” di orientamento marxista. Quest’ultimo, secondo Pasolini, risulta incapace di contrastare radicalmente il progetto messo in atto – soprattutto a partire dai primi anni Sessanta¹⁸² – dal “neocapitalismo”, in quanto ne condivide implicitamente la peculiare concezione del tempo. Precedentemente tacciato di populismo¹⁸³, Pasolini si ritrova, adesso, a ricercare egli stesso una forma di contestazione che sia insieme

¹⁸⁰ M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 23.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Di «neocapitalismo» Pasolini parla fin dal 1959 in P. P. Pasolini, *Marxisants*, in SPS, p. 86.

¹⁸³ Sulle accuse di “populismo” nei confronti di Pasolini, da quest’ultimo, peraltro, non rifiutate, cfr. A. Ferrero, *Il cinema di P. P. Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977, pp. 7-15.

“aristocratica e impopolare”. Come è stato osservato a proposito dei suoi interventi giornalistici e saggistici, dalla metà degli anni Sessanta – e, più precisamente, a partire almeno dal ritorno alla corrispondenza su «Vie Nuove» nel 1964 –,

Il dibattito pasoliniano diviene il luogo di una dizione straniata, completamente priva di un destinatario: come se Pasolini pronunciasse i suoi temi scavalcando il pubblico che si trova davanti [...]. Pasolini parla sì agli altri, ma nello stesso tempo non si fa prendere dal flusso delle sue parole, le lascia fluire, resiste a quello che dice, indifferente alle verità che proclama, in una doppiezza senza fine che nasconde la persuasione della propria solitudine in un perfetto presente, al di là di tutto il riconoscimento sociale e l'interscambio comunicativo¹⁸⁴.

Si tratta qui di mostrare come la diffidenza di Pasolini per “tutto il riconoscimento sociale e l'interscambio comunicativo”, di cui diviene protagonista nell'ultimo quindicennio di vita, coincida, al contrario, con un coinvolgimento personale radicale (parresiasico) nelle “verità che proclama”. La “solitudine” del poeta, il suo non poter più parlare in nome di un popolo, non può, allora, essere compresa come un abbandono sconsolato a “un perfetto presente”; piuttosto, è qui in gioco un tentativo ostinato di opporsi precisamente a un'esperienza del presente coincidente perfettamente con sé stesso.

Insieme a “aristocratico” “impopolare” e “élite”, “decentramento” è uno dei termini-chiave attraverso i quali Pasolini prova a risemantizzare la crisi generale del marxismo in Italia e, in particolare, la crisi – al contempo poetica e politica – del “nazionale-popolare” gramsciano a seguito dell'affermarsi del neocapitalismo. Ancora una volta, Pasolini lavora alla risemantizzazione di questo termine in occasione di un intervento pubblico. Non si tratta, però, in questo caso, di riviste e giornali di tiratura nazionale. Conclusa l'esperienza su «Vie Nuove» e da poco cominciata quella su «Tempo», il 29 novembre 1968 Pasolini si intrattiene di persona in un dibattito con gli spettatori del Teatro Gobetti di Torino, subito dopo la rappresentazione di *Orgia* (1966). Tuttavia, più che sulla tragedia in sé, il focus del dibattito ricade, fin da subito, sul rapporto autore-destinatario, mediato da un'opera (im)popolare.

¹⁸⁴ R. Rinaldi, *Dell'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini*, «Sigma», 14, 1981, pp. 95-124, qui pp. 95, 106.

La critica mossa a Pasolini dal pubblico è la seguente: come può, uno scrittore che si proclama popolare, porsi al proprio destinatario a un livello intenzionalmente alto e difficile, rivolgendosi ormai non più al grande pubblico (ivi compresa la base operaia), bensì a quella che lui stesso definisce una “élite”? Come in occasione del congedo dai lettori di «Vie Nuove», la replica di Pasolini è qui particolarmente chiara. Se la proposta gramsciana di una letteratura “nazionale-popolare”, «cioè una letteratura capace di raggiungere gli strati più vivi della popolazione, gli operai in lotta, i contadini» tramite «delle opere facili, narrativamente senza inceppi formali, con forte empito narrativo», aveva determinato «una critica globale della letteratura del suo tempo»¹⁸⁵, adesso questa critica, questa forma di opposizione, non è più efficace. Decisivo, sostiene Pasolini, è che, nell’Italia contemporanea, «non è più vera la distinzione netta di classe Borghesia/Popolo»: attraverso una trasformazione che da «paleo-industriale la porta ad un livello di industrializzazione totale di neocapitalismo», anche l’Italia, come già le più avanzate nazioni europee, «sta conoscendo una rivoluzione interna, direi antropologica, per cui da una cultura di classe, repressiva e di privilegio, sta passando ad una cultura di massa»¹⁸⁶. Per questo, qualsiasi tentativo di raggiungere un destinatario popolare per mezzo di «un’opera facile, per il popolo» non può che mancare il proprio bersaglio, in quanto, così facendo, non ci si rivolgerebbe più al “popolo”, bensì a una «nuova nozione indefinibile» se non come “massa”. In quest’ottica, Pasolini ritiene che la propria svolta poetica, «apparentemente aristocratica, apparentemente selezionatrice, in realtà è profondamente democratica perché si oppone all’antidemocrazia reale che è la cultura di massa [...]. Io contesto rivolgendomi a poche persone, questa è la mia forma di contestazione»¹⁸⁷.

Siamo qui di fronte a una terza declinazione della poetica del “decentramento” e della “dilatazione” di Pasolini. Alla dilatazione potenziale in forza di cui un’opera popolare resiste al “paradigma della realizzazione” da un lato e, dall’altro lato, alla “gestualità” tramite cui il suo autore rinuncia a parlare in nome di un popolo che manca, va aggiunto il decentramento di questo stesso popolo da sé stesso in quanto Popolo¹⁸⁸. «Decentrando

¹⁸⁵ P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in *Appendice a «Orgia»*, cit., p. 329.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 330.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 332. Come si legge sui cartelli scritti da Pasolini per essere appesi alle pareti del Deposito d’Arte Presente nei giorni delle rappresentazioni di *Orgia*, «il teatro facile è oggettivamente borghese; il teatro difficile è per le élites borghesi colte; il teatro difficilissimo è il solo teatro democratico», P. P. Pasolini, *I cartelli della «prima»*, in *Appendice a «Orgia»*, cit., p. 317.

¹⁸⁸ Cfr. la distinzione delineata in G. Agamben, *Che cos’è un popolo?*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 48-57.

al massimo quello che si chiama massa», continua Pasolini, «cioè cercando di polverizzarla rivolgendomi a delle élites, però non di intellettuali ufficiali, ma di intellettuali potenziali, di intellettuali per buona volontà e reale interesse culturale, quindi delle più diverse estrazioni sociali, facendo questo penso di fare un'operazione democratica¹⁸⁹». Si tratta, insiste Pasolini in un'intervista televisiva per la rubrica Rai «Cinema 70», di raggiungere un destinatario che non possa essere ridotto alla “massa” «attraverso il decentramento [...] che è secondo me il problema fondamentale della civiltà di oggi»¹⁹⁰. Discutendo, in particolare, della propria produzione cinematografica, Pasolini sostiene che «anche l'arte in qualche modo può arrivare [ai lettori e agli spettatori] attraverso una serie infinita di decentramenti»¹⁹¹. Tuttavia, ancora una volta posto sotto accusa per via della propria ricercata impopolarità, sostiene di non riferirsi affatto alla «élite dei privilegiati, dei detentori del potere, e quindi della cultura [...]. Io dico “per l'élite”, ma l'élite la cerco là dove la trovo [...] e quindi è un fatto estremamente democratico, e che si decentra dappertutto, a qualsiasi livello»¹⁹².

La questione del decentramento di opera, autore e destinatario si lascia comprendere, in questo contesto, in un senso non solo spaziale, ma anche e soprattutto temporale. La critica di Pasolini alla concezione lineare e puntuale della temporalità, tuttavia, pur configurandosi come critica complessiva della società a lui contemporanea, porta con sé, al contempo, un tentativo di ripensare il rapporto con il tempo affermatosi nell'arco della storia del pensiero e della cultura occidentali, di cui il neocapitalismo moderno non sarebbe che un esito coerente. Pur rimanendo spesso implicita, una simile intenzione genealogica emerge apertamente, per esempio, in un articolo del 6 ottobre 1974, poi raccolto negli *Scritti corsari*. Come è stato rilevato, qui Pasolini si concentra su «un tema antico quanto le origini dello “spirito europeo”»¹⁹³: il confronto tra “tempo pagano” e “tempo cristiano”. La vera novità del cristianesimo, secondo Pasolini, riguarda proprio una rivoluzione della concezione del tempo: «Cristo ha accettato il tempo “unilineare”, cioè quella che noi chiamiamo storia. Egli ha rotto la struttura circolare delle vecchie religioni: e ha parlato di un “fine”, non di un “ritorno”». Tuttavia, «la predicazione di

¹⁸⁹ P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, cit., p. 337.

¹⁹⁰ Come si può leggere in uno sbobinamento conservato presso l'Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, intitolato *Pasolini e il pubblico. Dibattito in studio con Pier Paolo Pasolini*, 20 gennaio 1970, Rubrica Cinema 70 (Rai). Sbobinamento da cassetta 24, p. 10.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 11.

¹⁹² *Ivi*, p. 13.

¹⁹³ È questa la tesi di G. Marramao, *Pasolini inattuale. Corpo, potere, tempo*, Mimesis, Milano 2022, p. 35.

Cristo non ha avuto molto peso», in quanto «la Chiesa, che era la Chiesa ufficiale della classe dominante»¹⁹⁴, è riuscita a neutralizzare l'apporto potenzialmente rivoluzionario della temporalità cristiana, assimilandola a quella pagana, al fine di far presa sulle grandi masse contadine.

In queste considerazioni di Pasolini sulla “Chiesa ufficiale” è possibile leggere, in controluce, una critica al marxismo come istituzione altrettanto ufficiale, come ideologia riconducibile a un partito. Anche per quanto riguarda il materialismo storico di Marx, infatti, resta non elaborata una concezione del tempo all'altezza della propria concezione della storia. Per via di quest'omissione, esso rimane irretito in una comprensione tradizionale del tempo e finisce con lo sposarne una concezione “prospettivistica”, aspramente criticata da Pasolini. Con un riferimento solo cursorio alla storia concettuale dell'esperienza del tempo in Occidente, si può rintracciare, in particolare, una definizione che la modernità finirà con il radicalizzare; vale a dire, la definizione aristotelica del tempo come *continuum* puntuale e quantificabile: il «numero del movimento secondo il prima e il poi», dove la «continuità è garantita dalla sua divisione in istanti (*tò nyn*, l'adesso) inestesi, analoghi al punto geometrico (*stigmè*)». Secondo Agamben, «l'incapacità dell'uomo occidentale di padroneggiare il tempo (e la sua conseguente ossessione di “guadagnarlo” e di “farlo passare”) hanno il loro primo fondamento in questa concezione greca del tempo come un *continuum* quantificato e infinito di istanti puntuali in fuga». Poiché, come nota Pasolini, la temporalità cristiana viene immediatamente ricondotta a questo stesso schema precedente, l'età moderna si configura come «una laicizzazione del tempo cristiano rettilineo e irreversibile, che viene però scisso da ogni idea di una fine e svuotato di ogni altro senso che non sia quello di un processo strutturato secondo il prima e il poi»¹⁹⁵. Questa rappresentazione del tempo come omogeneo, rettilineo e vuoto si radicalizza con l'esperienza del lavoro nelle manifatture e si manifesta nella forma di un tempo alienato e del tutto sottratto all'esperienza, caratterizzante la vita nelle grandi città e nelle fabbriche moderne studiata da Marx.

In alcuni passaggi chiave della sua “storia concettuale” (*Begriffsgeschichte*), Reinhart Koselleck ha dimostrato come l'esperienza tipicamente moderna del tempo si giochi,

¹⁹⁴ Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al Potere, in *Scritti corsari*, cit., p. 360.

¹⁹⁵ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978, pp. 97-98, 101.

innanzitutto, su un preciso rapporto con il futuro. Si tratta di un rapporto di “attesa” che, interpretando il tempo come “accelerazione” e la storia come “progresso”, culmina in un consumarsi sempre più rapido del futuro stesso, fino a un suo estremo assottigliamento. Tra la seconda metà del Settecento e la prima dell’Ottocento, argomenta Koselleck, «ha avuto luogo una temporalizzazione della storia, al termine della quale sta una forma peculiare di accelerazione che caratterizza i tempi moderni»¹⁹⁶. È solo con la sistematizzazione concettuale di questa esperienza del tempo, cioè con la nascita della “filosofia della storia” o “filosofia del progresso” che si schiude, con un nuovo futuro, anche l’inizio della modernità. Ma quale radicale novità comporta l’attesa del futuro caratteristica del progresso?

Il futuro proprio di questo progresso è caratterizzato da due momenti: dall’accelerazione con cui ci arriva addosso, e dal fatto di essere ignoto. Il tempo accelerato, ossia la nostra storia, abbrevia infatti gli spazi di esperienza, li priva della loro stabilità e in tal modo mette continuamente in gioco nuovi elementi ignoti; così, a causa della complessità di questi fattori sconosciuti persino il presente si sottrae alla nostra esperienza [...]. Il tempo, così accelerato, toglie al presente la possibilità di percepirsi come presente, e fugge verso un futuro nel quale il presente, divenuto inespugnabile, deve essere recuperato sul piano della filosofia della storia¹⁹⁷.

A cavallo tra i due secoli, Kant può così rintracciare nella «facoltà di previsione (*Vorhersehungsvermögen*)» la più importante per l’uomo moderno, in quanto «è la condizione di ogni pratica possibile ed è il fine al quale l’uomo riferisce l’uso delle proprie forze»¹⁹⁸. In questo modo, Kant, che ha probabilmente egli stesso coniato il termine “progresso” (*Fortschritt*)¹⁹⁹, «ha cercato di realizzare l’ottativo di un futuro in continuo progresso, che si emancipa dalle condizioni di tutta la storia precedente»²⁰⁰. La “facoltà di previsione”, fondamentale per ogni filosofia della storia, opera, attraverso la nozione di “progresso”, una scissione tra l’esperienza del passato e l’aspettativa del futuro, destinate a non poter corrispondere più, pena la messa in discussione della progressività

¹⁹⁶ R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979; tr. it. di A. M. Solmi, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007, p. 13.

¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 229.

¹⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 314.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 229.

stessa del tempo e della storia. In questo modo, «non solo il solco tra il passato e il futuro diventa sempre più profondo, ma per poter vivere e agire bisogna continuamente superare in modi nuovi e sempre più rapidi il dislivello tra esperienza e aspettativa»²⁰¹.

Implicazione necessaria della filosofia del progresso è un mutamento strutturale del tempo della storia, in cui a predominare è il futuro. A essere presupposta è, infatti, una comprensione lineare di un tempo prospettico, stagliantesi entro un processo caratterizzato dal passaggio ininterrotto a stati sempre migliori. Seguendo le analisi storico-concettuali di Koselleck, Giacomo Marramao sottolinea come la modernità cominci allorquando la «prospezione del futuro s'intreccia intimamente con l'idea di pianificazione». Ciò che così si ottiene è un'inedita «futurizzazione della storia introdotta dalla coppia – opposizionale e complementare a un tempo – progresso-rivoluzione»²⁰². Quanto più l'orizzonte di aspettativa futura si allarga, tanto più lo spazio per l'esperienza passata si contrae. L'epoca moderna è, allora, l'epoca in cui temporalizzazione e futurizzazione coincidono; l'epoca, cioè, che «sancisce il definitivo contrarsi dello iato tra passato e futuro, del futuro che trascorre con impercettibile rapidità nel passato»²⁰³: quella che Koselleck, fin dal titolo del suo studio, chiama “futuro passato” (*vergangene Zukunft*).

Tornando agli *Scritti corsari*, risulta adesso più chiara la netta distinzione operata da Pasolini tra le due parole che sono diventate le «parole chiave dei nostri discorsi»²⁰⁴: “progresso” e “sviluppo”. Con l'avvento del neocapitalismo, «correlato di ‘moderno’ non è più il progresso, ma lo sviluppo [...]. Ciò implica strettamente che il modello includa in sé, nei suoi circuiti di ottimizzazione, l'elemento ‘rivoluzionario’ come essenziale fattore dinamico e stabilizzante»²⁰⁵. Il carattere entropico della società contemporanea, che Pasolini non si stanca di denunciare nonostante le accuse di impopolarità ed elitarismo,

²⁰¹ *Ivi*, p. 317.

²⁰² G. Marramao, *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 98.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ P. P. Pasolini, *Sviluppo e progresso*, in *Scritti corsari*, cit., p. 455.

²⁰⁵ G. Marramao, *Potere e secolarizzazione*, cit., p. 105. Pasolini affronta la questione dello sviluppo contrapposto al progresso in alcuni interventi esplicitamente dedicati a questo tema: negli *Scritti corsari* compare appunto l'articolo *Sviluppo e progresso*; in un'intervista del novembre 1974, dichiara: «io voglio far coincidere sviluppo e progresso, è lì il punto» in *Un sorriso anche al Sud*, in SPS, pp. 840-849, qui p. 847; infine, nella raccolta di interviste con Gideon Bachmann, si incontra il capitolo *Italia, sviluppo ma non progresso* in P.P. Pasolini, *Polemica politica potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, Chiarelettere, Milano 2015, pp. 88-105.

riposa proprio sul cristallizzarsi di questa connivenza tra sviluppo e rivoluzione²⁰⁶. Cosicché, tanto per il movimento studentesco del Sessantotto quanto per lo “sviluppo” apportato dalla società del benessere e dei consumi dei primi anni Settanta, Pasolini continua a parlare di “rivoluzioni”, ma pur sempre nei termini – elaborati già nel 1966²⁰⁷ – di quella “rivoluzione interna” necessaria alla nascita e al continuo perpetrarsi nel neocapitalismo.

1.6 Il futuro come tempo linguistico

A quale rapporto tra passato e futuro fa riferimento Pasolini, attraverso i continui decentramenti della propria opera, dei propri destinatari, di sé stesso in quanto autore? Quale relazione sussiste tra l'enfasi posta da Pasolini sul momento progettuale di “opere future” e l'idea di pianificazione del futuro, così caratteristica della modernità? È importante provare a circoscrivere le due esperienze di anticipazione del futuro che sono qui in gioco. Quale differenza intercorre tra la kantiana “facoltà di previsione” e la qualità eminentemente profetica della voce di Pasolini²⁰⁸? Se la prima, a partire dalla categoria fondamentale di progresso, vive di un continuo rimando a un futuro cronologico in cui il progresso sia realizzato, la seconda mostra, da un punto di vista singolare contingente e rischioso, eventi e persino epoche future come già accaduti. Non c'è esperimento estetico di Pasolini che, almeno da un certo momento in poi, non si misuri con la materia magmatica del tempo: con una “stratificazione cronologica” e una “topografia temporale” che, tuttavia, resiste agli effetti più paralizzanti del “futuro passato”.

Il tempo futuro che è in questione nell'eterogeneo “progetto di opere future” con cui Pasolini ripensa il proprio produrre artistico e il proprio impegno civile, deve essere pensato come un futuro anteriore. Ma questo significa che il “futuro passato” – che, secondo Koselleck, rischia di bloccare l'uomo moderno in un tempo privato della possibilità di fare più alcuna esperienza – non può essere inteso, in Pasolini, solo nella

²⁰⁶ Per l'uso dell'espressione «entropia borghese», limitatamente agli *Scritti corsari*, cfr. P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 273, 282, 286.

²⁰⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1325-1328.

²⁰⁸ Sul motivo profetico in Pasolini, cfr. A. Brossat, *De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté*, «Lignes», 18, marzo 2005, p. 46-62.

sua accezione temporale-cronologica, bensì anche in quella eminentemente linguistica e poetica. Una cosa è, infatti, intendere il “progetto” come un mero momento di transizione volto ad annullarsi nell’*ergon*, nell’opera realizzata: un momento inespugnabile come tale, se non come ansia di realizzazione, di consumo del tempo. In tutt’altra direzione punta lo sforzo pasoliniano di resistere in quel “qui” in cui – nella citata lettera a Moravia – il “progetto di opere future” resta qualcosa di “solo potenziale”, libero da qualsiasi dover-essere teleologico.

A proposito del rapporto tra l’anticipazione del tempo futuro e la sua esperibilità, Émile Benveniste ha osservato come, anche in lingue molto diverse tra loro, la forma del passato non manca mai, mentre invece numerose lingue non hanno un modo specifico per riferirsi al futuro e, di conseguenza, utilizzano il presente in combinazione con avverbi indicanti un momento a venire:

C’è evidentemente una differenza di natura fra la temporalità retrospettiva, che può assumere distanze diverse nel campo dell’esperienza, e la temporalità prospettica, che non entra nel campo dell’esperienza e che, a dire il vero, si temporalizza solo in termini di previsione di esperienza. La lingua fa emergere qui una dissimmetria che è insita nella natura ineguale dell’esperienza²⁰⁹.

Eppure, bisogna chiedersi, ancora con Benveniste: «in rapporto al tempo cronico, com’è il *tempo linguistico*»²¹⁰? Che la lingua riesca a far emergere questa “dissimmetria” e discontinuità dell’esperienza del tempo, questo significa che è proprio «attraverso la lingua che si manifesta l’esperienza umana del tempo»²¹¹. Specifico del “tempo linguistico” è il suo essere «organicamente legato all’esercizio della parola, di definirsi e ordinarsi come funzione del discorso»²¹²: a differenza del “tempo cronico” puntuale, «questo tempo ha il suo centro – insieme generatore e assiale – nel *presente* dell’istanza di *parole*»²¹³, il quale è a fondamento delle opposizioni temporali linguistiche, cioè dei

²⁰⁹ É. Benveniste, *Langage et expérience humaine*, «Diogenes», 51, luglio-settembre 1965, pp. 3-13; tr. it. di T. Migliore, *Il linguaggio e l’esperienza umana*, in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano 2009, p. 43.

²¹⁰ *Ivi*, p. 41. «Nel tempo cronico si intende per I tempo I la continuità nella quale si dispongono in serie quei blocchi distinti che sono gli avvenimenti. Essi, di fatto, non sono il tempo, sono *nel* tempo. Tutto è nel tempo, eccetto il tempo stesso», *ivi*, p. 39.

²¹¹ *Ivi*, p. 41.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

tempi passati e dei tempi futuri. In quanto “funzione del discorso”, questo speciale “presente” afferente alla temporalità linguistica «non può essere collocato in una particolare divisione del tempo cronico, perché le ammette tutte e non ne richiede nessuna [...]». Il presente è reinventato ogni volta che un uomo parla, dato che è, alla lettera, un momento nuovo, non ancora vissuto»²¹⁴.

Il carattere anzitutto linguistico e non temporalizzabile (cioè, non inseribile entro una successione cronologica puntuale) del futuro anteriore di Pasolini ci riporta, in questo modo, a quella formula dell’esigenza da cui si sono prese le mosse per introdurre il sintagma di “progetto di opere future”: “accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate”. Decisivo, in questa formula, non è tanto l’oggetto dell’esigenza, quanto, piuttosto, il fatto che la situazione del discorso coincida del tutto con gli enunciati linguistici che la esprimono²¹⁵. In questo senso, esigente non è ciò che demanda una realizzazione futura, bensì una disposizione linguistica, la cui realtà – che, come tale, non richiede un’ulteriore realizzazione – coincide con la sua enunciazione e con la sua messa in scena poetica.

Come nel caso della figura retorica dell’apostrofe, siamo qui di fronte a una comunicazione irrealizzabile – manca, infatti, il destinatario –, la quale, tuttavia, viene presentata al lettore come possibile²¹⁶. Ma questo possibile è esperito precisamente come irrealizzabile; vale a dire, si staglia su un tempo compiuto, un tempo che sarà stato. Più di altre forme verbali, il futuro anteriore rende visibile l’irriducibilità del “tempo linguistico” e, in particolare, del tempo della poesia alla loro accezione semplicemente temporale²¹⁷. Piuttosto, il futuro anteriore mette in luce l’elemento aspettuale, modale ed

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Come nota Léa Passerone, il verbo “accerto”, in quest’impiego che ne fa Pasolini, pone un problema di traduzione (in questo caso, dall’italiano al francese), proprio perché significa contemporaneamente sia il gesto di verificare qualcosa, sia quello di riconoscerla come certa; oscillando, in questo modo, tra i francesi ‘constater’ e ‘affirmer’. Cfr. L. Passerone, «*J’affirme un besoin déchirant de minorités alliées*»: *pensée et poétique du minoritaire chez Pasolini*, «Tracés. Revue de Sciences humaines», 30, 2016, pp. 163-186.

²¹⁶ Come mostra Jonathan Culler a partire da Quintiliano, l’apostrofe sposta la nostra attenzione dal significato di una scena alla struttura linguistica della messa in scena stessa. Il tempo lineare della narrazione dell’oratore viene annullato e spostato in una logica temporale diversa, che Culler chiama «discursive time». In questo senso, l’apostrofe non rimanda alla rappresentazione di un evento, bensì produce essa stessa un evento discorsivo. Cfr. J. Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London-New York, pp. 149-171, in part. pp. 166, 169.

²¹⁷ Come sottolinea Ulisse Dogà, «sulla soglia tra filosofia e grammatica: proprio il linguaggio si è fornito di un tempo, il futuro composto, capace di figurare – a partire dal presente dell’istanza di parola – ciò che non era nel nostro orizzonte di esperienza e di marcare la necessità, l’ineluttabilità, la compiutezza di eventi futuri rispetto a questo presente assiale. Un’operazione grammaticale (temporale e aspettuale) così particolare può darsi solo in determinati contesti storico-culturali che la richiedono e la rendono possibile. Per questo motivo, questa forma non può dare la sua presenza e la sopravvivenza dei suoi significati più

evidenziale della dinamica temporale evocata dal verbo. L'aspetto verbale, in effetti, non si riferisce soltanto alla "modalità di svolgimento" del processo cui il verbo rimanda; piuttosto e più in generale, si riferisce alla forma che questo processo può assumere, indipendentemente dal fatto che comporti un qualche tipo di svolgimento²¹⁸. In questo modo, l'aspetto rende visibile, ancora una volta, la possibilità del verbo di mantenersi in quello spazio "solo potenziale" richiamato da Pasolini, resistendo così all'imperativo teleologico dell'azione.

Che, in secondo luogo, il tempo futuro e, nello specifico, il suo tempo composto continuino a trasformarsi da una lingua all'altra e all'interno della storia di una stessa lingua, questo dipende dalla sua natura modale. La valenza modale del verbo comporta che questo non si riferisca tanto a quella che – con Pasolini – si potrebbe designare come una "verità affermativa"; molto di più, esprime una possibilità e un'ipotesi, qualcosa che non ha (ancora) un corrispondente riscontro fattuale, bensì si fa carico solo del momento di transizione da uno stadio A a uno stadio B. A partire dallo speciale presente dell'istanza di parola – laddove a poter essere pronunciata è solo "una forma di verità" –, il futuro anteriore riesce non solo a figurare ciò che non è ancora entrato nel nostro orizzonte di esperienza, ma anche a marcare la compiutezza e l'irreparabilità di eventi futuri rispetto a questo presente assiale.

In *Nuove questioni linguistiche*, Pasolini può allora sostenere che, da un punto di vista linguistico, l'obiettivo è «il non temere la concorrenza del linguaggio tecnologico, ma l'impararlo, l'appropriarsene, il diventare "scienziato"»²¹⁹. Ma questo implica, da un punto di vista politico, il non poter «lavorare più, secondo i termini del vecchio mandato, su "prospettive" – ossia *sul passato collocato nel futuro* – ma su "ipotesi", che non

profondi all'interno delle grammatiche come acquisiti una volta per tutte», U. Dogà, *Un tempo altro, estraneissimo. Studio sul futuro composto in poesia*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 23.

²¹⁸ A proposito dell'aspetto verbale, cfr. B. Cassin (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Paris 2004, pp. 116-144.

²¹⁹ P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1269. Nella storia della lingua italiana, Pasolini figura come l'iniziatore della "nuova questione della lingua", una serie di dibattiti intellettuali sulla lingua nazionale, che hanno avuto luogo tra il 1964 e il 1965 dopo la pubblicazione del provocatorio articolo pasoliniano del 1964. Se, come argomenta Pasolini, la lingua nazionale che si era formata in quegli anni era una lingua creata dall'alto, dai mass-media e dal potere economico, diametralmente opposto era invece il progetto linguistico-culturale a cui Pasolini aveva fortemente creduto nel decennio precedente, ovvero quello di un parlare «lievitante dagli strati bassi della lingua», mimetico del mondo popolare e della realtà quotidiana. Per le precedenti posizioni pasoliniane, cfr. P. P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in *Passione e ideologia*, in SLA1, p. 715. Per una raccolta dei testi e un'introduzione all'intero dibattito sulla questione della lingua, cfr. O. Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971; più brevemente, cfr. M. Vitale, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo 1978.

presuppongono che altre ipotesi, senza illusori fini palingenetici dell'uomo»²²⁰. Di fronte a questa situazione linguistica storicamente inedita, decifrata da Pasolini quale sintomo decisivo dell'avvento epocale di un nuovo tipo di società e di un nuovo tipo di uomo, «il fine della lotta del letterato sarà l'espressività linguistica [...]. E non sarà la sua una lotta arida e velleitaria, se egli possiederà come proprio problema la lingua del nuovo tipo di civiltà»²²¹. Senonché, come si è cercato di mostrare a proposito della polemica pasoliniana nei confronti del Gruppo 63, questa nuova lingua e i suoi (futuri) utenti non vanno avvicinati, come fa la neoavanguardia, pretendendo di anticiparli direttamente nel presente e schiacciandoli in una situazione fattuale, aproblematicamente accessibile. Non basta dire che il destinatario manca e che l'opera deve anticiparne la venuta, mantenendosi "aperta" a essa. Ciò che per Pasolini resta cruciale è che, al di là della sua mancanza fattuale, un destinatario a venire possa essere anticipato: non, tuttavia, come ciò che colmi tale mancanza e porti, in questo modo, l'opera al suo completamento finalisticamente prefigurato – come resta il caso della "opera aperta", che rimane ancora legata a "illusori fini palingenetici dell'uomo". Al contrario, il destinatario a venire è così anticipato come interpolazione alla realizzazione dell'opera, alla sua ambiguità non risolvibile, alla sua dilatabilità schiusa sull'avvenire. Ciò che è in questione in Pasolini non è solo che un autore sia o non sia ancora in grado di produrre un'opera popolare, bensì anche e soprattutto che un destinatario popolare venga posto come condizione di possibilità di tale opera. "Opere future" significa, allora, opere *popolari*: opere che saranno retrospettivamente possibili quando ci sarà stato un destinatario popolare, un popolo che adesso non c'è.

Nell'economia di questo discorso sull'intreccio relazionale tra autore, opera e destinatario popolari, il futuro anteriore quale tempo linguistico offre un'ulteriore chiave di lettura. Come è stato argomentato da Ulisse Dogà in uno studio monotematico, il futuro anteriore o composto si presta, in un senso specifico, all'applicazione di una delle categorie più controverse della linguistica contemporanea: quella della "evidenzialità". La funzione evidenziale «è la capacità dei mezzi grammaticali di segnalare la fonte dell'informazione e cioè il modo in cui il locutore è venuto a conoscenza del contenuto proposizionale dell'enunciato»²²². La sfida degli studi sull'evidenzialità verbale consiste nel «separare

²²⁰ P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1269. Corsivo aggiunto.

²²¹ *Ivi*, pp. 1269-1270.

²²² U. Dogà, *Un tempo altro, estraneissimo*, cit., p. 48.

chiaramente le funzioni evidenziali di alcuni tempi dai loro valori primari»²²³. Ma la funzione più comunemente attribuita al futuro anteriore è una funzione “epistemica”; vale a dire, è la sua capacità di esprimere inferenze o congetture riguardanti il futuro, rivelandosi così come uno strumento della “facoltà di previsione” di kantiana memoria. L’accezione evidenziale di questo tempo, al contrario, pone l’enfasi non tanto su ciò che accadrà, ma sul punto di vista del locutore: come se il locutore o autore,

ricorrendo a questa forma verbale, rimettesse al tempo futuro il giudizio finale riguardo un’azione compiuta, ma il cui effetto può durare o ripetersi. Il locutore pensa al futuro perché immagina che l’evento che lo coinvolge attualmente varrà anche nel futuro; ci si figura la validità, la durata di un evento in un tempo lontano dal quale si getta uno sguardo retrospettivo sull’accadere. Il locutore si preoccupa del giudizio futuro su eventi irrevocabili, egli si pone allora attraverso il futuro composto retrospettivamente²²⁴.

1.7 Un’invenzione permanente

È forse in un appunto di Andrea Zanzotto, poeta e amico di Pasolini, che la dimensione del passato nell’opera pasoliniana, al di là della sua sostanziale neutralizzazione quale mera nostalgia, viene rilevata nella sua leggibilità squisitamente poetica: come una «metafora dell’alba prima. Infinitamente indietro e sempre nel futuro»²²⁵. Seguendo un’indicazione metodologica dello stesso Pasolini a proposito dell’uso del discorso libero indiretto in Dante²²⁶, è possibile rintracciare un’ampia presenza metaforica del futuro anteriore nella produzione lirica pasoliniana. Per limitarsi ad alcune occorrenze nelle poesie italiane, gli esempi possono andare da brevi e inediti componimenti dei primissimi anni Cinquanta ad alcune tra le opere più commentate, come *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ivi*, p. 49.

²²⁵ A. Zanzotto, *Amore e disincanti*, Mondadori, Milano 1994, p. 152.

²²⁶ P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., p. 1473: «Casi di discorso libero indiretto si son sempre avuti, in letteratura. Un discorso libero indiretto potenziale e emblematico c’è anche in Dante, quando usa, per ragioni mimetiche, delle parole di cui è inimmaginabile ch’egli fosse utente, e che appartengono alla cerchia sociale dei suoi personaggi: espressioni di linguaggio cortese, da romanzo a fumetti dell’epoca, per Paolo e Francesca, le «parolacce» per il “Lazaronitum” comunale ecc.». Corsivo aggiunto.

Una tensione a cogliere quel “passaggio del pensiero” che sarà poi messo a fuoco ne *La Divina Mimesis* si può ritrovare, in forma embrionale, nella dimensione diaristica de *L'identità* (18 maggio 1950); dove Pasolini scrive di una «azione rimandata / di tempo in tempo nel tempo / biblico, prenatale [...]. / Nella polvere nuova coscienza del presente / noi vivemmo o vivremo, / se viviamo soltanto dentro il tempo nascente»²²⁷. Ancora con un tono privato e solitario, scrive tra il 1951 e il 1953: «se un riverbero, / un misero riflesso [della luce della luna] su me cade, / è per significare che ogni luce / non riguarda il presente, ma un futuro / che, come il cosmo, pare ormai finito»²²⁸.

Si tratta di scorci lirici che trovano nel celebre *Il pianto della scavatrice* (1956, pubblicato nel 1957) un più ampio respiro. Nella Roma de *Le ceneri di Gramsci*, quella della scavatrice è evocata quale immagine allegorica in cui due diverse temporalità coesistono senza, tuttavia, sovrapporsi: da un lato, quella della città passata sul punto di scomparire e, dall'altro, quella della città futura che sta improvvisamente e inarrestabilmente prendendo forma²²⁹. Piange, la scavatrice, come «ciò che muta, anche / per farsi migliore. La luce / del futuro non cessa un solo istante / di ferirci: è qui, che brucia / in ogni nostro atto quotidiano, / angoscia anche nella fiducia che ci dà vita»²³⁰. Siamo qui posti di fronte a una contaminazione tra un passato epico e arcaico, quello della scavatrice, e – ancora una volta – la vicenda di un singolo individuo, Pasolini stesso (si vedano i riferimenti alla propria autobiografia: «a via Fonteiana»²³¹, i «giorni di Rebibbia»²³², ecc.). Come è stato commentato²³³, decisivo, in entrambi i casi, è il punto di vista del locutore, che impiega un tempo passato ma collocandosi nel futuro: «mi videro dentro una luce viva: / mite, violento rivoluzionario / nel cuore e nella lingua. Un uomo fioriva»²³⁴.

Anche il componimento che chiude la raccolta *La religione del mio tempo*, *Il glicine* (probabilmente composto nel 1960), ritorna al “tempo nascente” sopracitato: «Ah, la vita solo vera, è ancora / quella che sarà: vergine lascia / solo ai nascituri, il glicine, il suo

²²⁷ P. P. Pasolini, *Dai testi sacri*, in *Appendici a «L'Usignolo della Chiesa cattolica»*, in TP1, pp. 579-580.

²²⁸ P. P. Pasolini, *Dai Diari 1943-1953*, in TP1, p. 751.

²²⁹ Sul carattere fortemente allegorico di questa poesia, cfr. F. Trentin, ‘Organizing Pessimism’. *Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini*, «The Modern Language Review», 108, 2013, pp. 1021-1041, in part. pp. 1023-1029.

²³⁰ *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, in TP1, p. 849.

²³¹ *Ivi*, p. 829.

²³² *Ivi*, p. 840.

²³³ Cfr. C. Caradonna, *Mandel'stam. Rom. Pasolini*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 62, 2021, pp. 291-320, qui p. 316.

²³⁴ P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, cit., p. 842.

fascino!»²³⁵. La compiutezza propria al futuro anteriore, nelle immagini poetiche di Pasolini, non ha nulla di necessario; al contrario, «questo fiore [il glicine] è segno, / nel mio intimo, del regno / della caducità – della religiosa / caducità – nient'altro»²³⁶. Il glicine simboleggia la (ri)nascita ed è, insieme, un fiore mortuario e un segnale di crisi rispetto ai più saldi riferimenti ideologico-poetici de *Le ceneri di Gramsci*. Esso fa cenno a quel “tra” inconciliabile «tra corpo e storia [...], / in cui ciò ch'è finito / e ciò che comincia è uguale, e resta / tale nei secoli: dato dell'esistenza»²³⁷: e questo proprio nel momento di transizione in cui «qualcosa ha fatto allargare / l'abisso tra corpo e storia [...]: / la massa, non il popolo, la massa / decisa a farsi corrompere al mondo ora si affaccia [...] / e s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole»²³⁸. E proprio come un ostinato tentativo di resistere al “Nuovo Capitale” e, insieme, di decentrare il popolo dalla massa e dal Popolo, può forse essere letta l'intera raccolta di *Poesia in forma di rosa*. Insieme, naturalmente, al *Progetto di opere future*, in cui la raccolta, per molti aspetti, trova il proprio culmine, si possono citare i seguenti versi, appartenenti a una poesia che significativamente dà il titolo all'intero libro:

Miliardi di viventi, / una dolce mattina si desteranno, / al semplice trionfo delle mille mattine della vita, / con la maglia riarsa... / con l'umido del primo sudore... Felici – essi – / felici! Essi soltanto felici! / Essi soltanto possessori del sole! / Lo stesso sole del barbaro / che nel Medioevo discese, / e, dalle gole dei monti, dalle ombre / della neve, si accampò, / sull'erba nera e folta, / cattiva e felice degli argini d'aprile. / Solo chi non è nato, vive! / Vive perché vivrà, e tutto sarà suo, / è suo, fu suo! / Si apre come un'aurora / Roma, dietro le spirali del Tevere, / gonfio di alberi splendidi come fiori, / biancheggiante città che attende i non nati, / forma incerta come un incendio / nell'incendio di una Nuova Preistoria²³⁹.

La “forma incerta” evocata in *Poesia in forma di rosa* risulta intimamente legata, da un lato, a un tempo che “come il cosmo, pare ormai finito” e, dall'altro lato, a un tempo sempre ancora “nascente”. Questa “forma”, tuttavia, ci parla non solo di un'immagine poetica, bensì anche di un più vasto approccio alla poesia e, più generalmente, all'opera d'arte: un approccio su cui Pasolini comincia a riflettere teoricamente fin dagli anni di Casarsa. Fin dall'inizio, cioè, accanto alla propria produzione lirica in dialetto friulano,

²³⁵ P. P. Pasolini, *Il glicine*, in *La religione del mio tempo*, in TP1, p. 1055.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ivi*, p. 1056.

²³⁸ *Ivi*, pp. 1057, 1059.

²³⁹ P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 1134-1135.

Pasolini riflette esplicitamente su cosa significhi scegliere di scrivere in dialetto e, in particolare, su come «in ogni dialetto ci sia la possibilità di una lingua»²⁴⁰. Al dialetto è demandato di salvaguardare un momento speciale di ogni lingua: la sua potenza di divenire-lingua, al di qua e al di là di ogni sua codificazione e istituzionalizzazione. Ma qui si intravede, al contempo, come la questione sia molto più ampia del caso specifico del dialetto casarsese. Quello su cui Pasolini staglia la propria riflessione già dalla metà degli anni Quaranta, cioè, non è un livello specialistico e settoriale, bensì un livello riguardante in generale la questione dello stile. Scrive Pasolini nell'aprile 1944: «uno stile non è né italiano, né tedesco né friulano, è di quel poeta e basta»²⁴¹. E, in una lettera di quasi dieci anni successiva, a dimostrare come quest'interesse vada ben al di là della lotta circostanziata per l'autonomia (anche) linguistica del Friuli, leggiamo:

C'è una istituzione linguistica (o “*inventum*”, o col De Saussure “*Langue*”) strumentale (ossia usata nei rapporti pratici e quotidiani) e letteraria (con tutte le sue varietà e tecniche): su questa istituzione opera il poeta trasformando i semantemi in stilemi, cioè creando un proprio stile che è necessariamente rivoluzionario e innovatore: si ha così la trasformazione dell’*inventum* in *inventio*, o della *Langue* in *Parole*²⁴².

Non si tratta, dunque, restando nel caso del friulano di Pasolini, di archiviare o di preservare nostalgicamente la presunta purezza del dialetto come *inventum*, cioè come un che di monumentale. Al contrario, ciò che qui è in gioco è il dialetto come “tempo nascente” di una lingua che non è (ancora) parlata da alcun popolo²⁴³.

L'importanza della possibilità, da parte della poesia – e, più tardi, del cinema –, di mantenersi in questo speciale momento di passaggio, di “trasformazione dell’*inventum* in *inventio*”, è qualcosa di molto presente ancora nel Pasolini degli anni Settanta. In un

²⁴⁰ P. P. Pasolini, *Il Friuli autonomo*, in SPS, p. 42. Il tratto potenziale del dialetto è rimarcato ancora alla fine del 1973, quando Pasolini ne diagnostica la scomparsa a seguito dell'affermarsi della società dei consumi: «il dialetto, questa lingua potenziale, ha perso espressività e non ha più il carattere gergale di una volta», P. P. Pasolini, *Pasolini: terra già sommersa*, in PC2, pp. 2998-3002, qui p. 2999.

²⁴¹ P. P. Pasolini, *Dialet, lenga e stil*, in SLA1, p. 67.

²⁴² Cfr. la lettera inviata nel 1953 da Pasolini all'amico ed editore Luigi Ciceri, in LE1, p. 527. Per l'impiego della polarità tra *inventum* e *inventio* nel caso più circoscritto del dialetto friulano, cfr. P. P. Pasolini, *Ragioni del friulano*, in SLA1, pp. 298-301.

²⁴³ Sulla polarità tra *inventum* e *inventio* in Pasolini, cfr. G. Agamben, *Prefazione* in P. P. Pasolini, *I Turcs tal Friul*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 15-16. Sulle caratteristiche del dialetto di Pasolini che, com'è noto, non riproduce un dialetto realmente parlato, ma è un'operazione letteraria, cfr. F. Cadel, *La lingua dei desideri*, cit.

saggio anch'esso programmatico e significativamente intitolato *Il cinema impopolare*, Pasolini si concentra sul rapporto tra la creatività dell'autore (l'*inventio*) e il codice artistico di riferimento (l'*inventum*), che ogni vero autore non può che mettere in crisi. In particolare, Pasolini si riferisce all'*inventio* come alla "libertà dell'autore", volta alla "liberazione dello spettatore". Eppure, questa "libertà" non si concretizza semplicemente in una trasgressione del codice vigente – nel caso specifico, del codice cinematografico. Piuttosto, «la cosa essenziale è restare in vita, e mantenere in vigore il codice [...]; mentre l'eccessiva trasgressione del codice finisce per crearne una specie di rimpianto: le restaurazioni si fondano sempre su un fatto reale, che è appunto il rimpianto generale di un codice troppo malamente e "estremisticamente" violato»²⁴⁴. Ancora una volta, si tratta qui di intendere quale sia la forma di opposizione a cui lavora Pasolini. L'efficacia dell'opposizione, secondo lui, non va misurata tanto sulla violenza estremistica con cui si contesta lo status quo; molto di più, essa riposa sulla possibilità di mantenersi in un momento speciale della produzione dell'opera, quello dell'*inventio*, e di provare a instaurare qui un rapporto tra autori e spettatori. Si tratta, dunque, per questi autori, di trovarsi «sempre, stilisticamente, sulla linea del fuoco: ossia sul fronte delle trasgressioni linguistiche [...]. È su tale fronte che essi realizzano la loro "libertà" – quella di contraddire fino all'estrema conseguenza la norma della conservazione, e dove lo spettatore realizza la sua propria libertà: quella di godere della loro»²⁴⁵. L'obiettivo, cioè, non è pretendere di sconfiggere definitivamente il codice: la vittoria su una norma trasgredita, infatti, «rientra subito nell'infinita possibilità di modificarsi e di allargarsi che ha il codice. Ciò che è importante non è il momento della realizzazione dell'invenzione, ma il momento dell'invenzione. Invenzione permanente; lotta continua»²⁴⁶. All'interno dell'entropia del neocapitalismo, la cui normatività si caratterizza per una "infinita possibilità di modificarsi e di allargarsi" (si noti l'accezione speciale che, anche qui, Pasolini riserva alla nozione di "allargamento"), una rivoluzione politica rimane inadeguata fino a quando proietti nel futuro i propri "fini palingenetici". Allo stesso modo, nel campo della sperimentazione estetica, non si dà alcuna trasgressione definitiva:

operata la trasgressione – che si realizza in una nuova invenzione – cioè in una nuova realtà costituita – la verità, o la totalità, o quel Qualcosa di concreto, si vanifica perché non può essere vissuto né stabilizzato in

²⁴⁴ P. P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1600-1610, qui p. 1608.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 1609.

²⁴⁶ *Ivi*, pp. 1609-1610.

nessun modo. È per questo infatti che il Potere, ogni Potere, è cattivo, sia che conservi le istituzioni sia che ne fondi di nuove. Se è pensabile un Potere “meno peggio” degli altri, questo potrebbe essere solo un Potere che, nel conservare o nel ricostituire la norma, tenesse conto delle apparizioni o delle possibili riapparizioni della Realtà²⁴⁷.

1.8 La tecnica della sceneggiatura e la sua richiesta al lettore

C'è forse un luogo in cui la tensione irrisolvibile tra *inventum* e *inventio* – che, come si è cominciato a mostrare, attraversa tutta la produzione di Pasolini – diviene particolarmente esplicita. Si tratta di un luogo eminentemente translinguistico: quello della sceneggiatura per un film.

Prima di arrivare a elaborare, nel 1965, una vera e propria teoria della tecnica letteraria della sceneggiatura, Pasolini ha già alle spalle, fin dai primi anni Cinquanta, una serie di esperimenti narrativi in cui centrale è un appello al lettore a tradurre mentalmente le situazioni oggetto del racconto come se queste fossero proiettate su uno schermo cinematografico²⁴⁸. Si tratta di racconti tutti ambientati nelle periferie romane e successivamente riuniti, spesso in stato abbozzato e frammentario, nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri* (1965).

Il racconto *Squarci di notti romane*, risalente al 1950 ma pubblicato per la prima volta come brano di apertura di *Alì dagli occhi azzurri*, presenta tutta una serie di analogie tra la penna del narratore e la macchina da presa: «dopo le panoramiche grandiose e le carrellate smaglianti, l'obiettivo dovrà insomma decisamente puntare su Trastevere e i suoi felici parlanti»²⁴⁹. Ma se in *Squarci di notti romane* l'uso prevalente del presente fornisce al racconto l'impressione di simultaneità (la vicenda descritta accade, si potrebbe dire, sotto gli occhi del lettore), *Studi sulla vita di Testaccio*, settimo testo della raccolta e datato 1951, vede, invece, un impiego peculiare del tempo futuro, capace di suggerire un insieme di operazioni mentali tese verso qualcosa come la realizzazione

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Come osserva Paolo Lago, «mai come in *Alì dagli occhi azzurri* la narrativa pasoliniana assume tratti distintivi proteiformi e metamorfici [...]; ci troviamo di fronte ad una narrativa che si trasforma, ad una prosa che non è più tale, che è difficile inglobare entro schemi precisi. La prosa si trasforma e diviene cinema anch'essa, mentre le poesie della raccolta divengono canzoni e ballate: in *Alì* la narrazione si trasforma in cinema e la poesia in musica», P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze 2007, p. 85.

²⁴⁹ P. P. Pasolini, *Squarci di notti romane*, in *Alì dagli occhi azzurri*, in RR2, p. 335.

cinematografica della storia raccontata. Di nuovo, si ritrovano qui descrizioni particolarmente dettagliate, tipiche delle sceneggiature per un film. Soprattutto, però, è da rilevarsi l'uso del tempo futuro, particolarmente sintomatico tanto nell'*incipit* del primo racconto: «In qualche sera, precocemente tiepida, si intravede quello che sarà il prossimo accordo tra la corrente e i lungoteveri, nella purezza della primavera»²⁵⁰; quanto, soprattutto, in quello del secondo:

Su Testaccio si vedrà sempre un cielo caliginoso e allucinato. Tepore primaverile ancora gelido; vernice verde degli alberi macchiati dal viola o dall'indaco di alberelli da frutta, con grazia da paesaggio giapponese. Panoramica iniziale – dall'alto, come in qualche classico del cinema francese, René Clair: – Porta Portese, Riformatorio dei minorenni – di uno stinto, solido barocco romano – lungoteveri alti, deserti. Ma questo di scorcio: l'obbiettivo si fermerà subito contro la riva di Testaccio²⁵¹.

Non a caso, in un saggio monotematico sui racconti romani raccolti in *Ali dagli occhi azzurri*, Marco Vallora ha parlato di una «cine-scrittura»²⁵² che si affida a un «futuro meta-temporale»²⁵³. Al lettore, cui la voce narrante fa un implicito ma ininterrotto appello, è così richiesto l'impegno di una peculiare collaborazione: l'impegno a ricomporre i frammenti di un'immagine (la realtà popolare delle borgate romane) che viene offerta solo nella forma di dettagli rapidi e abbozzati. Limitandosi a uno degli esempi più espliciti a riguardo: «pensate, magari, all'Isola Tiberina illuminata dai riflettori color inchiostro o carta di caramella menta [...]. Pensate magari all'ST che passa soffice e greve sul ponte»²⁵⁴.

A partire da questo breve riferimento alla produzione narrativa dei primi anni Cinquanta, si possono cominciare a intuire alcune ragioni squisitamente estetiche dell'avvicinamento di Pasolini al mondo del cinema. È proprio a ridosso di questi anni, in effetti, che Pasolini si lascia coinvolgere in prima persona in questo mondo: e lo fa proprio come sceneggiatore. Molto prima del noto esordio alla regia con *Accattone* (1961), già al marzo 1954 risale una prima collaborazione con Giorgio Bassani, Basilio Franchina, Florestano

²⁵⁰ *Ivi*, p. 329.

²⁵¹ P. P. Pasolini, *Studi sulla vita di Testaccio*, in *Ali dagli occhi azzurri*, cit., pp. 413-414.

²⁵² M. Vallora, *Ali dagli occhi impuri. Come nasce il manierismo nella narrativa di Pasolini*, «Bianco e Nero», 1-4, 1976, pp. 156-204, qui p. 161.

²⁵³ *Ivi*, p. 166.

²⁵⁴ P. P. Pasolini, *Squarci di notti romane*, cit., p. 331.

Vancini, Antonio Altoviti e Mario Soldati alla sceneggiatura del film dello stesso Soldati *La donna del fiume*, tratta da un soggetto di Alberto Moravia ed Ennio Flaiano. Da allora, cominciano a susseguirsi i contratti: con Luis Trenker, Charles Vidor, Florestano Vancini, e altri²⁵⁵. Ma anche e soprattutto con Fellini, che gli chiede di collaborare alla scrittura dei dialoghi de *Le notti di Cabiria* (1957) in quanto specialista del linguaggio delle borgate di Roma e che lo ricontatterà – seppure, questa volta, in via soltanto ufficiosa – per *La dolce vita* (1960). Altrettanto fruttuosa è, poi, la collaborazione con il regista e sceneggiatore Mauro Bolognini, a partire dai lavori per *Marisa la civetta* (1957). È proprio Bolognini ad affidare a Pasolini, per la prima volta, la scrittura di una sceneggiatura in totale autonomia, quella de *La notte brava* (1958-1959).

Nell'economia di questo discorso, tuttavia, è di massima rilevanza che Pasolini cominci a riflettere esplicitamente sul proprio passaggio dalla letteratura al cinema proprio al culmine di quel torno di anni – tra la fine del 1963 e la fine del 1965 – in cui comincia a elaborare una nuova poetica e una nuova teoria del popolare. Nel corso di due interviste concesse a Gideon Bachmann, Pasolini discute questo passaggio al cinema nei termini di «una fuga dalla letteratura»²⁵⁶. Quale rapporto è ancora possibile con la scrittura, gli chiede Bachmann l'11 giugno 1965, a seguito dall'approdo al cinema? «Non scrivo più come prima», risponde Pasolini, «il che equivale a dire che non scrivo più [...]. In principio, quando ho cominciato a fare cinema, ho pensato che si trattasse semplicemente dell'adozione di una tecnica diversa. Poi invece mi sono reso conto, piano piano, che si tratta dell'adozione non di una tecnica diversa, ma di una lingua diversa»²⁵⁷. Già in precedenza Pasolini aveva avvertito la necessità di passare a tecniche espressive e persino a linguaggi diversi: dalla poesia lirica in friulano a quella riflessiva e civile in italiano, fino alla narrativa e ai romanzi in gergo romanesco. Ma lo specifico del cinema è che esso «non è una tecnica espressiva che appartiene ai sistemi letterari ma è un altro linguaggio: un sistema linguistico completamente diverso da quello letterario»²⁵⁸. A fare la differenza, secondo Pasolini, è proprio il diverso rapporto tra autore e destinatario. Fare cinema significa poter comunicare in modo totalmente altro, in forza di un diverso rapporto tra espressività (o *inventio*) e codice istituito (o *inventum*): come sottolinea Pasolini, infatti,

²⁵⁵ Sulle collaborazioni e i progetti (anche non realizzati) di Pasolini, cfr. S. Parigi, *Appendice filmografica (1954-1963)*, in L. Micciché (a cura di), *«Il bell'Antonio» di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film*, Lindau, Torino 1996, pp. 201-205.

²⁵⁶ P. P. Pasolini, *Polemica politica potere*, cit., p. 33.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 29.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 32. Corsivi aggiunti.

il cinema “non appartiene ai sistemi letterari”. In questo diverso rapporto, una funzione speciale è giocata dall’immagine:

Quando scrivo un romanzo, suppongo che tutti gli uomini parlino tra di loro attraverso i segni linguistici e che quindi la comunicazione sia fondamentalmente linguistica. Quando invece faccio un film presuppongo una cosa puramente ipotetica – che in realtà non esiste – ovvero che tutti gli uomini comunichino tra di loro attraverso delle immagini, dei segni-immagini. Presuppongo un linguaggio che non esiste. E questo implica un altro tipo di operazione [...]. Il cinema è un altro sistema linguistico che implica diverse soluzioni tecniche e stilistiche, e un differente atteggiamento dell’autore di fronte alla propria opera²⁵⁹.

Nella spiegazione che Pasolini stesso fornisce a proposito della propria “fuga dalla letteratura” a favore del cinema, si ritrovano proprio le categorie estetiche su cui si è provato a ragionare fin qui. L’operazione di “dilatazione” e di “decentramento” avviata consapevolmente da Pasolini intorno a questi anni, infatti, riguarda non solo un ripensamento dell’opera – che si tratta adesso di pensare come autonoma rispetto ai “sistemi letterari” –, ma anche l’ipotizzare un’altra possibile via di comunicazione con il destinatario (“presuppongo che tutti gli uomini comunichino tra di loro attraverso delle immagini”) e, insieme, un altro modo, per l’autore, di “porsi di fronte alla propria opera”. Proprio su questo statuto ipotetico (e si ricordino, a questo riguardo, quelle “ipotesi, che non presuppongono che altre ipotesi”, di cui Pasolini scriveva l’anno precedente) torna un’altra intervista concessa a Bernardo Bertolucci e Jean Louis Comolli, risalente all’agosto 1965. All’interno del percorso di Pasolini, il cinema costituisce un mezzo potenzialmente emancipatorio, perché custodisce la possibilità di «inventare un linguaggio ipotetico o possibile con l’aiuto di immagini, dentro una società che comunicasse soltanto per immagini [...] Ed è un’ipotesi assurda, poiché oggi siamo abituati ad avere soltanto un pensiero che si definisce verbale e non visivo»²⁶⁰. Attraverso il cinema, questo è reso possibile a partire da due operazioni: da un lato, quella di «inventare, o piuttosto di trarre dalla realtà, un vocabolario ipotetico di quelli che io chiamo gli im-segni: un vocabolario possibile per persone che comunicassero per immagini»; dall’altro lato, si tratta, per l’autore cinematografico, di «inventare le proprie

²⁵⁹ *Ivi*, p. 33.

²⁶⁰ P. P. Pasolini, *Il cinema secondo Pasolini*, in PC2, p. 2892.

immagini, la propria lingua, la “parola”: la sua lingua poetica»²⁶¹. Se, dunque, il cinema apre una breccia nella Letteratura come *inventum* o come insieme di “sistemi letterari”, al contempo offre alla poesia la possibilità di un’altra lingua, ossia la lingua di quello che Pasolini definisce altrove con la celebre formula di «cinema di poesia»²⁶².

Come è stato osservato²⁶³, la duplice operazione di cui vive il cinema è analoga, per certi versi, a riflessioni pasoliniane sulla lingua di molto precedenti. È già la distinzione tra *inventum* e *inventio*, infatti, a presupporre due livelli di intervento sulla lingua. Nel caso specifico di un dialetto orale privo di attestazioni scritte, come la variante del dialetto friulano utilizzata da Pasolini, l’approccio del poeta dialettale consiste, in primo luogo, in una ricostruzione *ex novo* della lingua e, in secondo luogo, in una sua rielaborazione stilistica²⁶⁴. Come nel caso del dialetto con cui Pasolini esordisce in letteratura, anche l’esordio al cinema, vent’anni dopo, è legato a un’ipotesi vertiginosa: fare poesia in una lingua di un popolo che manca.

E tuttavia, quale altra comprensione del dialetto è in questione con il cinema? Quale diverso uso ne viene fatto, nel salto dalle prime poesie ai film, passando per le prose di ambientazione romana? Indicazioni preziose a riguardo si ritrovano ancora nell’ultima intervista sopramenzionata. Interrogato proprio sull’importanza del dialetto nei suoi film, Pasolini risponde: «è molto importante che i personaggi dei miei film continuino a usare una lingua parlata, ma rispetto alla sostanza cinematografica si tratta di un fatto secondario [...]. E questo perché la sostanza del film è nella sua comunicazione attraverso le immagini e non attraverso le parole»²⁶⁵. Il fatto che i personaggi siano presi dalla vita di periferia romana e parlino in gergo costituisce, certo, un tratto caratteristico dei primi film di Pasolini; eppure, questa non è da lui ritenuta una scelta fondamentale. Per quel che riguarda la sua precedente produzione letteraria, l’aver scelto «personaggi che parlano in dialetto è fondamentale. La mescolanza tra il mio italiano letterario, di livello alto, e il gergo della malavita delle borgate, dialettale, di livello basso, forma la sostanza dei miei libri, tutto sommato è parte costitutiva della mia macchina linguistica²⁶⁶». Il caso di

²⁶¹ *Ivi*, p. 2893.

²⁶² Cfr. P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., pp. 1461-1488.

²⁶³ Cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 28-29.

²⁶⁴ Si consideri che Pasolini si riferisce al suo primo impiego del dialetto come a «un friulano inventato sul Pirona [un dizionario friulano-italiano]», P. P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, in SLA2, pp. 2511-2522, qui p. 2515.

²⁶⁵ P. P. Pasolini, *Polemica politica potere*, cit., p. 34.

²⁶⁶ *Ibidem*.

Accattone, protagonista del primo film girato da Pasolini, costituisce una cartina al tornasole rispetto a questo problema. Il fatto che Accattone parli in dialetto, domanda Bachmann, non fa parte dell'elemento di contestazione che questo personaggio incarna, cioè della sua resistenza all'integrazione nel modo di vita borghese? Se Accattone fosse stato un personaggio letterario, insiste Pasolini, allora la sua lingua orale sarebbe stata un elemento centrale della sua diversità. Ma, in quanto personaggio di un film, egli «non è distante dalla civiltà borghese, dalla cultura e dal mondo moderno, in quanto parlante il dialetto romano, ma in quanto quello che è. In quanto è l'immagine di sé stesso: i suoi occhi, i suoi zigomi, i suoi capelli, il suo modo di camminare, il suo modo di guardare sono il suo dialetto nel cinema, e non il dialetto parlato»²⁶⁷. In questo quadro, un importante passaggio di *Empirismo eretico* secondo cui la lingua del cinema è «interdialettale e internazionale» – perché «gli occhi sono uguali in tutto il mondo» – non neutralizza le differenze sociali, ma sposta il piano del codice: ciò che, nel cinema, fa le veci del “dialetto” è la figurabilità del corpo (fisionomia, gesto, ritmo dello sguardo), mentre il gergo resta elemento diegetico e non costitutivo del sistema linguistico del film. L'esempio di *Accattone* rimanda precisamente a questo: il “dialetto” cinematografico del personaggio è la sua immagine, non la sua parlata²⁶⁸.

In quanto mediata dalle immagini o, meglio, in quanto coincidente con esse, la figura di Accattone si configura come un esempio paradigmatico della differenza popolare che

²⁶⁷ Ivi, p. 35. Bernhard Groß argomenta che il parlato nei primi film di Pasolini sia significativo non per i suoi enunciati ma per la sua funzione di gesto corporeo, di azione e, attraverso il gergo, di tipizzazione sociale; cfr. B. Groß, *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Vorwerk 8, Berlin 2007, p. 185. Sam Rohdie definisce il linguaggio di Accattone «beautiful rather than meaningful», «a language of grunts, roars, shouts, bursts of laughter, giggles, farts, imprecations, curses», e, complessivamente, «a language that sounds more than signifies» o «a language before Language», S. Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Indiana University Press, Indianapolis 1996, p. 5.

²⁶⁸ P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., p. 1476. Questa concezione della differenza sociale come immediatamente visibile e corporalmente incarnata nel cinema rivela tuttavia una tensione teorica complessa. Da un lato, come si vede nel caso di Accattone, le differenze sociali sono immediatamente leggibili attraverso l'immagine corporea (incarnazione fisica della differenza); dall'altro, Pasolini sostiene che il cinema, diversamente dalla letteratura, aggira le differenziazioni sociali: «Ma la realtà della possibile “lingua istituzionale cinematografica” [...] non c'è; o è infinita; e l'autore deve ogni volta ritagliarsene un vocabolario. Ma, anche in tale vocabolario, la lingua è per forza interdialettale e internazionale: perché gli occhi sono uguali in tutto il mondo. Non vi si possono prendere in considerazione, perché non ci sono, delle lingue speciali, dei sublinguaggi, dei gerghi: delle differenziazioni sociali, insomma. O se ci sono, come poi in realtà ci sono, sono totalmente al di fuori di ogni possibilità di catalogazione e d'uso» (*ibidem*). Si delinea così un paradosso: le differenze sociali sono incatalogabili a livello di sistema linguistico (universalità vs. decentramento sociale), ma immediatamente presenti e politicamente significative a livello di una singola opera. Questo spiega perché l'autore cinematografico debba “ogni volta ritagliarsene un vocabolario” (vocabolario autoriale vs. linguaggio comune) pur operando in un *medium* teoricamente universale. La tensione rivela come la ricerca pasoliniana di un cinema popolare non possa basarsi su codici sociali prestabiliti, ma debba sperimentare forme inedite di comunicazione che mantengano visibile l'irriducibilità delle differenze sociali.

Pasolini prova a esprimere attraverso il cinema. Mostrare questa differenza significa lavorare a un'opera che porti avanti un particolare tipo di contestazione (o, con le parole di *Progetto di opere future*, "opposizione"), che Pasolini, sempre nella stessa intervista concessa a Bachmann, chiama "contestazione totale". Qui, il riferimento è al film alla cui sceneggiatura sta lavorando proprio in quei mesi, e che avrebbe cominciato a girare a partire dall'ottobre dello stesso anno: *Uccellacci e uccellini*. Si tratta di un film, spiega Pasolini, in cui è presente un duplice livello di contestazione; la quale si volge «sia contro la società italiana piccolo borghese dove io vivo e opero, sia contro l'ideologia marxista. Questa doppia contestazione – una contestazione totale» fa sì che il film assuma «un carattere totalmente e integralmente di sinistra»²⁶⁹.

Di particolare interesse è che, nel parlare del carattere di "contestazione totale" del suo prossimo film, Pasolini non sia ancora impegnato nella regia, bensì nella strutturazione della sceneggiatura cinematografica. La vicenda della sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*, in effetti, è affatto peculiare e consente di riprendere le fila del discorso fin qui delineato. Prima ancora dell'inizio delle riprese, infatti, il soggetto di questo film è pubblicato, nelle sue tre parti, in tre numeri consecutivi della rubrica *Dialoghi con Pasolini* su «Vie Nuove», per sottoporlo al giudizio diretto dei lettori: rispettivamente, *L'aigle* nel n. 17 del 29 aprile 1965, *Faucons et moineaux* nel n. 18 del 6 maggio e *Le corbeau* nel n. 19 del 13 maggio. La pubblicazione della prima parte, inoltre, è significativamente accompagnata da una nota redazionale di Maria Antonietta Macciocchi: «Da questo numero e per alcune settimane Pier Paolo Pasolini, giustamente convinto che i suoi dialoghi con i lettori non debbano essere a senso unico, pubblicherà in questa rubrica alcuni soggetti cinematografici da lui elaborati, invitando tutti a fargli conoscere il loro parere e le loro osservazioni»²⁷⁰. Pasolini sta compiendo un gesto del tutto afferente alla "contestazione totale" che è qui in questione: sta cercando di rompere l'isolamento "cattedratico" dell'autore, il parlare dall'alto imposto dai mezzi di comunicazione di massa, attraverso l'interazione diretta con i destinatari reali dell'opera. Nel caso specifico, decisivo è, inoltre, che di tale opera egli intenda comunicare ai suoi destinatari il momento progettuale: quello della sceneggiatura. La pubblicazione di questi testi su «Vie Nuove», allora, risulta finalizzata a un confronto con il lettore nella prospettiva di un rapporto bilaterale e interattivo. Questa *esposizione* dell'opera si gioca,

²⁶⁹ P. P. Pasolini, *Polemica politica potere*, cit., p. 30.

²⁷⁰ Come riportato nelle *Note e notizie sui testi*, in PC2, p. 3102.

in questo modo, su un precario equilibrio, tutto incentrato sul momento della *inventio* poetica: quell'equilibrio tra il gesto creatore dell'autore e l'apostrofe a un destinatario che collabori a questo gesto, che segna in modo sempre più marcato l'idea pasoliniana del fare artistico.

Per diversi motivi, particolarmente interessante risulta soprattutto il primo soggetto di quello che sarebbe poi diventato *Uccellacci e uccellini*. Non soltanto *L'aigle* tematizza esplicitamente proprio il (non-)rapporto tra intellettuale e popolo, ma è anche l'unico dei tre testi che non sarà poi incluso nel film vero e proprio, rimanendo così a uno stadio puramente progettuale²⁷¹; inoltre, è ancora *L'aigle* a suscitare, per motivi non secondari, un riscontro più vivace da parte dei lettori della rubrica. Questo breve apologo rappresenta satiricamente il dialogo – o, meglio, l'impossibilità di questo – tra M. Cournot, domatore di un circo francese sceso a Roma, e un'aquila. Il primo, caricatura dell'intellettuale laico parigino di tendenze insieme liberali e socialiste, cerca in ogni modo di esercitare la propria funzione civilizzatrice «a tu per tu con l'aquila. Due grandi concezioni antitetiche della vita che si affrontano»²⁷². Senonché, M. Cournot «non è in grado di concepire quel silenzio, quello sciopero di ogni sentimento e di ogni idea, quella lontananza, quella sordità morale, quell'indifferenza al reale, quell'introversione pazzesca, quella irrazionalità»²⁷³. Nonostante i vari espedienti del domatore, l'aquila continua a tacere, portando il primo a una progressiva esasperazione: «No, no, no, tu *devi* metterti in rapporto con me, e questo rapporto *deve* essere un rapporto dialettico!»²⁷⁴. Così come per Accattone, anche con *L'aigle*, siamo posti di fronte a un esempio di incarnazione fisica di “contestazione totale”. L'aquila, infatti, non oppone alcun contro-discorso a quello dell'intellettuale che pretende di parlare in suo nome. Non è qui possibile ricavare alcuna logica di opposizione binaria, neppure nel senso di un'opposizione dialettica. La contestazione dell'aquila non avviene a parole, dialetticamente, bensì a partire dalla propria particolare presenza. Vale a dire, la sua contestazione coincide con l'essere soltanto l'immagine di sé stessa: in questo caso, l'immagine che al lettore è demandato di ricomporre a partire dal testo scritto. In un passo risalente a un'altra serie di interventi

²⁷¹ La differenza più sensibile, tra *Uccellacci e uccellini* come film e come sceneggiatura, è proprio la caduta del primo episodio. Di quest'ultimo restano circa otto minuti girati e montati da Pasolini, ma senza colonna sonora, con il titolo *Totò al circo*, presso la Cineteca Nazionale e il Fondo Pier Paolo Pasolini a Roma. Pasolini racconta i dubbi e i tentativi di recuperarlo, in data 23 gennaio 1966, in P. P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, in PC2, pp. 2780-2781.

²⁷² P. P. Pasolini, *L'aigle*, in *Appendice a «Uccellacci e uccellini»*, in PC1, p. 810.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 811.

pubblici menzionata, si ritrova il triplice rapporto autore-opera-destinatario popolari: «L'opera di un autore è come la faccia di un negro. È con la sua stessa presenza, con il suo “esserci”, che è rivoluzionaria [...]. L'intera struttura è messa in ballo e in pericolo, dal solo “esserci” della faccia di un negro o dall'opera di un autore»²⁷⁵.

Costretto sulla difensiva dai numerosi lettori che lo accusano di essere capziosamente disfattista e pessimista, Pasolini replica, in quelli che abbiamo visto essere gli ultimi numeri della rubrica su «Vie Nuove», che la figura dell'intellettuale-guida è ormai messa in crisi «da una parte [da] un nuovo tipo di razionalismo, quello marxista, e dall'altra [da] un nuovo tipo di rapporto dell'irrazionalismo pre-industriale – quello del Terzo Mondo»²⁷⁶. Rifiutando il pensiero della crisi, i lettori rinfacciavano a Pasolini la propria mancanza di ortodossia, il non poter essere classificato con i consueti parametri di valutazione della realtà. L'esperimento di interazione con il pubblico si andava così risolvendo in una sostanziale incomprensione²⁷⁷.

Tuttavia, questa incomprensione deve forse essere pensata in un senso non meramente accidentale. Se l'esigenza dell'opera e del destinatario afferisce a qualcosa come il tempo linguistico del futuro anteriore, allora l'appello alla collaborazione che ogni sceneggiatura fa al proprio lettore non può essere giudicato secondo criteri di successo o insuccesso legati al riscontro del pubblico fruitore dell'opera. In questo senso, non c'è nulla di conservatore nel fatto che Pasolini designi la propria stessa opera come “aristocratica” “elitaria” e persino “impopolare” e, insieme, non si stanchi mai di lavorare a un'opera che sia veramente popolare. Il caso della tecnica della sceneggiatura può assumere qui una funzione esemplare per un ultimo avvicinamento al “progetto di opere future” proposto da Pasolini.

Vi è almeno una differenza evidente tra i primi lavori come sceneggiatore (che, come si è visto, risalgono già al 1954) e la successiva comprensione che Pasolini mostra di avere della sceneggiatura come tecnica autonoma, che trova il proprio culmine, insieme alle pubblicazioni su «Vie Nuove» sopra riportate, nel saggio *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*. Questa differenza risiede nell'attenzione posta da Pasolini alla *pubblicazione* delle proprie sceneggiature come testi autonomi. La

²⁷⁵ «Tempo», n. 51, 14 dicembre 1968, in P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 539.

²⁷⁶ Cfr. «Vie Nuove», n. 20, 20 maggio 1965.

²⁷⁷ Per le impressioni dei lettori, per esempio a proposito di una presunta francofobia di Pasolini, si rimanda alle risposte di Pasolini stesso nei numeri successivi di «Vie Nuove», il 20 e il 27 maggio 1965; cfr. P. P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 410-417.

pubblicazione di una sceneggiatura appare inizialmente come una fissazione non necessaria e paradossale di un testo strutturalmente rivolto alla realizzazione di un film. Nel caso di Pasolini, questo paradosso fa capo al suo modo di concepire la sceneggiatura: se uno scrittore, che scrive anche per il cinema, decide di pubblicare la sua sceneggiatura, significa che richiede che questa sia letta da persone che non sono coinvolte nella realizzazione pratica del film cui quella sceneggiatura si riferisce. In questo modo, la sceneggiatura va oltre la sua funzione strettamente utilitaristica per diventare un testo letterario; il focus è posto, così, innanzitutto sul rapporto che si può instaurare con il lettore, piuttosto che sulle tipiche indicazioni tecniche rivolte agli addetti ai lavori (produttori, registi, assistenti alla regia, fotografi, macchinisti, attori, ecc.).

In effetti, questo interesse per la pubblicazione delle sceneggiature non può essere fatto risalire al solo Pasolini. Nello stesso 1954, infatti, viene avviata un'iniziativa editoriale all'epoca unica al mondo: per i tipi delle edizioni bolognesi Cappelli, si inaugura una collana dal titolo *Dal soggetto al film*, diretta dal critico cinematografico e cineasta Renzo Renzi, il cui scopo era accompagnare l'uscita di alcuni film di particolare rilevanza con la pubblicazione di quei testi – innanzitutto, le sceneggiature – che ne avevano accompagnato la realizzazione²⁷⁸. La rivalutazione pasoliniana della sceneggiatura, tuttavia, risulta più radicale rispetto, per esempio, all'approccio di uno dei più importanti teorici del neorealismo italiano di quegli anni e proficuo sceneggiatore egli stesso. Per Cesare Zavattini, la sceneggiatura costituisce sì il momento scritto del processo creativo del film, ma questo processo viene considerato omogeneo²⁷⁹; mentre invece, con Pasolini, si ha una vera e propria autonomizzazione della sceneggiatura rispetto a qualsiasi realizzazione materiale del film a cui essa, tuttavia, continua a far cenno.

La vicenda delle pubblicazioni che interessano le sceneggiature pasoliniane a partire da *Accattone* ci fa cominciare a intravedere cosa sia in gioco qui per Pasolini.

La sceneggiatura di *Accattone*, il primo progetto cinematografico proprio, è finita di stampare presso le edizioni FM nel 1961, prima ancora che il film venga presentato alla

²⁷⁸ A proposito di quest'iniziativa editoriale, cfr. G. Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 185-187.

²⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 165. Giuliana Muscio dimostra, inoltre, come la sceneggiatura continui ad avere un ruolo centrale nel cinema neorealista: «I film neorealisti, che fanno spazio all'improvvisazione e all'attore preso dalla strada, in realtà nascono da sceneggiature dettagliate e da una grande attenzione per il processo creativo, a monte della riproduzione del film», G. Muscio, *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., p. 114.

Mostra del Cinema di Venezia nello stesso anno. All'interno del volume, dal titolo omonimo al film, è accompagnata da un apparato paratestuale: una prefazione di Carlo Levi, due prose diaristiche (*La vigilia. Il 4 ottobre* e *La vigilia. Il 21 ottobre*) e due saggi (*Cinema e letteratura: appunti dopo «Accattone»* e *Senso di un personaggio: il paradiso di Accattone*)²⁸⁰. L'attenzione riservata da Pasolini a questo genere di paratesti, tesi a rendere conto delle varie esperienze letterarie che gravitano attorno al film, è dimostrata anche dal caso dell'edizione della sceneggiatura del secondo film, *Mamma Roma*. Anche questa è fatta stampare poco prima dell'uscita del film nel 1962, questa volta da Rizzoli. I paratesti che accompagnano la sceneggiatura nel volume sono costituiti da due prose (*Le pause di «Mamma Roma»* e *Diario al registratore*) e cinque poesie (le prime cinque *Poesie mondane*, successivamente comprese in *Poesia in forma di rosa*). Con *Il Vangelo secondo Matteo* si apre una collaborazione con Garzanti: la sceneggiatura, pubblicata nel 1964, diventa il prototipo di una collana specificamente cinematografica, *Film e discussioni*, diretta da Pasolini stesso e curata da Giacomo Gambetti. Vengono pubblicate in questa collana le sceneggiature di *Uccellacci e Uccellini* (1966), *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1970), ciascuna di queste sceneggiature venendo accompagnata da una serie di paratesti (saggi, interviste, poesie), come nel caso di *Accattone* e *Mamma Roma*.

Per restare, però, agli anni in cui si sta provando a rintracciare la teoria pasoliniana del popolare, di non sopravvalutabile rilevanza risulta la presenza di tre sceneggiature all'interno del più volte menzionato volume *Alì dagli occhi azzurri* del 1965. Diversi anni dopo la loro prima cinematografica, le sceneggiature dei primi due film di Pasolini sono così sottoposte a una ripubblicazione e a una riscrittura. Le modifiche, volte a fornire ai testi una veste più narrativa, riguardano l'introduzione di alcune varianti e, soprattutto, l'eliminazione di elementi funzionali, come le indicazioni tecniche e la suddivisione del testo in scene numerate, mentre le didascalie sono incorporate nella narrazione. La terza sceneggiatura pubblicata in *Alì dagli occhi azzurri*, quella de *La ricotta* (che, come film, esce nel febbraio 1963), non era mai stata pubblicata prima, ma presenta modifiche analoghe rispetto al manoscritto dell'autore²⁸¹. Sostanzialmente riscritto è altresì il finale di tutte e tre le sceneggiature²⁸².

²⁸⁰ Per la rilevanza dei luoghi "periferici" al testo in Pasolini, cfr. F. Vitali, *Intorno ai materiali di Casarsa. Dediche nelle prime opere di Pasolini (1941-1955)*, «Margini. Giornale della dedica e altro», aprile 2010, pp. 3-17.

²⁸¹ Cfr. *Note e notizie sui testi*, in PC2, p. 3056.

²⁸² È ancora in questi anni, in un'intervista del 1966, che Pasolini rivaluta retrospettivamente, attraverso la chiave di lettura della sceneggiatura, non solo i propri lavori cinematografici, ma persino le opere degli

A partire dal riferimento a queste circostanze editoriali, sorge un interrogativo: cosa significa pubblicare una sceneggiatura? A quale destinatario si rivolge un testo simile, e quali competenze gli sono richieste? Qual è il senso di pubblicare e, anzi, di ripubblicare la sceneggiatura di un film che non gira più nelle sale dei cinema? Siamo qui posti nuovamente di fronte al carattere eminentemente paradossale di questa operazione. Benoît Peeters ha definito la pratica del pubblicare una sceneggiatura in maniera esemplare²⁸³. Secondo Peeters, si tratta di un gesto di spostamento o di dis-posizione (*un geste déplacé*), che, portando un'opera in un luogo del tutto diverso dal suo, trasforma un'opera che manifesta i segni dell'incompiutezza (*un ouvrage exhibant de multiple manière les signes de l'inachèvement*) in qualcosa di simile a un simulacro di un testo compiuto (*un simulacre de texte fini*). Ma come intendere questo spostamento e questa disposizione che costituiscono insieme, come pure si potrebbe tradurre il francese *geste déplacé*, un gesto fuori posto, nel senso di scorretto, inopportuno e, si potrebbe dire con un termine pasoliniano, scandaloso?

Per provare a rispondere a queste domande, è fondamentale delineare un'analisi del testo in cui Pasolini si concentra sull'argomento. Per molti aspetti, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* costituisce il culmine della rivoluzione poetica che Pasolini, muovendosi tra letteratura e cinema, tratteggia tra il 1963 e 1965. La composizione del saggio sulla sceneggiatura, successivamente raccolto in *Empirismo eretico*, risale alla seconda metà del 1965. Il testo compare per la prima volta come testo autonomo nel volume *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, edito da Garzanti il 31 dicembre 1965; comparando, all'interno del libro, subito prima della

anni Quaranta: «La mia passione per il cinema è così strettamente legata alla mia evoluzione personale, ne fa così intimamente parte, che alcune mie opere letterarie dell'epoca [gli anni della guerra] erano scritte come fossero destinate a diventare sceneggiature, prima che avessi girato un solo metro di pellicola. Non ho mai avuto bisogno di alcuna specifica cognizione di tecnica cinematografica. La mia educazione cinematografica non si appoggiò ad alcun aiuto esterno. Quando finalmente cominciai a girare film, scoprii che giungevano a proposito le mie iniziali esperienze filmiche. Prima di cominciare un film ho così chiara in mente la successione delle immagini che posso fare a meno d'una precisa conoscenza dei dettagli tecnici. Non ho bisogno di sapere che un certo tipo di ripresa si chiama panoramica per far muovere la macchina da presa in un certo modo su una certa realtà», P. P. Pasolini, *Intervista concessa a «Der Tagesspiegel»*, in F. Di Giammatteo (a cura di), *Lo scandalo Pasolini*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1976, p. 19.

²⁸³ «Publier un scénario ne peut être qu'un acte paradoxal: au sens propre, c'est un geste déplacé qui, l'amenant en un lieu tout autre que le sien, fait d'un ouvrage exhibant de multiple manière les signes de l'inachèvement quelque chose comme un simulacre de texte fini», B. Peeters, *Une pratique insituable*, in B. Peeters (a cura di), *Autour du scénario*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1986, pp. 5-14, qui p. 11.

sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*, tripartita (seppur con titoli diversi) come sulla rubrica di «Vie Nuove».

La sceneggiatura – esordisce Pasolini – costituisce «il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura»²⁸⁴. Senonché, come mostra il fatto stesso della pubblicazione delle sceneggiature in cui Pasolini è impegnato mentre sta scrivendo, questo “rapporto” non si esaurisce affatto nella «funzione mediatrice della sceneggiatura»²⁸⁵, cioè nel suo essere destinata a chi dovrà successivamente occuparsi della realizzazione del film. Piuttosto, il focus di Pasolini ricade interamente su «il momento in cui la sceneggiatura *può essere considerata una “tecnica” autonoma, un’opera integra e compiuta in se stessa*»²⁸⁶. Quali criteri adottare per giudicare un’opera simile? Innanzitutto, sarebbe arbitrario cercare di ricondurre il testo della sceneggiatura al modo in cui si giudicano i prodotti letterari, anche se questo comportasse l’introduzione di un nuovo “genere”, con la sua prosodia e la sua metrica particolari. Ciò che è soprattutto in gioco con la sceneggiatura, infatti, è «*l’allusione continua a un’opera cinematografica da farsi*»²⁸⁷. Ci troviamo qui dinanzi a un’aporia in cui il Pasolini di questi anni non teme di incappare: come può un’opera essere “integra e compiuta in sé stessa” (e, in questo senso, “chiusa” e non “aperta”) e, al contempo, alludere a un’opera ancora “da farsi”? E che cos’ha questo a che vedere con il ripensamento di un’opera popolare, capace di sopperire alle insufficienze che, con l’avvento del neocapitalismo, invalidano il riferimento a una letteratura “nazionale-popolare” in senso gramsciano?

In primo luogo, Pasolini esclude l’applicabilità, sul testo della sceneggiatura, delle regole (l’organicità, la coerenza interna al testo, ecc.) della critica stilistica. La parola scritta della sceneggiatura – definita da Pasolini “grafema” – è, infatti, solo una componente del significante, il cui secondo e integrativo elemento non può essere rintracciato da un’analisi strettamente testuale che pretenda di dedurre il tutto dal dettaglio²⁸⁸. In altri termini, laddove «l’esame stilcritico ha davanti la forma che ha», si tratta invece, per la

²⁸⁴ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1489.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ L’interesse, ma anche le diffidenze nei confronti della *Stilkritik* e, in particolare, di Leo Spitzer, sono presenti almeno dalla fine degli anni Cinquanta, allorquando Pasolini vi si riferisce in termini di «freddo, scientifico razionalismo», in P. P. Pasolini, *Nota su Spitzer*, in SLA2, pp. 2230-2233. Inoltre, in un’intervista del 1964, Pasolini ritiene che le regole della stilcritica non siano applicabili neanche al testo filmico; cfr. P. P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in PC2, pp. 2878-2879.

sceneggiatura, di confrontarsi con una «volontà della forma»²⁸⁹. Questo secondo elemento del significante, la sua “allusione” a un film “da farsi”, produce uno spostamento o una dis-posizione dell’opera – vale a dire, un suo “decentramento” e una sua “dilatazione” – tali per cui essa diviene retrospettivamente possibile solo grazie alla collaborazione del proprio destinatario:

L’autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza “visiva” che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore è complice, subito – di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura – nell’operazione che gli è richiesta: e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo. La tecnica della sceneggiatura è fondata soprattutto su questa collaborazione del lettore [...]. La sua forma, il suo stile sono perfetti e completi quando hanno compreso e integrato in se stessi questa necessità²⁹⁰.

Ciò che è così richiesto al lettore – continua Pasolini – è di collaborare, attraverso la propria immaginazione, alla «*accentuazione espressiva*»²⁹¹ di uno dei tre momenti, accanto al fonema e al “grafema”, del segno linguistico: il momento del “cinema” o del “im-segno”, ossia la componente visiva del segno. Di per sé, infatti, i cinèmi non sono che «delle immagini primordiali, delle monadi visive inesistenti, o quasi, in realtà»; cosicché, ciò qui che è propriamente richiesto al destinatario della sceneggiatura è una coordinazione, attraverso l’immaginazione, di questi cinèmi in immagine. Ma tali immagini, prodotte dalla relazione di collaborazione tra autore e destinatario, sfuggono a ogni referenzialità semantica, in quanto non designano qualcosa di già presente, bensì incarnano un’idea di ciò che non è dato e che non si manifesta nelle parole stampate, cioè al livello del “grafema”. «Queste coordinazioni di “cinèmi” non sono» dunque, argomenta Pasolini, «una tecnica letteraria. Sono un’altra *langue*, fondata su un sistema di “cinèmi” o “im-segni”, su cui si impianta analogamente ai metalinguaggi scritti o parlati, il metalinguaggio cinematografico»²⁹². L’accesso a questo metalinguaggio è legato, ancora una volta, a un’esigenza posta dall’autore all’opera e attraverso l’opera, in una tensione verso un futuro destinatario; nel caso della sceneggiatura, si tratta di «una speciale e

²⁸⁹ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., pp. 1490-1491.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 1492.

²⁹¹ *Ivi*, p. 1493.

²⁹² *Ibidem*.

canonica richiesta di collaborazione del lettore a *vedere nel grafema soprattutto il cinèma, e quindi a pensare per immagini, ricostruendo nella propria testa il film alluso nella sceneggiatura come opera da farsi*²⁹³.

Per Pasolini, a essere in questione nel passaggio dalla letteratura al cinema è un altro modo di leggere e un altro modo di pensare: leggere e pensare “per immagini”. Ma questo significa che le “coordinazioni di cinèmi”, che ogni sceneggiatura richiede ai destinatari, possono essere comprese solo problematicamente attraverso un’analogia tra la lingua del cinema e quella dei linguaggi espressivi scritti. «Quali sono» – si chiede infatti Pasolini – «i sostantivi, i verbi, le congiunzioni, le interiezioni nella lingua cinematografica? E, soprattutto, è necessario che [...] *vi siano*? Se il cinema è un’*altra lingua*, tale lingua sconosciuta non può essere fondata su leggi che non hanno niente a che fare con le leggi linguistiche a cui siamo abituati?»²⁹⁴.

Per riflettere ulteriormente sul cinema quale “*altra lingua*”, Pasolini fa riferimento al fenomeno della traduzione e, in particolare, della traduzione con testo a fronte. «*Anche la traduzione*» – scrive – «implica un’operazione analoga a quella che abbiamo visto per lo sceno-testo [...]: richiede cioè una collaborazione speciale del lettore e i suoi segni hanno due canali di riferimento al significato»²⁹⁵. L’esempio proposto da Pasolini è una traduzione letterale con testo a fronte dalla lingua bantu a quella italiana. Nel caso in cui il lettore non sappia nulla della lingua bantu (analogamente, dunque, secondo Pasolini, alla lingua del cinema, di cui non si conosce ancora la “grammatica”), egli deve comunque rendersi conto che il significato reso da ciascun segno o significante italiano va integrato e modificato con un significato afferente a un’*altra lingua*; senonché, già «il sentimento che esso [il segno] va modificato in qualche modo lo modifica»²⁹⁶. Questo “sentimento”, che può essere ancora pensato in termini di esigenza, fornisce una base comune per quell’operazione di collaborazione tra traduttore (o sceneggiatore) e lettore, che è, quindi, doppia: «*segno-significato e segno-segno di un’altra lingua (primitiva)*»-

²⁹³ *Ivi*, p. 1497.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 1495. La ricerca successiva sul tema della sceneggiatura come tecnica autonoma è in gran parte in linea con le tesi di Pasolini. Per André Helbo, per esempio, che riprende la formula pasoliniana della “struttura che vuol essere altra struttura”, la sceneggiatura si caratterizza per la sua natura verbale, tecnica, virtuale e dinamica; implica già il significato del film e chiede al lettore di lavorare su una lettura supplementare, incentrata su un completamento visivo del testo scritto. Cfr. A. Helbo, *L’Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Armand Colin, Paris 1997, p. 97 ss.

²⁹⁵ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., pp. 1495-1496.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 1496.

significato»²⁹⁷. Così come per la scrittura in generale, «il segno della sceneggiatura esprime *oltre che la forma una “volontà della forma a essere un'altra”, cioè coglie “la forma in movimento”*: un movimento che si conclude liberamente e variamente nella fantasia dello scrittore e nella fantasia collaboratrice e simpatetica del lettore»²⁹⁸. Ma lo specifico della sceneggiatura è che, come nel caso della traduzione, il segno scritto è, «*contemporaneamente, il segno di due strutture diverse*, in quanto il significato che ess[o] denota è doppio: *e appartiene a due lingue dotate di strutture diverse*»²⁹⁹. Più che di una forma, dunque, Pasolini ritiene si debba parlare di «*una struttura dotata della volontà di divenire un'altra struttura*» [...]. Essa è una “struttura diacronica” per definizione, o meglio ancora [...], un vero e proprio “processo”»³⁰⁰. Tuttavia, come si è fin qui provato ad argomentare in particolare in riferimento alla polemica pasoliniana contro la neoavanguardia rispetto alla questione della lingua, decisivo è come venga inteso questo “processo”. Non si tratta affatto di un “processo” inteso nel senso «di un'evoluzione, di un passaggio da uno stadio A a uno stadio B»³⁰¹. Al contrario, la posta in gioco è precisamente la possibilità di resistere al processo quale “evoluzione”, insistendo piuttosto in questo processo quale *durata* del tempo operativo del “passaggio del pensiero” (secondo l'espressione de *La Divina Mimesis*): un pensiero “per immagini”, tale da mantenersi nello spazio «di un puro e semplice “dinamismo”, di una “tensione”, che si muove, senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un'altra struttura stilistica, quella del cinema, e, più profondamente, da un sistema linguistico a un altro»³⁰².

Alla fine del 1965, è possibile, dunque, rintracciare in Pasolini una precisa concezione di opera d'arte. Sintetizzabile nella formula del “progetto di opere future”, questa

²⁹⁷ *Ibidem*. Che il cinema sia un linguaggio selvaggio e primitivo, è sostenuto anche in altri luoghi di *Empirismo eretico*; cfr. il riferimento alla «qualità barbarica» del cinema in *Il «cinema di poesia»*, cit., p. 1477. Inoltre, si chiede Pasolini nell'inverno 1966-1967: «nella realtà non c'è l'albero: c'è il pero, il melo, il sambuco, il cactus, ma non c'è l'albero. Così il cinema non potrà “riprodurre” (scrivere) un albero: riprodurrà un pero, un melo, un sambuco, un cactus ma non un albero. Esattamente come nelle lingue primitive cuneiformi. Dunque, la lingua del cinema, che è il prodotto di una tecnica giunta a determinare un'epoca umana, appunto perché tecnica, ha forse qualche punto di contatto con l'empirismo dei primitivi?», P. P. Pasolini, *Battute sul cinema*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1553. Come è stato successivamente osservato a proposito della tecnica della sceneggiatura, vi è, in questa modalità di scrittura, una rinuncia ad alcune risorse del linguaggio che non sono traducibili in immagini; cosicché, si tende a un prevalere della paratassi sulla sintassi; cfr. J. Viswanathan, *Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario*, «Cinémas», II, 1, 1991, pp. 7-26, qui p. 15.

²⁹⁸ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1497.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 1498.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*.

concezione ambisce a ristabilire un possibile rapporto tra autore e destinatario in un momento storico in cui il destinatario manca. Tuttavia – come mostra il caso esemplare dello “sceno-testo” –, nella considerazione di un’opera simile, non è possibile concentrarsi in modo esclusivo né sul polo dell’autore né su quello del destinatario. In entrambi i casi, infatti, si perderebbe di vista il “processo” metalinguistico e la dinamica di traduzione, a partire dai quali soltanto è dato accesso a quel luogo virtuale dell’opera in cui può avvenire, nella forma di una “collaborazione”, il contatto tra autore e destinatario. In altri termini, pretendere di scomporre l’opera nelle sue componenti e vederle isolate l’una dall’altra presuppone una precisa relazione tra il testo (pubblicato da un autore) e il suo lettore: una relazione corrispondente esattamente al modello teorico dell’informazione lineare mittente-destinatario. Proprio a problematizzare radicalmente la plausibilità di questo modello è volta la teoria pasoliniana del segno dello sceno-testo. La quale prevede una disarticolazione della ricezione del segno in due momenti: da un lato, un momento funzionale, basato sulla decifrazione “segno-significato”; dall’altro lato, un momento puramente estetico, giocantesi su quel particolare “dinamismo” o “tensione” tra “segno-segno di un’altra lingua (primitiva)-significato”. Nella convinzione che non ci sia, nel presente in cui vive, un lettore cui rivolgersi, Pasolini fa uso di un tempo linguistico futuro, attraverso il quale mediare la propria “intenzione estetica”. Quest’ultima costituisce, secondo Gérard Genette, una componente indispensabile della relazione artistica, poiché consente al “produttore” di accompagnare la propria opera in direzione di un possibile apprezzamento e uso da parte del “ricevitore”; il quale ricevitore, in questo modo, è chiamato in appello e apostrofato a una presa di coscienza e a una risposta a tale “intenzione estetica” dell’autore, declinata da Pasolini quale voce progettuale³⁰³. Contestando, in questo modo, la direzione unilineare dal mittente al destinatario, Pasolini contesta, allo stesso tempo, la possibilità di fare ancora riferimento a un codice comune. Invece di presupporre un codice con un contenuto specifico, come vorrebbe la lettura del “nazionale-popolare” fatta propria dal PCI, la svolta poetica che è qui in questione in Pasolini allude a un codice non ancora dato, tale da emergere solo nel

³⁰³ «La relazione estetica in generale consiste in una risposta affettiva (d’apprezzamento) a un oggetto attenzionale qualunque, considerato per il suo aspetto – o piuttosto: a un oggetto attenzionale che è l’aspetto di un oggetto qualunque. Tale oggetto può essere naturale o “prodotto” dall’uomo, ossia risultante da un’attività umana di ordinamento e/o di trasformazione. Quando il soggetto di questa relazione, a torto o a ragione, e in qualunque misura ciò avvenga, assume tale oggetto come un prodotto umano e presta al suo produttore un’“intenzione estetica”, ossia l’obiettivo di un effetto da ottenere o la “candidatura” a una ricezione estetica, l’oggetto viene recepito come un’opera d’arte, e la relazione si specifica come relazione, o funzione artistica», G. Genette, *L’Œuvre de l’art, 2: La relation esthétique*, Seuil, Paris 1996; tr. it. *L’opera d’arte. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998, p. 253.

processo stesso della sua costituzione. Il destinatario di uno sceno-testo riceverà il significato del testo solo nella misura in cui avrà contribuito a costituirlo: se qui, invero, è in gioco un “pensare per immagini”, non è possibile immaginare qualcosa che sia già dato, già costituito. La “intenzione estetica”, il luogo virtuale entro il quale autore e destinatario collaborano alla costituzione dell’opera, è caratterizzato dal fatto di non poter essere fissato all’esistente. Piuttosto che determinare una caratteristica individuabile dell’opera, questo luogo fa riferimento a un vuoto di caratteristiche: a un momento in cui l’opera è non-identica a sé stessa, cioè a quella che Pasolini, ancora fino al 1974, chiama la “ambiguità” dell’opera. Creando, all’interno dell’opera stessa, una sospensione di qualunque predicabilità dell’opera di una o più caratteristiche, Pasolini solleva, insieme, il destinatario dai suoi attributi rappresentabili, dalla necessità di essere quantificabile ed empiricamente individuabile, senza però rinunciare alla sua realtà. Ma come pensare questa realtà del destinatario?

1.9 Sulla vita postuma a priori: Pasolini con Benjamin

Nel citato *Intervento sul discorso libero indiretto*, Pasolini si riferisce alla “realtà” del destinatario come a una realtà linguistica e, nello specifico, come alla realtà di una lingua che «è poi assurda perché appartiene più al futuro che al presente»³⁰⁴. Per inoltrarsi ulteriormente in questa “realtà”, si può tentare di delineare un possibile accostamento tra le riflessioni pasoliniane di questi anni e un tratto caratteristico della teoria della lingua di Walter Benjamin. In entrambi i casi, si è di fronte a una realtà eminentemente linguistica, la quale viene considerata irriducibile al presente, perché intrattenente un rapporto speciale con un tempo futuro.

La plausibilità di un’affinità elettiva tra l’opera di Pasolini e quella di Benjamin è un tema frequente nella letteratura su Pasolini³⁰⁵. È possibile che quest’ultimo, il quale non

³⁰⁴ P. P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 1364.

³⁰⁵ Per un accostamento di Pasolini a Benjamin, cfr. tra gli altri G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009; tr. it. di C. Tartarini, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; H. Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini poète et cinéaste*, Macula, Paris 2022 pp. 34-54; D. Luglio, *Decadimento dell’aura e ritrovamento del sacro. Pasolini e Benjamin, due teorie del cinema a confronto*, «Studi pasoliniani», 13, 2019, pp. 71-88; S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention*, «Boundary», 2, 1995, pp. 111-139; S. Parigi, *Accattone*, cit., pp. 140-141; M. Ponzi, *L’angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, Lithos, Roma 2001, pp. 13-14; Id., *Pasolini and Fassbinder: Between Cultural Tradition and Self Destruction*, in F. Vighi, A. Nouss (a cura di), *Pasolini*,

leggeva il tedesco, abbia letto Benjamin in traduzione nell'antologia *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tradotta e prefata da Renato Solmi e pubblicata nel 1962 da Einaudi³⁰⁶. Al di là dei contatti diretti, e fino alle probabili citazioni vere e proprie³⁰⁷, è interessante notare, proprio sul piano del confronto con la lingua da parte dei due autori, che mentre Pasolini è costantemente impegnato con un lavoro onomaturgico, Benjamin evita di creare neologismi. Piuttosto, come è stato evidenziato da Samuel Weber, molti tra i concetti benjaminiani più significativi sono formulati a partire dalla nominalizzazione di verbi: una nominalizzazione che, tuttavia, non avviene nel modo consueto, bensì attraverso l'aggiunta del suffisso *-barkeit* (che, in italiano, viene reso solitamente con '-bilità'). Questa modalità di concettualizzazione virtualizza il processo di nominalizzazione, rimandando a ciò che in tedesco è designato come *Zeitwort*: una parola-tempo o parola temporale, cioè una parola inseparabile dal tempo, nella misura in cui coinvolge un processo continuo, sempre incompiuto e imprevedibile³⁰⁸. Weber si interessa, allora, al suffisso *-barkeit* ricorrente in varie note espressioni benjaminiane: *Mittelbarkeit* ("comunicabilità"), *Übersetzbarkeit* ("traducibilità"), *Kritisierbarkeit* ("criticabilità"), *Formulierbarkeit* ("formulabilità"), *Reproduzierbarkeit* ("riproducibilità"), *Erkennbarkeit* ("conoscibilità") e *Lesbarkeit* ("leggibilità"). Comune a queste formulazioni, impiegate da Benjamin in progetti teorici e in momenti anche molto diversi tra loro, è che nessuna di esse risulta mappabile entro la dualità metafisica classica tra *potentia* (*dynamis*) e *actus* (*enérgeia*). Il suffisso *-barkeit*, cioè, non rimanda a una mera potenza, tale da poter essere pensata teleologicamente solo a partire dall'atto, quale possibilità da soddisfare attraverso una successiva realizzazione.

Quest'attenzione agli *Zeitwörter* è presente fin nel giovane Benjamin, che si impegna in una risemantizzazione della *Bestimmbarkeit* e della *Mittelbarkeit* kantiane, provandole a pensare non più entro un orizzonte di conoscenza bensì entro un orizzonte di linguaggio. Mentre Kant descrive queste categorie quali condizioni di una possibilità in vista di una

Fassbinder and Europe: between Utopia and Nihilism, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle 2011, pp. 6-19; P. Rumble, *Stylistic Contamination in the Trilogia della vita*, in P. Rumble, B. Testa (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press, Toronto 1994, pp. 210-231; F. Trentin, 'Organizing Pessimism'. *Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 1021-1041.

³⁰⁶ Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962. Sulla ricezione di questo volume nell'Italia della prima metà degli anni Sessanta, cfr. G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis, Milano 2000, pp. 39-77.

³⁰⁷ Per le possibili citazioni di Pasolini da *Angelus Novus*, cfr. A. Sichera, *La consegna del figlio*. Poesia in forma di rosa di Pasolini, Milella, Lecce 1997, p. 92; G. L. Picconi, *Atena in Algeria tra profezia e regresso*. Profezia di Pier Paolo Pasolini, «La Rivista», 4, 2015, pp. 193-201.

³⁰⁸ Cfr. S. Weber, *Benjamin's -abilities*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008, pp. 3-10.

sua futura piena realizzazione, in Benjamin il decisivo non riguarda più gli *Erkenntnisvermögen*, bensì gli *Sprachvermögen*. Le potenzialità del linguaggio, in quanto processo significante, implicano non solo la possibilità, ma anche l'impossibilità di giungere al significato; eppure, sostiene Weber, questo non dev'essere inteso solo in senso negativo, come un'impossibilità di realizzare le *-barkeiten*, ossia le possibilità di conoscenza, in un atto cognitivo completo e presente a sé stesso; al contrario, se ne può provare a dare una comprensione positiva, qualora negli *Sprachvermögen* si legga una virtualità che, proprio perché non aspira a essere pienamente istanziata o esaurita in una realizzazione definitiva, rimane aperta al futuro, ossia a ciò che il giovane Benjamin chiama "ciò che viene" (*das Kommende*)³⁰⁹.

I concetti nominalizzati da Benjamin grazie al suffisso *-barkeit*, dunque, non si riferiscono alle proprietà di un'entità, per esempio alle caratteristiche di un'opera. In questo senso, non si distinguono per i loro referenti semantici; piuttosto, rimandano al modo in cui diviene possibile una relazione. E le relazioni, avverte Benjamin, non devono necessariamente essere giudicate in termini esclusivamente umani. È questo il caso dell'esigenza degli esseri umani di comprendere opere scritte in una lingua straniera: «di fronte a ess[a] bisogna richiamare l'attenzione sul fatto che certi concetti di relazione (*Relationsbegriffe*) conservano tutto il loro significato, anzi forse il loro significato migliore, se non sono riferiti a priori esclusivamente all'uomo»³¹⁰. La distinzione che qui Benjamin sta tracciando tra il movimento significante del linguaggio, da un lato, e l'opera come depositaria del significato, dall'altro, prosegue una linea di pensiero già delineata nella sua tesi sul *Romanticismo tedesco* e che troverà uno sviluppo ulteriore nel suo studio su *Il dramma barocco tedesco*. In entrambi i casi, Benjamin cerca di decifrare le dinamiche sottese allo statuto apparentemente stabile dell'opera autonoma e di per sé significativa.

È in questo contesto teorico che la traduzione o, meglio, la traducibilità (*Übersetzbarkeit*) assume in Benjamin, così come nel Pasolini teorico della sceneggiatura³¹¹, la funzione di

³⁰⁹ *Ivi*, p. 14.

³¹⁰ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften*, IV, 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974-1989, pp. 9-21; tr. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in *Opere complete*, I, p. 501. Si tenga conto che *Il compito del traduttore* è il terzo testo benjaminiano presentato nell'antologia einaudiana W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., pp. 39-52.

³¹¹ La rilevanza teorica della traduzione è in realtà rintracciabile già in testi pasoliniani degli anni Cinquanta. Si consideri, a titolo di esempio, il seguente passaggio risalente al 1956: «Se, dunque fatalmente un poeta (non diciamo un professore) è condannato nella pratica della traduzione a fallire, ogni testo tuttavia resta,

una sorta di paradigma. Un paradigma che indichi innanzitutto la necessità di pensare l'opera non come qualcosa di autosufficiente e duraturo, ma, piuttosto, quale punto di arresto di un movimento in corso: «fare del simboleggiante il simboleggiato stesso (*das Symbolisierende zum Symbolisierten selbst zu machen*), riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua (*reine Sprache*), è il grande e unico potere (*Vermögen*) della traduzione»³¹². La traduzione non comunica un significato, ma indica e segnala il “movimento linguistico” della simbolizzazione stessa, così come è all'opera già nell'originale e, poi, tra l'originale e il suo *déplacement* nella traduzione, tra la ripetizione e la dislocazione da parte della traduzione e in quanto traduzione. La traducibilità è il potenziale mai realizzabile di un significante e, come tale, costituisce un modo – un modo di significare – piuttosto che un oggetto di conoscenza e un significato.

In uno studio analitico de *Il compito del traduttore* (1923) di Benjamin, Werner Hamacher ha messo a fuoco il carattere di esigenza della traducibilità di un'opera. Secondo Benjamin,

la questione della traducibilità (*Übersetzbarkeit*) di un'opera può essere intesa in due sensi. E cioè può significare: se l'opera troverà mai, nella totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato; o – e più propriamente – se l'opera, nella sua essenza, consenta una traduzione, e quindi – giusta il significato di questa forma – la esiga (*verlangen*). In linea di principio la prima questione ammette solo una soluzione problematica, mentre quella della seconda è apodittica³¹³.

La risposta alla domanda se un'opera possa trovare un lettore e un traduttore adeguati è “problematica”; vale a dire, nel senso kantiano del termine, dipende da fattori empirici e non è quindi necessariamente possibile; è anche, almeno in linea di principio, irrilevante. La vera questione riguarda la struttura puramente formale e formativa del linguaggio così come si presenta in una traducibilità intesa quale pura virtualità e, di conseguenza, indipendente dalla sua attualizzazione in una particolare traduzione empirica. Se intesa come un'esigenza, la traducibilità di una lingua è indipendente dalle capacità – antropologicamente limitate e, nell'ottica di Pasolini, storicamente in via d'estinzione –

fondamentalmente, traducibile. Se il tradurre non è altro che la forma letteraria del conoscere», P. P. Pasolini, *Arte e divulgazione*, in SLA1, pp. 659-661, qui p. 661.

³¹² W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 509.

³¹³ *Ivi*, p. 501.

dei potenziali lettori e traduttori, in quanto si riferisce alla struttura stessa della lingua: nei termini di Pasolini, al “dinamismo” per cui una “struttura vuol essere altra struttura”. In questo senso, continua Benjamin,

si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché se la loro essenza esigesse (*fordern*) di non essere dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un’esigenza (*Forderung*) a cui gli uomini non corrispondono, e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo di Dio. Analogamente, la traducibilità di configurazioni linguistiche dovrebbe essere tenuta presente anche se esse fossero intraducibili per gli uomini³¹⁴.

Come l’indimenticabilità³¹⁵, la traducibilità non è, per Benjamin, un predicato empirico che funziona a condizione che sia realizzabile, ossia che realizzi una possibilità nell’attualità della ragione finita. Al contrario, la traducibilità e l’indimenticabilità sono predicati essenziali di un linguaggio o di una vita; predicati in linea di principio indifferenti alle capacità di qualsiasi soggetto di soddisfarli. Sono quindi esigenze irriducibili all’orizzonte dell’esperienza finita e che, al contrario, operano all’interno di questo orizzonte come richiami alla possibilità dell’esperienza stessa di una corrispondenza non (ancora) corrisposta. Così come Pasolini lavora a un’opera che resterebbe popolare anche in mancanza di un popolo, le lingue, secondo Benjamin, rimarrebbero comunicabili e traducibili anche quando non dovessero mai essere tradotte da esseri umani.

Come dimostra Hamacher, Benjamin sta qui portando avanti quel *Programma per una filosofia futura*³¹⁶, tracciato con e contro Kant già alcuni anni prima, tra il 1917 e il 1918. La possibilità che il concetto di traducibilità esprime non deve essere limitata alla

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ Come Benjamin scrive nel 1917 a proposito de *L’idiota* di Dostoevskij, «la vita immortale [del principe Myškin] è indimenticabile, è questo il segno da cui la riconosciamo. È la vita che dovrebbe essere indimenticata senza bisogno di monumenti e di ricordi, anzi, forse senza bisogno di testimonianze. Non può essere dimenticata. Questa vita resta imperitura per così dire senza recipiente né forma. E “indimenticabile” non significa solo che noi non possiamo dimenticarla, vuol dire qualcosa di più: allude a qualcosa nell’essenza stessa dell’indimenticabile, per cui è indimenticabile», W. Benjamin, «*Der Idiot*» von Dostojewskij, in *Gesammelte Schriften*, II, 1, pp. 237-241; tr. it. di A. M. Solmi, *L’idiota di Dostoevskij*, in *Opere complete*, cit., I, p. 307.

³¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Über das Programm der kommenden Philosophie*, in *Gesammelte Schriften*, cit., II, 1, pp. 157-171; tr. it. di A. M. Solmi, *Sul programma per una filosofia futura*, in *Opere complete*, cit., I, pp. 329-341.

conoscenza proposizionale (esprimendosi in giudizi), né a una possibilità che debba essere convertita nell'attualità dell'esperienza, cioè regolata da una corrispondenza in atto tra concetto e intuizione. Kant sviluppa solo quest'ultima possibilità nel postulato del pensiero empirico, quando scrive che solo «ciò che è in accordo con le condizioni formali dell'esperienza (quanto alle intuizioni e ai concetti), è possibile»³¹⁷. Per Kant, è sempre e solo una tale esperienza – e quindi anche una tale conoscenza – ad essere possibile: quella in cui le intuizioni corrispondono ai concetti senza mai un eccesso o un deficit, sia di intuizione che di concetto. Così come l'intuizione e il concetto devono accordarsi tra loro per soddisfare le condizioni formali dell'esperienza e rendere attuale (realizzare) il possibile, per Kant queste condizioni formali dell'esperienza devono anche essere attuali in modo tale da evitare che si sovraccarichino (*überfordern*³¹⁸). La possibilità è per lui sempre la possibilità di un'attualità possibile; cosicché, la possibilità è pensabile rigorosamente solo in corrispondenza di questa attualità, di questa sua necessaria realizzazione futura. Ciò che per Kant, in questo modo, rimane impensato e impensabile è proprio l'esperienza che deve precedere la corrispondenza di ogni esperienza: l'esperienza della richiesta o esigenza (*Forderung*) di corrispondenza. Da parte sua, Benjamin, al contrario, concepisce il più proprio del linguaggio non come l'adeguatezza dei suoi concetti alle possibili intuizioni, ma come un'esigenza – e un'esigenza *eccessiva* («als Forderung – und Überforderung»³¹⁹): come una richiesta eccessiva al concetto fatta dall'intuizione di qualcosa di non concettuale.

Poiché la traducibilità è una possibilità alla quale non deve necessariamente corrispondere alcuna attualità empirica, essa ha, come Benjamin sottolinea ripetutamente, il carattere di un'esigenza che, analogamente alla legge morale in Kant, non è strutturata in base alle condizioni della sua attualizzazione, bensì consente innanzitutto di pensare tali condizioni. In questo senso, la traducibilità non è una richiesta fatta da qualche soggetto determinato a un'opera; piuttosto, è una richiesta della struttura stessa dell'opera e, in particolare, un'esigenza *del* linguaggio in cui quest'opera si costituisce – laddove genitivo soggettivo e oggettivo divengono indistinguibili. Quando Benjamin introduce la questione della traducibilità di un'opera chiedendosi se questa, “nella sua essenza, consenta una

³¹⁷ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, cit. in W. Hamacher, *Intensive Sprachen*, in C. L. Hart Nibbrig (a cura di), *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, p. 178; tr. it. di P. Chiodi, *Critica della ragion pura*, UTET, Torino 2013, p. 199.

³¹⁸ W. Hamacher, *Intensive Sprachen*, cit., p. 178.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 178-179.

traduzione, e quindi – giusta il significato di questa forma – la esiga”; quando, a proposito dell’indimenticabile (*das Unvergeßliche*), scrive che la sua essenza esige che non venga dimenticata; e quando definisce la traducibilità come «la legge (*Gesetz*, come la legge morale in Kant) della traduzione»³²⁰, allora, in ogni caso, sta parlando dell’essenza come di un’esigenza che vada oltre l’orizzonte di una realizzazione ottenibile da un soggetto. Questa è l’essenza quale sovraccarico (*Überforderung*) di ogni soggettività e quale richiesta eccessiva rispetto alle possibilità attualizzabili da soggetti empirici. Benjamin pone, in questo modo, l’essenza del linguaggio – la sua traducibilità – e l’essenza di una vita – la sua indimenticabilità – come un’eccedenza costitutiva rispetto a qualsiasi contenuto propositivo e a qualsiasi caratteristica che potrebbero esserle attribuiti.

La funzioneificante di una lingua si esaurisce nell’ambito della sua traduzione: nell’altra lingua che significa – la lingua della traduzione –, la lingua dell’originale non significa più ed è essa stessa non significata. Da qui discende l’articolata vita postuma o sopravvivenza della lingua dell’originale. Commentando Benjamin attraverso un complesso gioco di prefissi difficilmente riproducibile in italiano, Hamacher argomenta che, a proposito della lingua dell’originale, si deve dire che essa non vive (*nicht lebt*), ma, piuttosto, vive-oltre o sopravvive (*überlebt*) nella traduzione e continua a vivere (*fortlebt*) solo in questo processo di transizione verso un’altra lingua. Si deve intendere questa formulazione di una paradossale *vita postuma a priori* come un’indicazione del fatto che un’opera significativa è quella che significa il proprio “ciò che viene” (*das Kommende*) e la propria vita postuma (*Nachleben*)³²¹. Scrive Benjamin:

La storia delle grandi opere d’arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell’epoca dell’artista e il periodo della loro sopravvivenza – di massima eterna (*die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens*) – presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria (*Ruhm*). Traduzioni (*Übersetzungen*) che sono più che semplici trasmissioni (*Vermittlungen*), sorgono quando un’opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza (*im Fortleben*), l’epoca della sua gloria (*das Zeitalter seines Ruhmes*). Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza³²².

³²⁰ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 501.

³²¹ «Von der Sprache des Originals muß deshalb gesagt werden, daß sie in der Übersetzung nicht lebt – schon im Original lebt sie nicht als sie selbst, sondern nur als Übergang ein eine andere –, sondern *überlebt* und [...] *fortlebt*. Übersetzung ist die apriorische Form des Über- und Fortlebens einer Sprache in einer anderen», W. Hamacher, *Intensive Sprachen*, cit., p. 183.

³²² W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 502.

Come comprendere questo nesso tra traducibilità, sopravvivenza e gloria? E quest'ultima non potrebbe essere intesa, insieme, come fama e, come suggerito dall'etimologia della parola, rimandare a un *clamare* quale segno di attenzione da parte dell'altro e, dunque, quale segno di popolarità³²³? Ciò che è certo è che queste riflessioni sono tanto importanti per Benjamin che, più di vent'anni dopo, le riprende nelle note epistemologiche del *Passagenwerk* per definire «la base stessa della storia in quanto tale». In particolare, scrive: «la “comprensione” storica va intesa fondamentalmente come una sopravvivenza (*Nachleben*) del compreso e, dunque, come base della storia, va in genere considerato quanto è stato riconosciuto nell'analisi della “sopravvivenza dell'opera (*Nachleben der Werke*)” e della sua «fortuna (*Ruhm*)»³²⁴.

L'opera individuale non è considerata né autonoma né autosufficiente; al contrario, si pone sulla via del significato solo attraverso ciò che viene dopo di essa, per diventare ciò che da sola non avrebbe mai potuto essere. Ma questo *ciò che viene dopo* (il *das Kommende* benjaminiano), cioè la vita postuma (*das Nachleben*) e la popolarità come gloria (*der Ruhm*) dell'opera, non è qualcosa che possa semplicemente essere realizzato. In grazia della propria traducibilità, esso diviene passibile solo di una «realizzazione intensiva, e cioè allusiva e anticipatoria»³²⁵. Come dimostra Hamacher, si tratta di concetti – quelli di intensità, anticipazione e realtà – che Benjamin chiama in causa a partire da un riferimento implicito alla *Critica della ragion pura* e, nello specifico, al paragrafo intitolato *Anticipazioni della percezione*³²⁶. Il problema che Kant cerca di risolvere introducendo il principio di anticipazione è quello di rintracciare le condizioni di possibilità della realtà o della consistenza degli oggetti dell'esperienza in quanto tali. Essenzialmente anticipatrice, capace di comprendere *a priori* oltre l'immanenza dei meri enunciati analitici e di dirigersi verso la realtà empiricamente conoscibile, la conoscenza sintetica *a priori* è strutturata da Kant come il cogliere in anticipo la propria materia di conoscenza (i fenomeni). Tra tutti i principi sintetici *a priori* volti a garantire le condizioni

³²³ Cfr. “RUHM, m.”, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, versione digitale in *Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities*, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=R09206>.

³²⁴ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, cit., V, 1, pp. 574-5; tr. it. di G. Russo, *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete*, cit., IX, p. 514.

³²⁵ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 503.

³²⁶ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., pp. 168-174; W. Hamacher, *Intensive Sprachen*, cit., pp. 191-197.

strutturali dell'esperienza oggettiva, il principio delle anticipazioni della percezione presenta, allora, la maggiore affinità con il progetto benjaminiano di una nuova fondazione linguistico-filosofica per la metafisica dell'esperienza.

Secondo Kant, le categorie dell'intelletto circoscrivono un regno di fenomeni possibili da cui viene tolta ogni autonomia, perché si incontrano solo come ciò che è dato quale oggetto di una cognizione categoriale e, inoltre, strettamente proposizionale. Per Benjamin, invece, questi fenomeni hanno essi stessi un carattere linguistico e il loro linguaggio non è imputato loro da concetti di conoscenza, principi di giudizio e, in ultima istanza, da un soggetto trascendentale. Con il principio delle "anticipazioni della percezione", Kant cerca di pensare una relazione tra le categorie dell'intelletto e la materia dell'intuizione in cui i rapporti non siano esteriori l'uno all'altro, non siano caratterizzati da rapporti di quantità, dalla successione di estensioni, o da rapporti di percezione puramente formali o causali: una relazione per cui le forme pure della percezione, tempo e spazio, non siano vuote, bensì materialmente riempite ogni istante. Ma, in Benjamin, la relazione kantiana soggetto-oggetto si trasforma in una relazione interlinguistica e, per di più, intralinguistica. Come le categorie linguistiche e quindi il linguaggio trascendentale anticipano l'*intensivum* della materia sensoriale, così anche la traducibilità di una lingua anticipa, grazie alla propria esigenza di traduzione, il linguaggio in quanto tale (*die Sprache als solche*³²⁷). La traducibilità si configura, in questo modo, come il trascendentale delle lingue, e la traduzione, come linguaggio trascendentale, assume la funzione di mediazione che Kant aveva assegnato allo schema delle categorie. Questa mediazione, questa «non-sintesi di due concetti in un altro»³²⁸, è, per Kant come per Benjamin, un'anticipazione: per l'uno, un'anticipazione della materia dei sensi, per l'altro, un'anticipazione della materia del linguaggio. Per Kant, la categoria di realtà anticipa, senza già designare una particolare impressione di senso, l'intensità delle impressioni di senso in quanto tali, e quindi la materia di un mondo possibile (realizzabile) e le condizioni per l'esperienza oggettiva. Per Benjamin, la traduzione non anticipa una lingua diversa da quella dell'originale – essa, infatti, parla già quest'altra lingua. Piuttosto, la traduzione anticipa «il rapporto più intimo delle lingue tra loro»³²⁹ e quindi la lingua delle lingue, «la pura lingua»³³⁰, il terreno e la dis-posizione di ogni

³²⁷ *Ivi*, p. 197.

³²⁸ W. Benjamin, *Sul programma della filosofia futura*, cit., p. 336.

³²⁹ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 502.

³³⁰ *Ivi*, p. 504.

esperienza di corrispondenza. Questa relazione, che non esiste come fatto positivo e che è tuttavia reale all'interno di ogni lingua come un'esigenza trascendentale, si presenta come una realizzazione allusiva attraverso la traduzione e, quindi, nel modo dell'anticipazione. Il linguaggio in quanto tale ci viene dato solo nella sua anticipazione *a priori*, cioè mai come anticipazione di qualcosa che già esiste altrove, ma piuttosto di qualcosa che si dà per la prima volta solo attraverso questa stessa anticipazione.

Poiché non si basa su circostanze fattuali ed empiricamente verificabili (in un senso analogo a quello pasoliniano di "verità affermativa"), bensì su un'esigenza della lingua stessa dell'opera, la traduzione non può essere pensata come un atto portato a termine da un soggetto. Al contrario, deve essere intesa senza riferimento a soggetti, siano essi definiti mittenti o ricevitori. Non a caso, Benjamin esclude ogni considerazione di questo tipo a partire dalla prima frase de *Il compito del traduttore*: rifiutando non solo la considerazione di un soggetto empirico, ma anche, e in modo ancora più deciso, quello di un soggetto "ideale". Come recita l'*incipit* del saggio benjaminiano,

Mai, di fronte a un'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve. Non solo ogni riferimento a un pubblico determinato o ai suoi esponenti porta fuori strada: ma anche il concetto di un ricettore "ideale" è nocivo in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. Così anche l'arte si limita a presupporre la natura fisica e intellettuale dell'uomo – ma, in nessuna delle sue opere, la sua attenzione. Poiché nessuna poesia è rivolta (*gelten*) al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori³³¹.

L'inessenzialità di un "pubblico determinato" o idealmente determinabile, attribuita qui alle opere d'arte, vale, a maggior ragione, per le lingue e per la lingua delle lingue resa visibile dalla loro traducibilità. In quest'ultima, decisiva non è la soggettività, bensì l'alterità; in questione, cioè, non è la *posizione* di un'esigenza, ma la sua *esposizione* («*nicht Setzung, sondern Aussetzung*»³³²). Nella traduzione, ogni lingua si espone a un'altra e non è altro che questo esporsi e, quindi, questo divenire-altra: non l'oggetto

³³¹ *Ivi*, p. 500.

³³² W. Hamacher, *Intensive Sprachen*, cit., p. 228.

raggiungibile da un'affermazione o da un atto di realizzazione, ma un'esposizione all'alterità.

In un brano posto alla fine di *Empirismo eretico* e riportante in calce la data 1971, Pasolini tira le fila di alcuni elementi centrali della propria teoria cinematografica. «In pratica» – scrive – «la fusione o confusione tra il codice della realtà e il codice del cinema, non è mai totale o totalmente realizzata. Perché? Perché il cinema in concreto non esiste: esiste in concreto il “film” che sto guardando: e quindi non dimentico mai completamente di essere di fronte a una finzione della realtà, in quanto “riproduzione”»³³³. Laddove la presupposizione di un “lettore ideale” implica che questo possieda lo stesso codice linguistico cui fa riferimento l'autore, in Pasolini – come in Benjamin – si tratta, invece, dell'irrealizzabilità empirica (“in pratica”; “in concreto”) di un codice simile. Tuttavia, continua Pasolini, «c'è un caso in cui tale “fusione totale” è *quasi* raggiunta; e c'è un secondo caso in cui essa è *addirittura raggiunta*»³³⁴. Il primo caso esaminato è quello della diretta televisiva, in cui, al contrario che di fronte a un film, «non si tratta più di una finzione [...]. Alla totale “fusione” tra codice della realtà e codice della lingua audio-visiva si oppone solo il fatto che il punto di vista è coatto: è quello della camera da presa, con cui lo spettatore deve per forza identificare il proprio»³³⁵.

Ciò che, con la televisione, è reso impossibile dalla sua prospettiva obbligata è l'esigenza dell'altro, cioè una richiesta essenziale (“canonica”, scriveva Pasolini nel 1965) della realizzazione di un'opera che viva solo della e nella propria allusione, della e nella propria anticipazione intensiva della sua “gloria” e “popolarità”. Il terreno entro il quale una richiesta simile ridiviene ogni volta possibile, conclude Pasolini, è aperto dall'immaginazione. Nell'immaginazione, la “fusione totale” tra il codice della realtà e quello della lingua del cinema è allusivamente, anticipatamente e, tuttavia, «completamente raggiunta»:

Un'azione della realtà immaginata e un'azione della lingua audio-visiva immaginata, sono esattamente le stesse.

³³³ P. P. Pasolini, *Il rema*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1628-1629.

³³⁴ *Ivi*, p. 1629.

³³⁵ *Ibidem*.

L'*immaginare* una donna che guarda una pianura nella realtà (nell'imprecisione di contorni che ha *sempre* la nostra immaginazione) corrisponde esattamente all'*immaginare* tale donna che guarda una "pianura" in una rappresentazione audio-visiva.

Io stesso, come regista, nel momento in cui immagino una scena o la descrivo nella sceneggiatura, la immagino come se fosse reale, in un "continuo" spazio-temporale che so che il "film" (non il cinema!) non potrà mai raggiungere: immagino solo approssimativamente le "inquadrature" (come poi saranno nel "film", e come non sono mai nel cinema!) saltando le "giunte" ossia quella frazione di secondo corrispondente a un battito di palpebre, in seguito a cui l'occhio si apre su un'altra porzione di realtà spazio-temporale, come se il corpo avesse avuto il tempo di rigirarsi (o di spostarsi altrove, magari in un altro paese), o come se non vi fosse passata una frazione di secondo, ma addirittura un minuto, o un anno, o un decennio.

Nell'immaginazione noi decifriamo la "realtà immaginata" o una «rappresentazione audio-visiva immaginata» usando lo stesso codice, perché solo nell'immaginazione noi, da una parte, possiamo scegliere la realtà *secondo ciò che sarà il suo passato*, cioè secondo quella rappresentazione che la realtà diviene quando è finita, e, d'altra parte, solo nell'immaginazione si realizza sensorialmente (e molto rozzamente) quell'astrazione che è il cinema³³⁶.

Cogliere la realtà "secondo ciò che sarà il suo passato", cioè secondo il suo futuro anteriore³³⁷, è la possibilità offerta dal cinema a un autore che non rinunci a creare un terreno di esperienza comune con il proprio destinatario. Certo, ancora una volta, si tratta di un "pensare per immagini", ipotizzando – in termini filosofici: anticipando e, solo così, realizzando – una comunità "che comunicasse soltanto per immagini": una comunità che manca, ma che, proprio per questo, è possibile esporre come esigenza, esponendosi a essa.

Che tale tempo futuro non sia cronologicamente determinabile (come vuole qualsiasi forma di "prospettivismo" e teleologismo) o fattualmente verificabile, questo risiede nel fatto che si tratta di un tempo linguistico. Tornando, così, a quella "realtà" del destinatario, cioè alla "realtà" di "una lingua che [...] appartiene più al futuro che al presente" da cui si è provato a immaginare un'altra possibile costellazione Pasolini-Benjamin, si dischiude forse una rilettura di un altro passaggio che tira le somme dell'*Empirismo eretico* pasoliniano. Questo testo, anch'esso del 1971, è incentrato da Pasolini – a sei anni di distanza dal suo saggio sulla sceneggiatura – sul nesso che lega sceneggiatura, traduzione

³³⁶ *Ivi*, pp. 1629-1630.

³³⁷ Che il futuro anteriore sia il tempo più proprio per approcciare il pensiero di Benjamin, è una tesi di P. Szondi, *Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit*, in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011, pp. 275-294; tr. it. di U. M. Ugazio, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, «aut-aut», 189-190, 1982, pp. 10-24.

e immaginazione³³⁸. Rivendicando, come sempre, il proprio metodo *en poète*, Pasolini comincia con una richiesta di immaginarci ciò che lui vede e che prova a comunicarci attraverso segni linguistici: «ho davanti a me, nel mio giardino dell'Eur, una piccola quercia»³³⁹. Eppure, ammonisce subito,

questa quercia che ho davanti a me, non è il “significato” del segno scritto-parlato “quercia”: *no, questa quercia fisica qui davanti ai miei sensi*, è essa stessa un segno: un segno non certo scritto-parlato, ma iconico-vivente [...]. Sicché, in sostanza, i “segni” delle lingue verbali non fanno altro che *tradurre* i “segni” delle lingue non verbali: o, nella fattispecie, i segni delle lingue scritto-parlate non fanno altro che *tradurre* i segni del Linguaggio della Realtà. La sede dove questa traduzione si svolge è l'interiorità. Attraverso la traduzione del segno scritto-parlato, il segno non verbale, ossia l'Oggetto della Realtà, si ripresenta, evocato nella sua fisicità, nell'immaginazione³⁴⁰.

Persino ciò che, inizialmente, appare come *significatum*, ossia come referente del segno scritto, si dimostra esso stesso il segno di un'altra lingua, che Pasolini chiama “Linguaggio della Realtà”. Ma l'esperienza che facciamo di questo Linguaggio non è, ancora una volta, quello di un processo significante; piuttosto, secondo i termini della teoria pasoliniana della sceneggiatura, siamo di fronte a un «processo che non procede»³⁴¹. Come per gli *Sprachvermögen* di Benjamin, infatti, il “Linguaggio della Realtà”, in quanto traducibile, comporta contemporaneamente la possibilità e l'impossibilità di pervenire a un significato. Ancora di più, la traducibilità afferente al “Linguaggio della Realtà” rende possibile una relazione tra una struttura linguistica e un'altra, configurandosi, in questo modo, come il trascendentale dell'esperienza di un contatto con un non-identico.

Continua Pasolini, allargando decisamente la portata di quanto teorizzato a proposito dello “sceno-testo”: «in ogni testo scritto e in ogni proposizione parlata (e non solo nella

³³⁸ Come è stato mostrato, i semiologi del cinema arrivano a una revisione delle loro teorie solo molto tempo dopo Pasolini e proprio attraverso una rivalutazione della funzione dell'immaginazione, da un lato, e della sceneggiatura, dall'altro: cfr. A. Oster, „Ist Sein natürlich?“, oder: (Anti-)Authentizität bei Pasolini in Empirismo eretico, in C. Rok (a cura di), *Authentizität nach Pasolini*, cit., pp. 145-165, in part. p. 157. Esemplare, in questo senso, il caso di Christian Metz, forse l'avversario più accanito di Pasolini dopo Eco, che pubblica due saggi su «Communications», 23, 1975, dai titoli: *Le signifiant imaginaire* (pp. 3-55) e *Le film de fiction et son spectateur* (pp. 108-135). Sulla sceneggiatura, cfr. C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Parigi 1991, pp. 32-33.

³³⁹ P. P. Pasolini, *Il non verbale come altra verbalità*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1592.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 1594.

³⁴¹ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1498.

sceneggiatura), *si ha dunque una struttura che vuol divenire un'altra struttura*: si ha cioè il processo dalla struttura della lingua scritto-parlata in struttura della Lingua della Realtà “rievocata”, con tutto ciò di regressivo che ciò implica»³⁴². In che cosa consiste questo ritorno “regressivo” alle condizioni virtuali per le quali il segno di una lingua può tendere al segno di un'altra lingua? Per Pasolini, significa accedere a un ambito dell'opera in cui, al limite, si produce un'indifferenza tra autore e destinatario: lo spazio per una “immaginazione altra-mia”.

Quando io dico “quercia” regredisco a quella struttura prima del linguaggio che è il Linguaggio della Realtà, per poi avanzare nel campo dell'immaginazione altra-mia, là dove la quercia “segno del Linguaggio della Realtà” si ricostituisce come fisicità evocata (o ricordata). Il processo è il seguente: quercia come segno del Linguaggio della Realtà – “quercia” come segno scritto-parlato che lo traduce – quercia come segno del Linguaggio della Realtà immaginata [...]. Il Linguaggio tradotto, dunque, è sempre il linguaggio non verbale della Realtà³⁴³.

³⁴² P. P. Pasolini, *Il non verbale come altra verbalità*, cit., pp. 1594-1595.

³⁴³ *Ivi*, p. 1595.

Capitolo II

Tra profezia e abiura: pre- e post-storia di un'opera popolare

2.1 Sull'alterità delle minoranze

A metà degli anni Sessanta è possibile individuare in Pasolini una svolta di poetica. Questa svolta trova il proprio fulcro nella domanda: come può un'opera essere ancora popolare? Ovvero: come può un autore, alla fine del proprio “mandato sociale”, parlare ancora in nome di qualcuno e, addirittura, in nome dei molti, di un popolo?

Qualunque tentativo di dipanare questi interrogativi richiede un confronto con un'ambiguità di fondo. La *performance* autoriale messa in scena da Pasolini – non solo con le proprie opere finite, ma con i progetti e i frammenti di queste, nonché con i propri interventi e apparizioni pubblici – si gioca, infatti, su un duplice fronte. Da un lato, viene dichiarata l'impossibilità di fare riferimento a un destinatario popolare. Dall'altro, quella in cui viene presentata la propria opera è una forma tale da richiedere l'intervento di un destinatario futuro. Tecnica di scrittura esemplare di questa forma è la sceneggiatura per un film da farsi. Si rileva qui il carattere eminentemente *anticipatorio* dell'opera; carattere che Pasolini lascia coincidere con la popolarità ancora possibile per l'opera stessa.

“Accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate” – questi versi, cui sarà da tornare, stabiliscono un legame inestricabile tra la forma linguistica (e la formulabilità) di un'esigenza e la forma estetica (e la figurabilità) di un popolo. Questa seconda componente è nominata da Pasolini secondo l'espressione: “minoranze alleate”.

L'impiego del termine “minoranze” in Pasolini può essere fatto risalire alla metà degli anni Sessanta³⁴⁴. Nonostante questa comparsa relativamente tardiva, si tratta di un concetto che si carica presto di un significato specifico; l'elaborazione del quale continua e si intensifica fino agli ultimi giorni di vita di Pasolini.

Due componimenti, contenuti nella medesima raccolta in cui si leggono i versi di *Progetto di opere future* sopracitati, consentono un primo avvicinamento alla comprensione pasoliniana di “minoranze”. Quest'ultima porta implicitamente con sé il significato di altri termini precedentemente impiegati da Pasolini, come “differenza” “anormalità” e

³⁴⁴ Cfr. Léa Passerone, «*J'affirme un besoin déchirant de minorités alliées*»: pensée et poétique du minoritaire chez Pasolini, cit., pp. 163-186.

“esclusione”, rimandando tuttavia, in modo più marcato che in precedenza, a un’istanza comunitaria. Non è un caso, allora, che “minoranze” trovi sempre, in Pasolini, una declinazione al plurale. Vi è qualcosa, nell’esperienza delle minoranze, che ne rivela la trasversalità e, con questa, una potenziale tradizione comune che porti a un’alleanza. Questa tradizione, tuttavia, non è il patrimonio culturale della classe dominante, ma ciò che il neocapitalismo cerca di eliminare utilizzando proprio i movimenti di contestazione che credono di combatterlo³⁴⁵.

Che quest’ultima tuttavia non consista in un accordo tra popoli determinati e determinabili, è attestato dal fatto che il primo contraente di una simile alleanza, colui che ne *accerta il bisogno*, ponendone così *l’esigenza*, non può essere che il poeta stesso. In *La realtà*, che si apre con la singolare apostrofe «Oh fine pratico della mia poesia», scrive Pasolini: «Non sono nato, e sono qui solo come un animale: da nulla consacrato, non appartenente a nessuno»³⁴⁶. Si comincia qui a intravedere come le minoranze non rimandino a un soggetto, individuale o collettivo che sia, bensì a uno stato e a un modo di darsi nella comunicazione. Continua infatti Pasolini:

Onde non io, ma colui che comunico, / trae la disperata conclusione, / di essere il reietto di un raduno / di altri: tutti gli uomini, senza distinzione, / tutti i normali, di cui è questa vita. / E cerco alleanze che non hanno altra ragione // d’essere, come rivalsa, o contropartita, / che diversità, mitezza e impotente violenza: / gli Ebrei... i Negri... ogni umanità bandita³⁴⁷.

Ad accomunare le minoranze è, insomma, qualcosa che le distingue da “tutti gli uomini” che, al contrario, restano “senza distinzione”. Certo, la posta in gioco è qui quella di mantenere una differenza tra popolare da un lato, quand’anche questo sia impopolare, e non-popolare dall’altro lato³⁴⁸. Decisivo è però, ancora una volta, rendere conto della

³⁴⁵ Cfr. P. P. Pasolini, *La poesia della tradizione*, in *Trasumanar e organizzar*, in TP2, pp. 138-140. In questa poesia, con data d’autore 1° marzo 1970, si diagnostica il paradosso della generazione del ‘68 che, rifiutando la tradizione per motivi rivoluzionari, realizza inconsapevolmente il progetto neocapitalista di «gettar discredito sopra la storia» e «far piazza pulita del passato»: «tu obbedisti disobbedendo!». La tradizione è concepita come patrimonio di cui si ha «diritto di godere», ma che «non si gode senza ansia e umiltà». La chiusa della poesia – «organizzar significar per verba non si poria, / ma per formule sì» (parodia di Par., I, 70-71) – contrappone la «salvezza nell’organizzazione» che «non può altro produrre che altra organizzazione» alla dimensione linguistica del “significar per verba” (e non “per formule”). “Tradizione” va dunque compresa in quest’accezione: come il nome della condizione enunciativa che rende possibile un’alleanza delle minoranze.

³⁴⁶ P. P. Pasolini, *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1116.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Per la distinzione tra popolare, impopolare e non-popolare, cfr. J. Döring *et al.*, *Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären*, «Kulturwissenschaftliche Zeitschrift», 6/2, 2021, pp. 1-24.

forma di opposizione secondo la quale Pasolini tenta di mantenere una differenza (im)popolare. Quest'operazione va ricondotta alle contemporanee trasformazioni linguistiche, sociali e culturali in Italia; trasformazioni di cui Pasolini prova a farsi testimone. Secondo una nota tesi pasoliniana, infatti, la repressione delle minoranze in Italia non cessa con la caduta del regime fascista; al contrario, si accentua, fino a raggiungere un grado inaudito di pervasività, mascherato da un falso laicismo e da una falsa tolleranza³⁴⁹. Nel cosiddetto "boom economico", avvenuto tra anni Cinquanta e Sessanta sotto il governo della Democrazia Cristiana, Pasolini individua infatti l'innescò di una svolta epocale per il Paese. Al netto delle sopravvivenze disuguaglianze sociali e regionali, l'accesso ai prodotti di largo consumo risulta in una vera e propria «rivoluzione sociale»³⁵⁰ che, secondo Pasolini, comporta una graduale ma sicura negazione delle minoranze e delle loro pratiche. Ma questa negazione è innanzitutto un'auto-negazione, cioè una "abiura" del proprio passato a favore di una "omologazione" al presente del "neocapitalismo".

È chiaro, dunque, che Pasolini, fin dai primi anni Sessanta, comincia a contrapporre dicotomicamente differenza a omologazione, popolo a massa, minoranze a maggioranza. Eppure, come dovrà essere mostrato, non si tratta di una semplice contrapposizione binaria. Alle minoranze è dato di sottrarsi alla logica della contrapposizione binaria, in quanto il vincolo che le avvicina tra di loro, cioè la loro "alleanza" futura, non rimanda a un'identità determinabile. L'uso ricorrente dell'enumerazione, ogni volta che Pasolini fa riferimento alle minoranze, denuncia tanto una resistenza delle minoranze all'omologazione "senza distinzione", quanto un'impossibilità di individuare un nome comune per questi popoli segnati dall'esclusione e dal bando. L'alleanza che è qui in questione riguarda un avvicinamento che lega senza identificare. La loro "rivalsa o contropartita", ciò che li avvicina a fronte di "tutti gli uomini [...] di cui è questa vita", non è che la loro stessa "diversità, mitezza, impotente violenza". Una violenza "impotente", dunque, non finalizzata a riappropriarsi della vita posseduta dagli altri e da cui si è stati banditi: un'estraneità alla propria stessa esclusione. In questi «angeli della rassegnazione»³⁵¹, come scrive Pasolini in un altro componimento di *Poesia in forma di rosa*, "mitezza" e "violenza" coincidono. E tuttavia questa violenza senza contropartita

³⁴⁹ Cfr. P. P. Pasolini, 1 ° marzo 1975. *Cuore*, in *Scritti corsari*, cit., p. 402.

³⁵⁰ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica, 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989, p. 286.

³⁵¹ P. P. Pasolini, *Monologo sugli Ebrei*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1346.

custodisce niente di meno che un potenziale palingenetico. Solo allora, allorché «i poveri di spirito, i miti, i feriti, / gli infelici, gli Ebrei, i Negri, / i ragazzi, i prigionieri, i vergini, / i contadini, i popoli perduti / nel candore della barbarie, / tutti coloro che vivono consacrati / alla umiliante diversità, / commetteranno violenza! / Allora la vita comincerà!»³⁵².

Questa speranza nella “violenza” dei popoli vinti, “perduti nel candore della barbarie”, non perde niente della propria gravidanza fino all’ultimo intervento politico di Pasolini. Un intervento che egli non fa in tempo a discutere di persona, ma il cui testo viene letto due giorni dopo la morte dell’autore, il 4 novembre 1975. Rivolgendosi al congresso del Partito Radicale, Pasolini esprime la necessità di mantenere una distinzione, «in piena età dei Consumi», tra «un’alterità che riguarda la maggioranza e un’alterità che riguarda le minoranze». Queste ultime, che Pasolini continua coerentemente a nominare al plurale, devono essere considerate, ancora una volta, sotto il segno di un’ambiguità, di cui «i partiti marxisti» devono tentare di venire a capo. Vi è, infatti, un’alterità che «esiste anche di per sé nell’entropia capitalistica [...]». Trasformare il loro rapporto in un rapporto dialettico è appunto la funzione, fino a oggi, del marxismo: rapporto dialettico tra la cultura della classe dominante e la cultura della classe dominata». Ma questo “rapporto dialettico” sarebbe entrato in crisi, insieme ai partiti che ne sostengono la necessità, «là dove la cultura della classe dominata fosse scomparsa, eliminata, abrogata». Come già notato, si tratta di una convinzione che Pasolini sta abbracciando da almeno un decennio. Eppure, persino pensato nei suoi esiti tragici e definitivi, «il problema [del rapporto dialettico tra la cultura della classe dominante e la cultura della classe dominata] è un problema che riguarda la maggioranza». L’ultima proposta politica che Pasolini avrebbe espresso pubblicamente, dunque, non si sarebbe limitata a una lotta «per la conservazione di tutte le forme, alterne e subalterne, di cultura»; piuttosto, avrebbe puntato su un’alterità che avesse afferito veramente alle minoranze. Avrebbe puntato, cioè, «a essere continuamente irricognoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificar[si] col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare»³⁵³.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ P. P. Pasolini, *Intervento al congresso del Partito Radicale*, in *Lettere luterane*, cit., pp. 712-715.

2.2 Attendendo i barbari

Nessuna aspirazione a una qualsivoglia partecipazione al potere, né al riconoscimento dei propri diritti: battersi per la “alterità delle minoranze” significa, ancora per l’ultimo Pasolini, desiderare di “essere continuamente irriconoscibili”. Ma in che modo questa irriconoscibilità, questa scandalosità rimanderebbe a uno «spazio per una reale alterità rivoluzionaria»³⁵⁴?

Per cominciare a muoversi in questo interrogativo, la nozione di “minoranze” può forse essere illuminata a partire da un altro termine chiave del Pasolini di questi anni: quello di “barbarie”. A che cosa si sta riferendo Pasolini, quando, nei versi citati sopra, scrive di “popoli perduti / nel candore della barbarie” o quando, diversi anni dopo, in una famosa intervista del 1969, dichiara che «la parola barbarie [...] è la parola al mondo che amo di più»³⁵⁵? Senza dimenticare che *Memorie Barbariche* è anche uno dei titoli presi in considerazione e poi scartati a favore de *La Divina Mimesis* e che, ancora nel dicembre 1973, Pasolini si confessa «disposto a rinunciare a qualunque cosa per il rimbarbarimento del mondo: un mondo in cui valga la pena di lottare. Oggi per chi lotti se il popolo non esiste più?»³⁵⁶.

Ciò che è certo è che la barbarie pasoliniana costituisce in ogni senso un oggetto paradossale. Da un lato, richiama immediatamente la “opposizione totale” abbracciata da Pasolini a partire dalla metà degli anni Sessanta. Dall’altro lato, porta con sé un potenziale al tempo stesso distruttivo e creativo: una “violenza” che sia tale da mettere in discussione la violenza.

Come è stato argomentato, è possibile avvicinare la categoria di “barbarie” come ciò che, nel rafforzare e radicalizzare il pensiero oppositivo, promette al contempo una fuoriuscita dalla logica del pensiero binario³⁵⁷. Questo sembra essere il caso dell’uso pasoliniano della barbarie; un uso che avvicina e lascia coincidere la barbarie con quella “alterità delle minoranze”, di cui Pasolini avrebbe desiderato parlare nel 1975. In questo modo, diviene più comprensibile perché Pasolini insistesse innanzitutto sulla “continua irriconoscibilità” delle minoranze. La “opposizione totale” secondo cui queste si oppongono a “tutti gli

³⁵⁴ *Ivi*, p. 712.

³⁵⁵ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1485.

³⁵⁶ P. P. Pasolini, *Terra già sommersa*, in PC2, p. 3001.

³⁵⁷ M. Boletsi, *Barbarism and its discontents*, Stanford University Press, Stanford (Cal.) 2013, pp. 1-13.

uomini” non può essere ricondotta allo schema per cui il negativo si oppone al positivo. Rispetto a questa tendenza discorsiva, il negativo è sempre stato inteso come ciò che è riducibile, ciò che deve essere eliminato, cioè come ciò che per definizione si oppone, si riferisce, è subordinato al normale e al positivo³⁵⁸. Ma può esserci anche, come sostiene Shoshana Felman, un impiego speciale della barbarie, tale da resistere alla contrapposizione binaria tra un positivo e un negativo, fino a esporre lo scandalo della loro non-opposizione³⁵⁹. In questo senso, peculiare della concezione pasoliniana della barbarie è che questa non miri a sostituire un discorso dominante con un altro. Come si esprime Pasolini nel 1970, «dal 1965 in poi, io non vidi mai in nessuno / una vera volontà di rivolta. / Tutti attendevano come Kavafis la discesa dei barbari»³⁶⁰. E ancora, negli stessi mesi, Pasolini scrive della «tragicità del mondo che si presenta sotto la forma contingente dell'impossibilità della lotta di classe vista almeno come una discesa di barbari provenienti da un altro mondo»³⁶¹. Tuttavia, il riconoscimento di questa impossibilità e irrealizzabilità non impedisce a Pasolini di dichiarare, ancora nel 1970: «quanto a me continuerò (in prima persona s'intende) / ad avere dei barbari la poetica idea / che mi rende meravigliosa la vita»³⁶².

Da una parte, constatare la “scomparsa” della classe dominata e la “impossibilità” di una “discesa dei barbari” comporta, da un punto di vista politico (inteso in senso partitico) che «lo spazio per una reale alterità rivoluzionaria verrebbe ristretto all'utopia o al ricordo: riducendo quindi la funzione dei partiti marxisti ad una funzione socialdemocratica, sia pure, dal punto di vista storico, completamente nuova»³⁶³. Ma, dall'altra parte, Pasolini si riserva, certo solo “in prima persona”, di continuare a riferirsi alla propria “poetica idea” dei popoli barbari. Che l'arrivo epocale dei barbari non sia più una “alternativa”³⁶⁴ politica, questo non significa ancora che la “alterità delle minoranze” perda il proprio significato politico.

³⁵⁸ Sul possibile superamento della logica binaria, cfr. almeno S. Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford (Cal.) 1983, p. 101.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 104.

³⁶⁰ *Rifacimento de «L'ortodossia»*, TP2, p. 201. Il riferimento al poeta greco Konstantinos Kavafis, e in particolare al suo poema *Aspettando i barbari* (*Περιμένοντας τοὺς Βαρβάρους*), torna saltuariamente in tutta la produzione pasoliniana. Cfr. P. P. Pasolini, *Costantino Kavafis, «Poesie nascoste»*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 2049-2053. Kavafis viene nominato «con Apollinaire e Antonio Machado il più grande poeta del primo Novecento» (*ivi*, p. 2049).

³⁶¹ P. P. Pasolini, «Tempo», 43, 1969, in SPS, p. 1258.

³⁶² P. P. Pasolini, *Sineciosi della diaspora*, in *Trasumanar e organizzar*, in TP2, p. 169.

³⁶³ P. P. Pasolini, *Intervento al congresso del Partito Radicale*, cit., p. 712.

³⁶⁴ Per la differenza tra “alternativa” e “alterità”, cfr. *ivi*, in part. p. 710.

Un confronto tra i barbari di Pasolini e quelli descritti da Michael Hardt e Antonio Negri all'inizio del nuovo millennio può qui illuminare ulteriormente la distinzione tra "alternativa" e "alterità" in Pasolini. I «nuovi barbari»³⁶⁵ protagonisti di *Impero* (2000) sono una «nuova orda nomade»³⁶⁶, una «nuova razza di barbari»³⁶⁷ investita del compito di invadere e abbattere l'Impero. Tuttavia, i barbari, sostengono gli autori, non devono solo distruggere, ma anche istituire una nuova visione globale alternativa: una visione che sia alla base del contro-impero ³⁶⁸, identificato da Hardt e Negri come un «repubblicanesimo postmoderno»³⁶⁹. Non a caso, «i nuovi barbari distruggono con una violenza affermativa e, nella materialità della loro esistenza, tracciano nuovi percorsi di vita»³⁷⁰. Al contrario, come si sta cominciando a mostrare, la "violenza" attribuita da Pasolini alle sue "minoranze alleate" non ha niente di affermativo, perché non aspira a sostituire il discorso dominante con una nuova dottrina – quella del «Nuovo Impero»³⁷¹. Significativamente, lo stesso Negri non può riconoscere in Pasolini un anticipatore delle proprie idee politiche, in quanto il poeta sarebbe rimasto irretito nel proprio narcisismo apolitico e nel proprio «populismo estetico»³⁷², ed estraneo a una pratica concretamente rivoluzionaria. È certo che qui Negri coglie perfettamente la distanza che lo separa da Pasolini; per il quale l'unico spazio rimasto per una "alterità" (non "alternativa") popolare si gioca proprio nella possibilità della popolarità di un'opera estetica: in un'alterità (e in una barbarie), dunque, come operazione estetico-linguistica, cioè stilistica.

2.3 Una scrittura «paradigmaticamente omosessuale»

Lasciare attraversare la propria opera da uno stile barbaro – questa sfida, portata avanti da Pasolini almeno dalla metà degli anni Sessanta, comporta fin da subito una rinuncia a

³⁶⁵ M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2001; tr. it. di A. Pandolfi e D. Didero, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2003, p. 205.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 204.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 197-210.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 205.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Per la delineaazione del "Nuovo Impero" in Hardt-Negri, cfr. *ivi*, pp. 155-174.

³⁷² Cfr. le interviste a Toni Negri a proposito di Pasolini in F. Cadel, *La lingua dei desideri*, cit., pp. 177-191, qui p. 189. Poco oltre, Negri definisce quello pasoliniano come un «populismo individualistico» (*ibidem*). Negri si esprime su Pasolini anche in un'altra intervista, riportata in C. Casarino, A. Negri, *Vicissitudes of Constituent Thought*, in Id., *In Praise of the Common. A Conversation on Philosophy and Politics*, pp. 134-190, in part. pp. 162-167.

documentare le tracce di popoli identificabili. Al contrario, si tratta di *anticipare* l'alleanza delle minoranze, lasciando però che queste siano “continuamente irricognoscibili”. Per questo, uno stile barbaro non è mai del tutto indipendente dalla categoria del negativo. Il potenziale metodologico aperto dalla barbarie, cioè, non è mai semplicemente affermativo, non è mai definitivamente presente, realizzato o completo. Piuttosto, indica qualcosa di non realizzato e forse irrealizzabile: una modalità non ancora esistente di pensare e di comunicare.

Significativamente, a un metodo simile Pasolini si avvicina a partire da quegli anni in cui più si intensificano i suoi interessi per il carattere metalinguistico del cinema. In particolare, come si è iniziato a mostrare, è la tecnica della sceneggiatura a costituire un modello esemplare. Nella scrittura di una sceneggiatura, l'allusione strutturale a un'opera cinematografica ancora da farsi «non è che un vuoto, una dinamica che non si concreta, è come un frammento di forza senza destinazione, che si traduce in una rozzezza e incompletezza della forma»³⁷³. Dove decisivo è che non si tratta di una forma accidentale, in quanto «tale rozzezza e tale incompletezza sono elementi stilistici»³⁷⁴. Come è stato argomentato, è possibile riferirsi a queste pratiche estetiche, che Pasolini mette a fuoco soprattutto riflettendo teoricamente sulla sceneggiatura, come a delle “operazioni barbariche”, in quanto prefigurano un certo risultato e quindi prefigurano almeno in parte il futuro³⁷⁵. Questa prefigurazione, tuttavia, si mantiene in un rapporto ineliminabile con la negatività. Così come un autore di sceneggiature, secondo Pasolini, richiede al proprio destinatario di far uso di una lingua non ancora esistente in cui si comunichi per immagini, analogamente un'operazione estetica può essere definita barbarica, in quanto può essere lanciata in una certa direzione, ma le coordinate precise della sua destinazione sono sconosciute; non è possibile prevedere dove atterrerà. Ma come rendere visibile, come pre-figurare qualcosa di futuro, alludendovi precisamente come a un irrealizzabile e a un irrappresentabile positivamente?

È forse proprio a partire da un simile interrogativo che è possibile rintracciare in Pasolini alcuni elementi che anticipano la teoria queer. Emblematicamente, è al Pasolini teorico del cinema che si rifà una delle pioniere di questa teoria, Teresa de Lauretis. Quando, un modo di scrivere, può essere chiamato “queer”? Secondo de Lauretis, si può

³⁷³ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1491.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 1492.

³⁷⁵ Cfr. M. Boletsi, *Barbarism and its discontents*, cit., p. 38.

provvisoriamente definire “queer” un testo di finzione (letterario o audiovisivo) che non solo lavori contro la narratività («narrativity» 376), cioè contro la tendenza della narrazione alla chiusura e al compimento del significato, ma che insieme interrompa strutturalmente (così come la tecnica della sceneggiatura nel suo alludere a una lingua non ancora codificata, quella delle immagini) la referenzialità del linguaggio e la referenzialità delle immagini: proprio ciò che Pasolini chiamava «la lingua della Realtà»³⁷⁷.

“Queer” è una scrittura tale che frustri le aspettative narrative e referenziali, secondo il principio, già fatto proprio da Pasolini e consapevolmente esercitato soprattutto nel postumo *Petrolio*, della delusione delle attese del lettore o spettatore³⁷⁸. Che, nella testualità queer, ne vada prima di tutto dell’interruzione della referenzialità del linguaggio, comporta che la scrittura si faccia spazio di transito, di trasformazione e di traduzione da una lingua a un’altra non ancora codificata. Si tratta cioè – ancora con le parole di de Lauretis che Pasolini avrebbe probabilmente sottoscritto – di uno spazio non referenziale bensì “figurale”³⁷⁹.

Questo tratto della scrittura queer, la negazione della referenzialità della lingua, riflette la distanza che, ancora secondo de Lauretis, separa la sessualità queer dalla politica di genere («politics of gender»³⁸⁰) e dalla politica *tout court*, se per politica si intende un’azione volta a raggiungere un determinato obiettivo sociale, che sia il bene comune o quello di alcuni. Nella misura in cui è una teoria, una visione concettuale del ruolo della sessualità nel sociale, la teoria queer non traccia alcun programma di azione politica. Ma questo non significa che una politica queer («queer politics»³⁸¹) non possa esistere; piuttosto, significa che diviene necessario un processo di traduzione dalla teoria alla politica, dal figurale al referenziale o, nella terminologia di Foucault citato da de Lauretis, dalle parole alle cose. In particolare, la distinzione foucaultiana tra utopie ed eterotopie

³⁷⁶ T. de Lauretis, *Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», vol. 17, 2-3, 2011, pp. 243-263, in part. p. 244.

³⁷⁷ Cit. in *ibidem*.

³⁷⁸ Per la tematizzazione della delusione delle aspettative del lettore-consumatore in *Petrolio*, decisivo è l’*Appunto 20* di P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 1265-1270. Qui, Pasolini scrive: «Né il-lusioni né de-lusioni, lo avevano distolto da quella 'lusione', da quel costruire 'ludico' che non delude le attese: ed è in sostanza, se così posso continuare ad esprimermi, col-lusione con chi gioca meglio e da più tempo: il potere (*ivi*, p. 1267).

³⁷⁹ «I have called queer [...] a space not just nonhomogeneous but more precisely heterotopic: it is the space of a transit, a displacement, a passage and transformation, not a referential but a figural space», T. de Lauretis, *Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future*, cit., p. 246.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 254.

³⁸¹ *Ivi*, p. 259.

consente di reinquadrare quella della scrittura “queer” come una questione linguistica declinata secondo il suo modo di rapportarsi al futuro. Diversamente che nel caso dell’opposizione binaria tra utopia e distopia, situate entrambe «nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della fabula», le eterotopie, così come le scritture queer, lavorano con la dimensione figurale del linguaggio e, per questo,

inquietano, senz’altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose³⁸².

Nell’esperienza artistica di Pasolini, questo processo di negazione e distruzione “barbariche” diviene particolarmente evidente nel caso di un autore di cinema, e in particolare per quegli autori di “cinema impopolare” che «distrugg[ono] la “grammatica” cinematografica, prima che si sappia qual è»³⁸³. Eppure, prendendo come punto di riferimento un testo del novembre 1974, si comprende come la dinamica di sospensione del vincolo referenziale significante-significato riguardi, più in generale, la scrittura come tale. Recensendo il romanzo *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati, Pasolini pone immediatamente la propria attenzione sul processo della scrittura: «la cosa che più mi interessa in un altro scrittore, forse anche proprio perché sto scrivendo, è la scrittura»³⁸⁴. Nel confrontarsi con questo processo, lo scrittore, al contrario di quanto appare, stabilisce fin da subito un rapporto con il suo destinatario. Addirittura, «la prima qualità di uno scrittore consiste nell’illudere il lettore appunto della naturalezza della sua scrittura: di non porgliene il problema. Quasi essa si fosse fatta da sé»³⁸⁵. Contrapponendo il libro di Soldati (e la propria opera³⁸⁶) a *La Storia* (1974) di Elsa Morante, Pasolini rintraccia ne *Lo smeraldo* una scrittura «priva di ogni vischiosità»; dove la “vischiosità” è indice della «autorità» e della «possessività» di un autore. Ma rinunciare alla “vischiosità” della scrittura significa, per chi scrive, rinunciare «praticamente a tutto ciò a cui aveva primario diritto: cioè a tenere attaccato a sé il lettore, a possederlo, a esercitare su di lui una inconfessata autorità». Eppure, è proprio questa rinuncia a rendere possibile «un rapporto

³⁸² M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. di E. Panesso, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 7-8.

³⁸³ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1499.

³⁸⁴ P. P. Pasolini, *Mario Soldati, Lo smeraldo*, in *Descrizioni di descrizioni*, in SLA2, p. 2174.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Come argomentato in M. A. Bazzocchi, *Esposizioni*, cit.

fraterno, democratico e paradigmaticamente omosessuale col lettore». Lo stesso “Smeraldo”, che dà il titolo al libro di Soldati, si fa indice della «vera suspense» di questo esempio *ante litteram* di scrittura queer:

lo straordinario è però che questo Smeraldo, che ha una funzione di puro schema, di significato potenziale, e che dovrebbe quindi presentarsi come forma astratta, è al contrario oltremodo concreto, carico di significatività. Ci si sbaglia continuamente sul suo conto: ora è il simbolo del potere economico e quindi sessuale, ora è il simbolo del romanzo stesso, ossia dell’espressività, ora è il simbolo del sadomasochismo, ora è il simbolo dell’autentico e dell’inautentico, e quindi di un mistero religioso. Ma infine non importa niente che sia simbolo di qualcosa. È il simbolo della simbolicità, e questo basta a renderlo pienamente, e quindi anche emotivamente, poetico³⁸⁷.

Nella lettura di Pasolini, il significante “Smeraldo” rivela il tratto “paradigmaticamente omosessuale” della scrittura. A questo significante non può mai essere attribuito un significato stabile, cioè resta per l’autore un “qualcos’altro” indefinibile, «perché, se egli lo definisse, in qualche modo, anche nel modo più misterioso, quel qualcos’altro finirebbe fatalmente col divenire *valore*»³⁸⁸.

Se vi è un “valore” della negatività intrinseca a una scrittura “barbara” “paradigmaticamente omosessuale” o “queer”, dunque, questo consiste in una sfida al “valore” del sociale³⁸⁹. Come ha argomentato con decisione un altro esponente della teoria queer, Lee Edelman, questa sfida si incentra su un rifiuto della credenza coercitiva nel valore supremo del futuro³⁹⁰. Quale incarnazione della pulsione di morte, il queer espropria l’ordine sociale del terreno su cui poggia: la fede nella realtà coerente del sociale e, per estensione, del soggetto sociale; una fede che la politica, sia di sinistra che di destra, afferma implicitamente. Secondo Edelman – la teoria del quale è stata interpretata come una teoria della “antirelazionalità” –, il queer è invece chiamato a significare la pulsione di morte e, con questa, la negatività opposta a ogni forma di vitalità sociale.

³⁸⁷ P. P. Pasolini, *Mario Soldati, Lo smeraldo*, cit., pp. 2174-2178.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 2176.

³⁸⁹ Come ha osservato Uta Felten, l’opera cinematografica di Pasolini costituisce un punto di riferimento centrale per le discussioni attuali sui processi di intermedialità nella messa in scena del corpo, del genere e dell’identità, configurandosi come esempio paradigmatico di quei contro-discorsi che aprono la strada a nuovi concetti di mascolinità e femminilità, al di là dei modelli eteronormativi della cultura patriarcale del loro tempo attraverso il gioco della riscrittura trasgressiva dei materiali della mitologia cristiana, cfr. U. Felten, *Masculinidades ambiguas: Proust, Pasolini, Almodóvar*, in F. A. Zurian (a cura di), *Disseccionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad*, Síntesis, Madrid 2015, pp. 55-71, qui pp. 57-65. Inoltre, cfr. Ead., *Arbeit am Mythos. Das ruhmlose Heilige im Film von Pier Paolo Pasolini*, in C. Rok (a cura di), *Authentizität nach Pasolini*, cit., pp. 11-24.

³⁹⁰ Cfr. L. Edelman, *No Future: Queer Theory and The Death Drive*, Duke University Press, Durham (NC) 2004, pp. 1-31, in part. p. 6.

Come la barbarie pasoliniana, la queerness non può mai definire un'identità, né individuale né collettiva; può solo disturbarne una, alludendo sempre a quel "qualcos'altro" di cui Pasolini scrive a proposito di *Soldati*. L'onere della queerness, in questo senso, deve essere situato non tanto nell'affermazione di un'identità politica oppositiva, quanto nell'opposizione alla politica come fantasia governante di realizzare, in un futuro sempre indefinito, identità immaginarie precluse dal nostro assoggettamento costitutivo al significante³⁹¹. Non è possibile far capo, dunque, ad alcuna queerness essenziale, così come non è forse possibile fare riferimento a un "popolo" o a una "minoranza" essenzialmente intesi.

Da qui discende altresì la centralità attribuita alla pulsione di morte, non a caso tematizzata da Pasolini come ciò che lega gli autori e gli spettatori del "cinema impopolare"³⁹². In quanto nomina una forza di costrizione meccanicistica, il cui eccesso sostituisce qualsiasi fine verso il quale potrebbe sembrare essere diretto, la pulsione di morte rifiuta l'identità o il privilegio assoluto di un obiettivo. Un qualsiasi obiettivo, un qualsiasi fine, anche quando fosse raggiunto, non potrebbe mai soddisfare, perché una pulsione, in quanto tale, può solo insistere, e ogni fine verso il quale apparentemente insiste è una sorta di segnaposto grammaticale, che ci tenta di leggere come transitiva una pulsione che raggiunge attraverso la sola insistenza la soddisfazione che nessun fine potrà mai avere³⁹³.

Più che sul momento finale di una conclusione irrealizzabile, dunque, una testualità queer trova il proprio cardine nell'insistenza in un momento iniziale; ovvero, per riprendere la terminologia di cui si appropria il primo Pasolini, si tratta di insistere sul momento dell'*inventio* piuttosto che su quello dell'*inventum*. A livello linguistico, questa insistenza nel momento dell'invenzione, e in particolare in un'invenzione paradossalmente non affermativa, si ritrova in quella che Stefano Agosti ha definito «una persistente indefettibile *incoattività della posizione espressiva*»³⁹⁴. Secondo Agosti, la categoria grammaticale dell'incoattività assume una funzione cruciale in *Petrolio*; tuttavia, è possibile rintracciarne una presenza significativa a partire almeno dal 1965, quando Pasolini vi fa emblematicamente riferimento a proposito della possibilità (estremamente

³⁹¹ Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

³⁹² P. P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, cit., pp. 1600-1610, in part. p. 1602.

³⁹³ Cfr. L. Edelman, *No Future*, cit., p. 22.

³⁹⁴ S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce 2004, p. 80.

problematica), per un autore, di parlare in nome di un popolo. Nel *Intervento sul discorso libero indiretto*, si legge:

Anche in questa sua funzione incoativa – che esprime azioni fatte, da farsi, fatte da tutti, fatte nei secoli, passati e futuri, da facitori che sono sempre gli stessi, e che si identificano quasi con gli «uomini» – c'è un profondo senso di coralità e di epicità. La categoria infinitivale nell'Indiretto Libero, implica comunque epicità, umile e, direi, sindacale: non implica dunque solo un semplice «rivivere» il discorso di un parlante come personaggio particolare, anagraficamente e soprattutto socialmente individuato, ma di un parlante tipico, rappresentante di tutta una categoria di parlanti: quindi di un ambiente, addirittura di un popolo³⁹⁵.

La “funzione incoativa” del discorso indiretto libero fa sì che ogni rappresentazione della realtà “corale” di un “popolo” si mantenga e insista «sempre in posizione di inizio e, per ciò stesso, di rinvio e di sospensione di ogni conclusione»³⁹⁶. Il che, ancora una volta, aiuta a comprendere in che modo la possibile efficacia politica delle “minoranze” pasoliniane sfugga alla logica identitaria; laddove invece gli interventi politici delle minoranze identitarie – compresi quelli che cercano di ipostatizzare le identità non eteronormative – possono identificarsi come (binariamente) oppositivi, offrendo all'ordine dominante una rassicurante rappresentazione simmetrica, anche se invertita, di una loro coerente e riconoscibile identità. L'opposizione della teoria queer, al contrario, è proprio a qualsiasi logica di opposizione, il suo compito proprio è la disappropriazione incessante di ogni correttezza³⁹⁷, quando quest'ultima sia intesa come quella stabilità identitaria necessaria per potere aspirare a un riconoscimento futuro nel mondo della politica.

Non vi è qui alcuna aspirazione a colmare la frattura originaria determinata dal bando degli anormali dalla sfera della normatività, né la frattura segnata dal confinamento dei barbari al di fuori del mondo civile. Soprattutto, non si tratta di ricomporre quella scissione originaria che segna l'esistenza di ogni “popolo”³⁹⁸. Se il futuro offre la speranza di un annullamento finale della frattura iniziale come momento in cui insorge la divisione od opposizione, allora per una teoria queer si tratta innanzitutto di immaginare un altro modo di confrontarsi con il futuro. Se, insomma, Pasolini è veramente riuscito ad anticipare qualcosa di questa teoria, questo è stato possibile nella misura in cui ha posto

³⁹⁵ P. P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 1347.

³⁹⁶ S. Agosti, *La parola fuori di sé*, cit., p. 81.

³⁹⁷ Cfr. L. Edelman, *No Future*, cit., p. 24.

³⁹⁸ Cfr. G. Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., pp. 31-33. Per una lettura della concezione del “popolo” in Pasolini a partire da questi concetti agambeniani, cfr. C. Wild, *Pasolinis Menge. Repräsentation des populo*, in J. Welge, C. Wild (a cura di), *Armut und Menge*, Brill Fink, Paderborn 2024, pp. 47-60, in part. p. 49.

l'esigenza di un diverso rapporto con il futuro: un futuro non più inteso in senso cronologico e rappresentazionale, bensì linguistico e figurale.

Emblematicamente, lo stesso Edelman allude a una "futurità" («*futurity*»³⁹⁹) che si trova al posto di un destino linguistico, piuttosto che temporale e, nel farlo, richiama la lettura portata avanti da Paul de Man a proposito de *Il compito del traduttore* di Benjamin. La dimensione della futurità, secondo de Man, non è temporale, ma è il correlativo del modello figurale e del potere disgiuntivo che Benjamin individua nella struttura del linguaggio⁴⁰⁰. Tale struttura, come la interpreta de Man, richiede il moto perpetuo di ciò che egli chiama un vagabondaggio, un'erranza, e questo moto, questa "erranza del linguaggio" («*errancy of language*») che non raggiunge mai il bersaglio non è altro, per Benjamin, che la storia stessa, la quale genera l'illusione di una vita che è solo un dopo-la-vita⁴⁰¹. Quella cui afferisce la "alterità delle minoranze", in questo senso, è da intendersi come una realtà linguistica, la quale, a sua volta, è innanzitutto il risultato di uno speciale approccio al tempo e alla storia. Questo approccio, ancora con de Man, si configura come una retorica o una poetica, piuttosto che come la dialettica in corso della realizzazione finale del significato attraverso il tempo:

As such, history is not human, because it pertains strictly to the order of language; it is not natural, for the same reason; it is not phenomenal, in the sense that no cognition, no knowledge about man, can be deprived from a history which as such is purely a linguistic complication; and it is not really temporal either, because the structure that animates it is not a temporal structure. Those disjunctions in language do get expressed by temporal metaphors, but they are only metaphors. The dimension of futurity, for example, which is present in it, is not temporal, but is the correlative of the figural pattern and the disjunctive power which Benjamin locates in the structure of language⁴⁰².

La "antirelazionalità" strutturale di cui è stata tacciata la teoria di Edelman sembra così essere accostabile alla dinamica della "dissociazione" che Pasolini ritrovava già nel sottoproletariato romano. Ma l'antirelazionalità di cui qui si tratta, il fare del popolare un problema innanzitutto di retorica e di poetica, non comporta semplicemente una chiusura solipsistica rispetto alla politica. Mentre chi argomenta contro le declinazioni anti-relazionali della teoria queer deve presupporre un soggetto che tracci razionalmente forme di socialità basate su una concezione essenziale e affermativa della

³⁹⁹ Cfr. L. Edelman, *No Future*, cit., pp. 1-32.

⁴⁰⁰ P. de Man, "Conclusions". *Walter Benjamin's "The Task of the Translator"*, «Yale French Studies», 69, 1985, pp. 25-46.

⁴⁰¹ «Now it is this motion, this errancy of language which never reaches the mark, which is always displaced in relation to what it meant to reach, it is this errancy of language, this illusion of a life that is only an afterlife, that Benjamin calls history», *ivi*, p. 44.

⁴⁰² *Ivi*, pp. 44-45.

queerness, la dissociazione e la negatività portate avanti da Pasolini suggeriscono l'idea che la queerness non debba mai definire cosa sia un'identità, né avallare forme di socialità in modo affermativo, ma debba piuttosto mirare a sconvolgere e contestare le identità esistenti e le forme normative di relazionalità⁴⁰³.

È forse per queste ragioni che Pasolini non fa mai riferimento ai progetti di comunità omosessuali del suo tempo, né ne propone di nuovi. Ragioni che appaiono difficilmente riducibili alle passioni meramente private di un individuo o a dinamiche classicamente edipiche; afferendo, piuttosto, alle convinzioni estetico-politiche che Pasolini approfondisce per tutta la vita. Per questo, anche quando parla del carattere “paradigmaticamente omosessuale” di un certo tipo di scrittura, ciò a cui Pasolini allude non è mai un'omosessualità essenziale, qualcosa in cui ci si possa identificare. Al contrario, per Pasolini l'omosessualità non è tanto un'identità da rivendicare, quanto l'epitome di un'alterità. Nella maggior parte dei suoi scritti, l'omosessualità è innanzitutto un sottotesto implicito alla valorizzazione e alla difesa dell'alterità nelle sue diverse declinazioni: nell'anormale, nel deviante, nell'infame, nell'escluso. Per restare solo ai suoi lavori di ambientazione romana, si può pensare all'attenzione riservata ai vari magnaccia, prostitute, delinquenti. Che Pasolini non si sia mai pronunciato pubblicamente sull'oppressione degli omosessuali, se non nel contesto dell'esclusione sociale e del razzismo della piccolo-borghesia italiana in generale, questo costituisce, insomma, una contraddizione solo apparente⁴⁰⁴.

2.4 Abiure della popolarità

Nell'opera di Pasolini l'autorialità non agisce solo per garantire la coerenza del suo progetto estetico – il collante che lega poesia, cinema, prosa, teatro e persino giornalismo –, ma diventa anche una *performance* che provoca una reazione specifica da parte del

⁴⁰³ Sull'antirelazionalità in Pasolini, cfr. F. Trentin, *Pasolini's Anti-relationality. Porcile and the negative turn in queer theory*, «La Rivista», 4, 2015, pp. 216-223.

⁴⁰⁴ La veemenza dell'appello di Pasolini contro il terrore morale o gli orientamenti ricattatori dell'epoca, a partire dalla metà degli anni Sessanta, ha certamente una ragione nella sua personalissima esperienza di ostilità e rifiuto omofobico – e fu sempre interpretata come tale. Sulla malavita e in particolare sulla figura del ladro come codifica nascosta dell'omosessualità che non poteva essere rappresentata apertamente all'epoca, cfr. N. Green, *Pier Paolo Pasolini, Cinema as Heresy*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 50; M. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 78; H. Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris 1995, p. 61. Cfr. altresì l'intervista tardiva di Duflot a Pasolini in P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 208-223.

pubblico. L'enfasi che Pasolini pone sulla propria *performance* autoriale guida e regola la fruizione della sua opera, chiedendo ai lettori o agli spettatori di prendere posizione all'interno di un sistema di conoscenza in cui si vedono rappresentati. Eppure, come scrive Patrick Rumble, vi è in Pasolini un rifiuto di identificarsi con questa o quella *performance*, con questa o quella identità messa in scena e, innanzitutto, con la messa in scena di sé quale autore. È proprio questo rifiuto di assumere un'identità riconoscibile che porta Pasolini a evitare costantemente di appoggiare il movimento gay o di identificarsi con i suoi programmi⁴⁰⁵. Ed è, quindi, la nozione non-identitaria e anti-relazionale di queer che esprime al meglio la (non-)identità paradossale di Pasolini e il suo uso di un'estetica trasgressiva e "barbarica" per sovvertire le categorie di pensiero dominanti. Ogni messa in scena delle *performance* autoriali pasoliniane consiste, contemporaneamente, sempre anche nell'impossibilità di portare a termine queste *performance* e, quindi, in una dichiarazione del proprio fallimento.

Come si è cominciato ad argomentare, una presa di consapevolezza di queste tensioni è rintracciabile almeno a partire dal passaggio dai frammenti de *La Mortaccia* al progetto (incompiuto) de *La Divina Mimesis*. Quest'ultima, oltre che quale oggetto estetico, dev'essere considerata come oggetto teorico cui è affidata una specifica funzione meta-esegetica; laddove il lettore de *La Divina Mimesis* viene introdotto a un sistema interpretativo in cui l'autore e l'autorialità assumono un ruolo esplicito e centrale, ma questo avviene precisamente attraverso la dichiarazione del fallimento dell'autore proprio in quanto autore⁴⁰⁶. Come argomentato da Manuele Gragnolati, il quale si riconnette a sua volta a *L'arte queer del fallimento* di Jack Halberstam, *La Divina Mimesis*, nel suo stato incompiuto e incompleto, si configura come una negazione provocatoria dell'ordine (etero-)normativo del progresso, della produzione e del consumo⁴⁰⁷. Come le *performance* autoriali pasoliniane, di cui è una traccia scritta, *La Divina Mimesis* sfida i valori della cultura di massa e – come visto a proposito de *Lo Smeraldo* di Soldati – di qualsiasi "valore" affermativo attraverso la sua forma auto-negantesi.

Questo bisogno di esporre il proprio fallimento afferisce, ancora una volta, a quel desiderio di "essere continuamente irrecognoscibili" di cui Pasolini scrive nel discorso da

⁴⁰⁵ P. Rumble, *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto University Press, Toronto 1995, p. 136.

⁴⁰⁶ Come viene argomentato, sempre a proposito de *La Divina Mimesis*, da G. M. Annovi, *Performing Authorship*, cit., p. 49.

⁴⁰⁷ In particolare, Gragnolati contrappone il fallimento queer alla temporalità teleologica propria a ogni filosofia del progresso. Cfr. M. Gragnolati, *Amor che move*, cit., pp. 35-67.

tenersi al congresso del Partito Radicale. Coerentemente con le sue convinzioni circa il carattere entropico del neocapitalismo – il quale sarebbe in grado di integrare ogni possibilità di un pensiero del fuori –, Pasolini suggerisce la necessità di evitare qualsiasi pensiero e qualsiasi estetica affermativi. L'atto discorsivo che più testimonia di questo tratto della poetica pasoliniana è l'atto della "abiura".

Nell'arco dell'opera di Pasolini, è possibile rintracciare almeno tre occorrenze del gesto retorico dell'abiura. Con la prima, da ritrovarsi nell'ultimo verso di *Poema per un verso di Shakespeare* (1964), Pasolini abiura «dal ridicolo decennio»⁴⁰⁸ degli anni Cinquanta. Se, come si è fin qui provato ad argomentare, gli anni intorno alla lavorazione della raccolta *Poesia in forma di rosa* costituiscono l'incubazione e la presa di coscienza di un deciso cambiamento di poetica, è emblematico che questo cambiamento sia inteso dall'autore stesso secondo la formula della "abiura": una «abiura», come scrive Pasolini nel risvolto di copertina di *Poesia in forma di rosa*, «di tutto un periodo della propria vita»⁴⁰⁹.

La seconda e terza occorrenza dell'abiura si ritrovano, rispettivamente, nel rinnegamento della poesia *Profezia* (la cui prima variante risale al 1962) in un'intervista del 1969, e nella *Abiura della «Trilogia della Vita»*, con data d'autore 15 giugno 1975. Un'ulteriore tematizzazione della "abiura" è da rintracciarsi nella tragedia *Pilade* (1966-1970), per trovare infine un'ultima declinazione negli *Scritti corsari* e, contemporaneamente, in *Petrolio*; dove è tuttavia da tenere in considerazione che la "abiura" di cui Pasolini scrive in *Pilade*, *Scritti corsari* e *Petrolio* non è più un discorso autoreferenziale dell'autore, bensì una ritrattazione e abbandono, da parte di proletari e sottoproletari (non solo) italiani, del codice valoriale "popolare".

Pur appartenendo agli ultimi scritti di Pasolini, la *Abiura della «Trilogia della Vita»* risulta particolarmente illuminante a proposito della comprensione pasoliniana di questo modo peculiare di parlare in pubblico. Che sia opportuno fare riferimento a questo testo programmatico per poi tornare retrospettivamente alle diverse occorrenze del gesto dell'abiura in Pasolini, questo è connesso a un approccio metodologico descritto dal poeta stesso. Al contempo, come è stato argomentato, la *Abiura della «Trilogia della Vita»* può essere compresa come una sorta di manifesto attraverso cui Pasolini abbandona la

⁴⁰⁸ P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1174.

⁴⁰⁹ P. P. Pasolini, *Risvolto di Poesia in forma di rosa*, in SLA2, 2440.

precedente fiducia di poter rappresentare positivamente la realtà sottoproletaria, italiana e non solo⁴¹⁰. Al contrario, da questo momento in poi, l'unico modo per fare riferimento a ciò che è popolare di un popolo, secondo Pasolini, è dirne il fallimento intrinseco a qualsiasi sua rappresentazione positiva, perché affermare un corpo, un gesto o una forma di vita popolari nell'epoca del neocapitalismo significa avvalersi di quelle stesse forze storiche che operano per cancellare l'autonomia e la non-integrabilità della "alterità delle minoranze".

Per il tardo Pasolini, l'abiura diviene un modo per abbandonare il suo primo "affermazionismo" e un manifesto della sua tarda negatività. La necessità di questo gesto risiede nel riconoscimento, da parte dell'autore, della strumentalizzabilità e della manipolabilità della propria opera. È precisamente quanto Pasolini ritiene essere accaduto nel caso della ricezione dei suoi allora ultimi tre film: *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Significativamente, lo scritto in cui Pasolini abiura dalla "Trilogia" costituita dai tre film è anteposto, in forma di introduzione o avvertenza, ai testi delle sceneggiature degli stessi film, in questo modo orientandone fortemente la lettura.

Per un autore, argomenta Pasolini in un passaggio celebre, è fondamentale tener fede a «la sincerità e la necessità di ciò che si deve dire», senza «temere la strumentalizzazione da parte del potere e della sua cultura»⁴¹¹. Eppure, «*dopo*, bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. E allora se la propria sincerità o necessità sono state asservite e manipolate, io penso che si debba avere addirittura *il coraggio di abiurarvi*»⁴¹². Ma come intendere questo "dopo" di cui scrive Pasolini? Siamo qui posti di fronte a un'indicazione metodologica di non sopravvalutabile rilievo; consistente in uno spostamento dello sguardo verso una prospettiva *ex post*. «Oggi», cioè nel tempo da cui si esercita il discorso *ex post* di chi abiura,

la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se *ora* sono immondizia umana, vuol dire che anche *allora* potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei

⁴¹⁰ Cfr. F. Trentin, *Pasolini's Anti-relationality*, cit., pp. 216-223.

⁴¹¹ P. P. Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettere luterane*, cit., p. 599.

⁴¹² *Ibidem*. Corsivi aggiunti.

vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine⁴¹³.

Il tono perentorio e, a tratti, apocalittico assunto da Pasolini è legato innanzitutto a un fenomeno legato alla contingenza degli anni successivi all'uscita della "Trilogia" nelle sale cinematografiche internazionali⁴¹⁴. Rispetto alla libertà dei costumi riscontrata nei media, nei gusti e nei comportamenti della nuova gioventù italiana ed europea, le più recenti opere pasoliniane partecipano loro malgrado a questo rivolgimento culturale, valutato da Pasolini in modo del tutto negativo. In particolare, dal primo film della "Trilogia", *Il Decameron*, nasce un cospicuo filone cinematografico, oggi noto come "decamerotico", che conta almeno una cinquantina di pellicole di produzione a basso budget, realizzate tra il 1972 e il 1976, e che sfrutta l'erotismo per scopi meramente commerciali⁴¹⁵; dove decisivo è che il pubblico target di questi film sia composto precisamente da quei proletari e sottoproletari che Pasolini aveva eletto, in ogni senso, a protagonisti della propria opera.

A proposito di questi rifacimenti de *Il Decameron* e, più in generale, della ricezione della *Trilogia della vita*, afferma Pasolini:

La gente – e purtroppo era molta – che, incentrandomi per strada mi chiedeva del *Decameron n. 2* o del *Decameron proibito* attribuendome la paternità, credeva anche che la "qualità" delle opere fosse la stessa (benché, magari, le opere inaugurali gli paressero "riuscite meglio"). Ciò è umiliante per me, ma anche per quegli innocenti. Non si può pretendere dai singoli spettatori che formano il grande pubblico nessuna forma di correttezza e di autonomia di giudizio. Ormai la gente – tutta – ha perduto il senso della forma. Il giudizio è brutalmente contenutistico⁴¹⁶.

Che cosa sta rinnegando Pasolini, nel momento in cui abiura dalla *Trilogia della vita*? In prima istanza, sta rinunciando a una certa *popolarità* della propria opera. Siamo qui posti

⁴¹³ *Ivi*, p. 601.

⁴¹⁴ Un passaggio dell'aprile 1974 introduce invece una controtendenza rispetto alla perentorietà dell'abiura dell'anno seguente. Qui, la «minaccia della recessione» paradossalmente restituisce ai «ragazzi del popolo» delle «facce più umane», rivelando una «tana dove andarsi a rifugiare» e dove «si parlava ancora dialetto, per un fenomeno di sorprendente e imperturbabile diacronia», P. P. Pasolini, *Cesare Zavattini, Stricarm'* in d'na parola, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 2043-2048, qui p. 2043. La tensione tra la "diacronia imperturbabile" del 1974 e l'abiura "compiuta" del 1975 suggerisce una radicalizzazione della diagnosi antropologica pasoliniana; la quale resiste tuttavia a una sistematizzazione rigida.

⁴¹⁵ Sulla *Abiura dalla Trilogia della vita* e sulle vicende legate alla produzione dei successivi film "decamerotici", cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini*, cit., pp. 117-121.

⁴¹⁶ L'intervento pasoliniano è riportato in SPS, p. 1757. Corsivi aggiunti.

cioè a confronto con un autore che, per poter ancora dirsi popolare, ritiene necessario rinunciare a una determinata forma di popolarità: il *successo* che sta investendo in modo inedito la sua produzione più recente. Ancora con le parole dell'*Intervento al congresso del Partito Radicale*, si può sostenere che per l'ultimo Pasolini vi sia invece un'altra forma di popolarità, cioè la popolarità delle "minoranze"; difendere la "alterità" delle quali richiede il restare "continuamente irricognoscibili" e, con questo, il "dimenticare subito i grandi successi".

Ancora agli ultimi anni di vita di Pasolini risale tuttavia un'ulteriore tematizzazione della "abiura". Anche in ciò che si legge negli *Scritti corsari* e in *Petrolio*, siamo posti di fronte a un'abiura *del* popolare. Ma, in questo secondo caso, non si tratta di un autore che rinnega la popolarità – legata a un giudizio squisitamente "contenutistico" – riscossa dalla propria opera. Si tratta, invece, dell'abbandono, da parte dei proletari e sottoproletari, delle proprie tradizioni e dei propri precedenti comportamenti e valori; i quali, secondo Pasolini, andavano formando la loro cultura "popolare".

Due articoli, poi confluiti negli *Scritti corsari*, risultano qui emblematici. In *La prima, vera rivoluzione di destra*, titolo e tema del quale sono in realtà già anticipati in *Pilade*, risale al 15 luglio 1973. In questo articolo si trova la nota e controversa tesi pasoliniana secondo la quale la (apparente e falsa) tolleranza del neocapitalismo sarebbe, in realtà, una degenerazione persino rispetto alle persecuzioni delle minoranze operate dal fascismo storico. «Nessun centralismo fascista» scrive Pasolini,

è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole⁴¹⁷.

Mentre invece la repressione inappariscnte scorta da Pasolini nella propria contemporaneità è abbracciata dagli stessi soggetti repressi e, per questo, «è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana»⁴¹⁸. Il fenomeno risulta chiaramente visibile nelle sue conseguenze sulle vite dei più umili:

⁴¹⁷ P. P. Pasolini, 9 dicembre 1973. *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, cit., p. 290.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

Frustrazione o addirittura ansia nevrotica sono ormai stati d'animo collettivi. Per esempio, i sottoproletari, fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i «figli di papà», i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto)⁴¹⁹.

In un articolo successivo (19 gennaio 1975), Pasolini conferma le proprie convinzioni: «si è avuto in questi anni, antropologicamente, un enorme fenomeno di abiura: il popolo italiano, insieme alla povertà, non vuole neanche più ricordare la sua “reale” tolleranza: esso, cioè, non vuole più ricordare i due fenomeni che hanno meglio caratterizzato l'intera sua storia. Quella storia che il nuovo potere vuole finita per sempre»⁴²⁰. Ormai (auto)alienatosi dalle proprie radici popolari, il “popolo italiano”, sintetizza drasticamente Pasolini, è ormai indistinguibile da un'unica massa «pronta al ricatto, al pestaggio, al linciaggio delle minoranze»⁴²¹.

In *Petrolio* la tematizzazione dell'abiura assume tratti ancora più pronunciati e grotteschi. Nella lunga serie di appunti intitolati *Il Merda (visione)*, Pasolini descrive, come se stesse riprendendola con una cinepresa, la passeggiata di due sottoproletari romani ormai del tutto piegati – dall'aspetto al portamento e ai pensieri – alla logica dell'imitazione del nuovo “Modello” di vita esaltato dalla società dei consumi. Senonché, «il Verbo predicato dal Modello [...] è [...] il Verbo dell'Abiura»⁴²². Quegli stessi sottoproletari in cui in passato Pasolini aveva scorto l'esempio di una vera dissociazione dalla società contemporanea⁴²³, sono adesso descritti come

campioni di bruttezza e ripugnanza, interclassisti all'aspetto, deturpati dal pallore della nevrosi, dediti con odiosa incoscienza all'abiura di tutto ciò che sono stati [...]. L'abiura, in questa particolare sua applicazione, è diventata oblio. Il Modello abiurato – che rappresentava il valore della Dignità umana, e la Dignità virile come una sua forma ben codificata *strettamente popolare* – è stato sostituito da un Modello che non si degna più nemmeno di conoscerlo: lo ignora⁴²⁴.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 292.

⁴²⁰ P. P. Pasolini, 19 gennaio 1975. *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 372-379, qui p. 374.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1582.

⁴²³ Ancora nel 1970, scrive Pasolini: «Né i padroni né gli operai possono accettare l'ideologia dei sottoproletariati urbani, che è una sorta di religione, laica, che butta all'aria le fondamenta della società e della lotta di classe: anarchia vivente, asceti vivente», P. P. Pasolini, *Ostia e il regista di borgata*, in SPS, p. 213.

⁴²⁴ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 285. Corsivo aggiunto.

All'altezza del 1975, insomma, possono essere individuati almeno due livelli in cui l'abiura gioca un ruolo non trascurabile nella teoria del popolare in Pasolini. Su un primo piano, con la *Abiura dalla «Trilogia della Vita»*, l'autore rinnega la popolarità conferita alla propria opera dall'attenzione – esclusivamente contenutistica e non rivolta alla forma – delle masse; su un secondo piano, in queste masse confluiscono ormai anche coloro che, precedentemente ancorati a forme di vita popolari (“il popolo italiano”), rinnegano ormai la loro cultura tradizionale, dimenticandola definitivamente.

La formula dell'abiura risulta dunque del tutto attraversata dalla negatività, dalla rinuncia, dall'abbandono e dalla dimenticanza. Eppure, è forse possibile individuare, in questo gesto retorico, ancora un nuovo modo di esporsi e di esporre la propria opera a un destinatario. Come sottolineato da Marco Antonio Bazzocchi, l'abiura consente a Pasolini di rinnegare la posizione fino a quel momento sostenuta e di porsi, in questo modo, in

una posizione sospesa, [l'autore] sembra sottrarsi al giudizio del mondo ma in realtà mette se stesso sotto l'attenzione collettiva: si offre pubblicamente come oggetto d'attenzione. In un certo senso, lascia una parte di sé al giudizio degli altri, iscrivendola nella collettività, che accoglie un soggetto inattuale e ormai consumato mentre il nuovo soggetto si sporge su un tempo nuovo⁴²⁵.

Non a caso, lo stesso Bazzocchi suggerisce di comprendere il rapporto tra abiura e verità a partire dalla nozione di *parresia*. Avvicinare l'abiura quale atto *parresistico* significa pensarla come «una assunzione di verità che mette il soggetto in una posizione particolare, come atto rituale che implica un pubblico ma anche un officiante». Ma quali conseguenze ha l'abiura di un'opera rispetto all'opera stessa? Non si tratta semplicemente della svalutazione di un'opera precedente; piuttosto, a essere rimarcata è la relazione in cui l'opera è posta rispetto al proprio tempo e rispetto a un tempo a venire: «Se l'autore confessa di sconfessare la sua opera, e lo fa perché ammette che l'opera non è più plausibile in un nuovo regime di verità che lui stesso sta portando alla luce, ciò produce come effetto che l'opera viene collocata in una posizione sospesa»⁴²⁶.

L'atto dell'abiura, in questo senso, si lascia declinare come un'espressione, estrema ma coerente, della concezione pasoliniana di opera popolare. Abiurare un'opera, infatti, comporta confessarne la non plausibilità, cioè la non realizzabilità nel tempo presente, mantenendola così in uno stato di sospensione. In questo stato di sospensione – che non

⁴²⁵ Cfr. M. A. Bazzocchi, *Esposizioni*, cit.

⁴²⁶ M. A. Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità*, in R. Kirchmayr (a cura di), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 3-20, qui p. 7.

sembra azzardato connettere alla “vera suspense” di cui Pasolini scrive a proposito della scrittura queer di Mario Soldati –, il valore dell’opera non è più sorretto né da un’istanza autoriale forte (l’autore, al contrario, ammette il proprio fallimento), né dal patto fiduciario tra autore e destinatario (essendo, anche quest’ultimo, soggetto di un’abiura). E tuttavia, «proprio perché lasciata in uno stato sospeso, l’opera acquista uno statuto particolare, che la rende non idonea al presente ma nello stesso tempo capace di anticipare qualcosa che deve ancora venire»⁴²⁷.

Provando a cogliere il suggerimento di Bazzocchi, il quale, riferendosi alle ricerche di Foucault sull’argomento, prospetta l’abiura innanzitutto come un modo parresiastico di dire la verità, è necessario tenere conto di un tratto caratteristico della parresia, cioè il suo rapporto con il rischio. A distinguere la parresia da altre forme del dire il vero è, nella lettura di Foucault, la capacità, da parte dei discorsi del *parresiastes*, «di urtare o irritare l’interlocutore»⁴²⁸. Fino alla possibilità – come sembra potersi inferire – di interrompere il legame con esso.

Le abiure *del* popolare in Pasolini, insomma, non comportano un disinteresse o un allontanamento dai propri interlocutori, così come non conducono al parlare dall’alto, secondo uno schema di comunicazione *high-low*, da parte di chi detiene una qualche autorità. Alla fine del proprio “mandato sociale”, lo scrittore, secondo una formula pasoliniana richiamata sopra, non possiede più alcun “fuoco sacro”. L’abiura come discorso parresiastico è un gesto del tutto “privo di vischiosità” e, in questa prospettiva e ancora con le parole di Foucault, «è una forma di critica, verso gli altri o verso se stesso, ma sempre in una posizione in cui colui che parla o che confessa è in una condizione di inferiorità rispetto all’interlocutore. Il parresiastes è sempre meno potente della persona con cui sta parlando»⁴²⁹.

⁴²⁷ *Ibidem*. Una dinamica analoga si ritrova già in Baudelaire, in particolare in *Mon cœur mis à nu*; qui, come è stato mostrato, la riuscita dell’attività estetica non va intesa come compimento, ma come un condurre a qualcosa di diverso da quanto inizialmente inteso, la trasgressione di ogni obiettivo prefissato; cfr. C. Wild, *Später Baudelaire: Praxis poetischer Zustände*, Fink, Paderborn 2008, pp. 37-50, in part. p. 41. La logica dell’abiura come mantenimento dell’opera in “stato sospeso” trova inoltre un precedente nell’approccio pasoliniano alla propria esperienza politica. Alla fine degli anni Sessanta, quella comunista viene definita «esperienza di un fallimento [...] anche se grandioso e anche se le premesse erano giuste», P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 744. L’ossimoro “fallimento grandioso” anticipa la dinamica dell’abiura: il riconoscimento del fallimento non comporta distruzione dell’esperienza, ma una sua sottrazione alla logica del successo/insuccesso. Come l’opera abiurata acquisisce uno *status* tale da renderla “capace di anticipare qualcosa che deve ancora venire”, così l’esperienza comunista fallimentare mantiene la propria grandiosità precisamente attraverso l’ammissione del proprio fallimento.

⁴²⁸ M. Foucault, *Discours et vérité. Précédé de La Parrêsia*, Vrin, Paris 2016; tr. it. di A. Galeotti, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma 2005, p. 8.

⁴²⁹ *Ibidem*.

2.5 Abiurare una *Profezia*

Riguardo alla questione che si sta provando a mettere a fuoco – cioè la svolta di poetica intrapresa da Pasolini intorno al 1965 –, assume una specifica rilevanza una dichiarazione di abiura che, rispetto alle altre che si ritrovano nell'autore e cui si è finora fatto riferimento, è stata indagata raramente. In un'intervista concessa a Ferdinando Camon nel 1969, Pasolini afferma di volere «dimostrativamente»⁴³⁰ abiurare dalla poesia *Profezia*, scritta tra il 1962 e il 1964.

Dovendo sintetizzare in poche battute che cosa viene profetizzato in *Profezia*, si può dire, riprendendo un'espressione citata sopra, che Pasolini prospetta una “discesa dei barbari”, o meglio una loro risalita dall'Africa a Roma, passando per l'Italia meridionale, fino a giungere alle fabbriche milanesi e, infine, dilagare in Europa. Un'alleanza improvvisata ed eterogenea di genti, guidata da un non meglio identificato Alì dagli Occhi Azzurri, semina saccheggi e distruzioni lungo l'Italia civilizzata.

In primissima battuta, sembra, allora, che l'abiura da *Profezia* riguardi semplicemente l'abbandono della speranza che un evento simile possa realmente verificarsi, ora che sono trascorsi cinque anni dalla prima pubblicazione della poesia (e sette dalla sua prima stesura del 1962). Tuttavia, per poter veramente penetrare il testo della poesia (e quello della sua abiura), è indispensabile riflettere sul fatto che Pasolini, fin dal titolo, pone un'attenzione specifica sulla forma e non sui contenuti del proprio dire: *Profezia*. Che cosa comporta, infatti, fare poesia di una profezia? E quale nesso sussiste tra queste due forme del dire la verità, l'abiura e la profezia, apparentemente così distanti?

Non a caso, la profezia è una delle «modalità del dire-il-vero (*dire-vrai*)»⁴³¹ dell'antichità greca cui Foucault dedica maggiore attenzione. In effetti, Foucault contrappone punto per punto il dire il vero profetico al dire il vero della parresia. Il profeta è caratterizzato da una «postura di mediazione. Per definizione, egli non parla a proprio nome. Parla per trasmettere un'altra voce». Ma, oltre a mediare un'altra voce (tipicamente quella di un'autorità superiore, come quella degli dèi), il profeta funge anche da intermediario tra

⁴³⁰ P. P. Pasolini, [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], in SPS, pp. 1626-1646, qui p. 1643.

⁴³¹ M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 14.

il presente e un futuro accessibile solo a lui e non ai suoi interlocutori. Al contrario, il parresiasta, in primo luogo, «parla a proprio nome. È essenziale che egli formuli la propria opinione, il proprio pensiero, le proprie convinzioni. Deve firmare le sue parole». E, in secondo luogo, «non predice l'avvenire. Rivela e svela, certamente, ciò che l'accecamento degli uomini non può percepire, ma non solleva il velo del futuro. Solleva il velo su ciò che c'è»⁴³².

Che in Pasolini si possano ritrovare le caratteristiche del parresiasta, questo emerge per esempio riferendosi, ancora una volta, ai suoi scambi epistolari con i lettori di «Vie Nuove». Qui, Pasolini non critica i propri interlocutori «in virtù di una struttura ontologica ma in conseguenza di errori, distrazioni o dissipazioni morali, disattenzioni, vigliaccherie e arrendevolezza»⁴³³ – ciò che emerge in modo particolarmente evidente quando si rivolge a interlocutori fascisti, senza scendere mai all'insulto e, anzi, cercando di ragionare e di far ragionare⁴³⁴. È da notare che il tentativo di parlare a un fascista non è affatto qualcosa di fortuito; venendo al contrario ripreso da Pasolini fino all'ultima poesia da lui pubblicata e considerata dall'autore stesso come un testamento poetico⁴³⁵. Che persino nel (mancato) dialogo con un fascista Pasolini non si rifaccia a un piano ontologico o ideologico per sostenere le proprie posizioni, è connesso al fatto che il livello entro cui egli agisce è sempre immanente alla lingua e alla poesia. È per questo che a Pasolini è possibile un gesto apparentemente ossimorico, come quello di abiurare una profezia. Secondo la logica sottesa al discorso profetico, infatti, una profezia non ha una firma che, attraverso un'abiura, possa essere successivamente ritirata. Per meglio illuminare questo gesto, può allora essere d'aiuto tornare, ancora una volta, alla forma verbale del futuro anteriore.

Come si è fin qui provato a mostrare, in Pasolini il futuro anteriore può essere studiato quale tempo eminentemente linguistico. Questo criterio sembra potersi applicare anche al tempo futuro cui si riferisce il Pasolini 'profeta'. Giusta quest'ipotesi, il "dire-il-vero" profetico pasoliniano eccede quanto prospettato da Foucault a proposito delle forme che il discorso profetico potrebbe assumere nella modernità. Con particolare cautela («sono

⁴³² *Ivi*, pp. 26-27.

⁴³³ *Ivi*, p. 27.

⁴³⁴ Cfr. per esempio «Vie Nuove», 29, 1961.

⁴³⁵ Su l'ultima poesia di Pasolini, intitolata *Saluto e augurio*, cfr. C. Wild, *Pasolinis „letztes“ Gedicht: Dialog mit einem Faschisten*, online: geschichtedergegenwart.ch/pasolinis-letztes-gedicht-dialog-mit-einem-faschisten; Ead., *Sprechen für und sprechen mit. Dialoge mit Pasolini*, in P. P. Pasolini, *Dialoge mit Pasolini 1960-65*, Wagenbach, Berlin (in corso di pubblicazione).

ipotesi, nemmeno ipotesi: piuttosto discorsi quasi incoerenti»⁴³⁶), Foucault ritiene che la modalità del “dire-il-vero” della profezia possa essere rintracciata oggi «in un certo numero di discorsi politici, di discorsi rivoluzionari. Nella società moderna, il discorso rivoluzionario, come ogni discorso profetico, parla in nome di qualcun altro, parla per dire un avvenire: un avvenire che ha già, fino a un certo punto, la forma del destino»⁴³⁷.

Portando con sé una ferma opposizione a ogni pensiero filosofico, estetico e politico imperniato su un “prospettivismo” teleologico e, insieme, con l’aporia del non poter più “parlare in nome di qualcun altro” che intendono esporre, i discorsi profetici di Pasolini offrono un altro possibile modo di pensare la profezia nella modernità. Quella in questione in Pasolini, in altre parole, è una profezia del tutto libera dal carattere affermativo di cui questo modo di parlare tradizionalmente si fregia. Se, da un lato, il tono profetico intravisto da Foucault nella modernità consiste nel rinviare il proprio discorso a uno stato di cose futuro che si immagina già realizzato su un piano extra-discorsivo (l’entrata in crisi del neocapitalismo e l’instaurazione di una nuova società); dall’altro lato, il tono profetico pasoliniano resiste a qualsiasi prospettiva ideologica e a qualsiasi logica dell’affermazione. Questo avviene attraverso dispositivi testuali specifici che configurano una temporalità incollocabile sul vettore della storia intesa come progresso. *Profezia* opera attraverso apostrofi (“operaio di Milano”) e futuri assertivi (“scenderà da Algeri”), coordinati con indeterminazioni locative (“a Crotone o a Palmi”) e modali dubitativi (“forse dall’Africa”) che sottraggono l’enunciazione alla verificabilità empirica, producendo effetti di verità legati alle modalità enunciative piuttosto che al contenuto proposizionale. In questo senso, *Profezia* parla *in* e *di* un tempo linguistico, di una verità non isolabile dalla sua formulazione poetica. Se, d’altronde, ci spostiamo da quella della Grecia antica (su cui si concentra Foucault) alla cultura del cristianesimo medievale, allora la parola del profeta risulta ulteriormente determinabile a partire da una contrapposizione alla visione del mistico. Il profeta non è subordinato all’autorizzazione e spesso viene respinto e martirizzato sia dai poteri politici che da quelli sacri. La previsione di eventi futuri non è una caratteristica che definisce la profezia; piuttosto, è una conseguenza di un giudizio sul mondo e sulla storia. Al contrario, le visioni mistiche

⁴³⁶ M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 41.

⁴³⁷ *Ibidem*.

non mostrano una comprensione dei “segni dei tempi”, che è un aspetto fondamentale della profezia⁴³⁸.

Allo stesso tempo, questo legame indissolubile tra il discorso profetico e la contingenza storica, il qui e ora in cui il locutore prende parola, ha fatto sì che alcune dichiarazioni di Pasolini – e specialmente le invettive rivolte, nei suoi ultimi anni di vita, contro la società dei consumi – siano state considerate come delle cattive profezie: delle profezie che, semplicemente, non si sono avverate. Ma questo sottende, ancora una volta, una comprensione della profezia come un discorso che si riferisce a una “verità affermativa”, quella stessa “forma di verità” da cui Pasolini si discosta espressamente a partire dagli anni Sessanta. Come è stato mostrato⁴³⁹, un presupposto del genere porta certamente a considerare Pasolini come un profeta poco plausibile, dal momento che molte delle sue previsioni sono state smentite sul piano dei fatti. Al contempo, Pasolini è un profeta poco plausibile anche per la forma che ha dato ai suoi discorsi pubblici – almeno negli ultimi anni della sua vita (ad esempio negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*): la forma di poemi in prosa accuratamente realizzati, nel tono di una diatriba, di una profezia apocalittica, di un'accusa. Pasolini parlava ai suoi compatrioti da un luogo indeterminato, un mondo sotterraneo dantesco a cui solo lui aveva accesso – si pensi per esempio alla celebre formula: «Io so, ma non ho le prove»⁴⁴⁰.

Per quest'ordine di ragioni, chiedersi che cosa sia rimasto dell'ultimo Pasolini non coglie la portata profonda dei suoi discorsi. In altri termini, chiedersi se le ipotesi formulate da Pasolini a proposito del futuro della società (non solo) italiana significa mettere indebitamente tra parentesi il rapporto con la verità instaurato dal poeta: quello di un profeta che si riserva di abiurare dalle proprie stesse profezie. Nelle apparizioni pubbliche dell'ultimo Pasolini, insomma, si deve riconoscere non solo la figura di un parresiasta che si espone in prima persona, dicendo quello che pensa anche se questo rischia di compromettere il rapporto con i propri destinatari, e che non parla mai se non a nome proprio. Ma bisogna cominciare a vedervi anche un tono particolare, una voce profetica legata a una modalità specifica del rivolgersi agli altri: non solo criticandoli e ammonendoli, ma instaurando con essi un rapporto di collaborazione.

⁴³⁸ Cfr. P. Prodi, *Profezia vs utopia*, Il Mulino, Bologna 2013.

⁴³⁹ Cfr. F. La Porta, *Ein unglaubwürdiger Prophet, und deshalb unverzichtbar – Pasolini regt dazu an, das Konzept der Authentizität in der flüchtigen Moderne neu zu formulieren*, in C. Rok (a cura di), *Authentizität nach Pasolini*, cit., pp. 1-10.

⁴⁴⁰ P. P. Pasolini, *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi*, in *Scritti corsari*, cit., p. 363.

Nello stesso anno, il 1969, in cui confessa di rinnegare la poesia *Profezia*, Pasolini si mostra consapevole dei rischi di ricezione cui i propri discorsi sono continuamente soggetti. Quale avvertenza al volume *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* (1970), Pasolini impone che l'intervista da lui rilasciata a Jean DufLOT venga preceduta da una *Prefazione dell'intervistato (da leggersi assolutamente)*⁴⁴¹. In questo testo, in cui parla in prima persona, Pasolini descrive sé stesso come un profeta «sempre inascoltato – o guardato con benevola commiserazione – come Cassandra». Come parlare apertamente, in un contesto discorsivo tanto detestato da Pasolini come quello dell'intervista, se dentro di sé bisogna continuamente «reprimere un tale (così personale e poco dignitoso) sentimento di “profeta inascoltato”?». Questo “sentimento di profeta inascoltato”, infatti, si va perdendo con la perdita di ciò che Pasolini chiama “gesto”. Le parole registrate e riportate per iscritto con la pubblicazione di un'intervista non possono rendere conto della voce di “profeta inascoltato” di chi le pronuncia, perché «il fonema senza il gesto è un semantema diverso. Ora le interviste finiscono col ridurre il sistema misto fonico-mimico in un sistema unico di segni scritti [...]. Tutto ciò è tradito nell'intervista prima registrata (resa monca della sua metà mimica) e poi scritta (resa monca cioè della sua metà mimica e della sua metà fonetica [...])». Rispetto all'intervista in questione, Pasolini si serve dell'espedito paratestuale dell'aggiunta di «didascalie chiuse dentro parentesi quadre: sono schematici inviti al lettore a pensare alla mimica e alle inflessioni della voce, o perlomeno di non dimenticarsi mai della perdita ch'egli soffre di questi due elementi»⁴⁴². Più in generale, però, l'autore sembra suggerire che la qualità profetica dei suoi discorsi non sia mai riducibile al segno scritto sulla pagina, dovendo al contrario essere sempre integrato dal lettore con la sua componente gestuale.

2.6 Dietro ai loro Alì dagli Occhi Azzurri

Avendo guadagnato una più ampia comprensione della gestualità profetica in Pasolini, è possibile tornare all'abiura di *Profezia* con la prospettiva di poterla avvicinare più analiticamente.

⁴⁴¹ L'attenzione persino puntigliosa riservata da Pasolini a questa prefazione può essere saggiata in un fascicolo riprodotto in SPS, pp. 1821-1823.

⁴⁴² P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1404-1405.

Nell'intervista del 1969 in cui Pasolini inserisce quest'abiura, in effetti, non si parla di abiura, bensì di un rinnegamento: «in *Alì dagli occhi azzurri* c'è una poesia, quella che dà il titolo al libro, dedicata a Sartre, che oggi vorrei dimostrativamente rinnegare». Perché la necessità di rinnegare questa poesia? Non si tratta semplicemente di una smentita di ciò che era stato profetato sul piano dei fatti. Al contrario, Pasolini dice di rinnegare *Profezia*,

perché mentre allora ero solo e ridicolo a farla, oggi è divenuta merce comune: ma questo non significa che io presuntuosamente voglia attribuirmi il monopolio di certe idee e la prerogativa ad appassionarmene: no, vuol dire che quella profezia era giusta allora ma in quanto era sbagliata; era un capriccio vitale e fecondo della passione politica, un rovesciamento voluto e cosciente del buon senso del futuro⁴⁴³.

Bisogna allora tenere in considerazione che Pasolini non connette abiura e profezia solo perché, a conti fatti, la sua profezia ha ormai perso di plausibilità. Questo può essere argomentato innanzitutto alla luce del fatto che il motivo dell'abiura è rintracciabile già nella prima pubblicazione di *Profezia* all'interno della prima edizione della raccolta *Poesia in forma di rosa* (aprile 1964). In questa versione originaria di *Profezia*, poi notevolmente modificata, sono presenti alcune parti in prosa in cui, tra le altre cose, si legge un passaggio che è qui utile riportare per intero:

Non posso andare avanti con questa profezia: e questa ammissione è l'ammissione di un errore, forse di un fallimento. Quando ho chiesto alla poesia il massimo che le si poteva chiedere, essa mi è mancata. Per colpa mia essa si è fermata, per colpa sua io mi sono fermato. Bisogna che dica qui, proprio su una profezia da giornale comunista, penosamente interrotta, bisogna che dica tra parentesi, in corsivo, in piccoli, ah, quasi invisibili caratteri, che un decennio è finito, un ridicolo decennio, e finiti noi con esso, ridicoli noi con esso. Non appena un periodo finisce, non comincia subito un altro periodo, ma ricomincia il tempo, ossia l'eternità. Mi ci trovo davanti. È in nota che lo dico: perché la sopravvivenza può implicare, ancora, la vita, l'inizio dell'impotenza, la potenza. E chissà come sarà il nuovo "periodo nell'eternità", quello che il poeta non ha saputo profetare!⁴⁴⁴.

Come per le didascalie che Pasolini ritiene debbano accompagnare un'intervista affinché sia mantenuta un'allusione alla gestualità dell'intervistato, allo stesso modo vi è un resto, in ogni poesia, che può essere detto solo "in nota". Questo resto è un indice dell'iscrizione dell'abiura già in questa prima versione di *Profezia* – ciò che è reso evidente dalla

⁴⁴³ P. P. Pasolini, [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], cit., pp. 1643-1644.

⁴⁴⁴ Questa versione di *Profezia* è riportata in TP1, p. 1748.

formulazione: “un decennio è finito, un ridicolo decennio, e finiti noi con esso, ridicoli noi con esso”. Formulazione testualmente ripresa nei versi citati sopra di *Poema per un verso di Shakespeare*, culminanti nella prima comparsa dell’abiura in Pasolini: “abiuro dal ridicolo decennio”.

Com’è noto, *Profezia*, poi esclusa dalla seconda edizione di *Poesia in forma di rosa* (giugno 1964), va a confluire nel libro *Alì dagli occhi azzurri* (1965). Che a *Profezia* sia consegnato un peso specifico all’interno del volume cui presta il titolo, è possibile cominciare ad asserirlo a partire dal risvolto di copertina di *Alì dagli occhi azzurri*, scritto dallo stesso Pasolini. Qui si legge che «i racconti compresi in questo volume partono come racconti “da farsi” per arrivare, con gli ultimi, come racconti “non fatti”»⁴⁴⁵. *Alì dagli occhi azzurri*, infatti, raccoglie lavori anche molto eterogenei, tra cui poesie, prosimetri, racconti, frammenti di racconti e di romanzi, insieme a un alto numero (che secondo l’autore avrebbe dovuto essere anche maggiore) di paratesti come avvertenze, note e introduzioni. Non è allora un caso che il nome del protagonista di *Profezia* sia stato preferito all’altro titolo ipotizzato da Pasolini per la raccolta, *Il Rio della Grana*, cioè il titolo inizialmente pensato per il terzo e conclusivo romanzo della serie aperta da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Il filo rosso che tiene insieme i vari testi di *Alì dagli occhi azzurri*, infatti, è dato dal loro essere, come *Profezia*, dei testi interrotti e dall’ammissione, da parte del loro autore, della loro irrealizzabilità.

Ancora più indicativo, a questo riguardo, è che, nell’indice originale di *Alì dagli occhi azzurri*, *Profezia* venga inserita in apertura a una lunga serie di “Note”, intitolata *Sequenza introduttiva*. Scrive Pasolini: «allego, in nota, la poesia che, esclusa dalla raccolta “Poesia in forma di rosa”, ha dato però il titolo a questo volume di racconti. È del ’62, ritoccata e rifatta a più riprese, e mai giunta a una stesura definitiva»⁴⁴⁶. Anche se intendeva porla in coda al volume, Pasolini consegna in questo modo alla poesia una chiave di lettura introduttiva alla forma testuale con cui si comincia a confrontare in questi anni: una testualità che si può forse leggere come una scrittura queer, che può essere “ritoccata e rifatta a più riprese” e persino abiurata, senza tuttavia poter mai pervenire a una “stesura definitiva”.

⁴⁴⁵ Il brano è riportato in RR2, p. 1953.

⁴⁴⁶ Il passaggio è riportato in RR2, p. 1971.

Insieme alle sceneggiature cinematografiche – ripubblicate qui da Pasolini a distanza di anni dalle loro prime proiezioni cinematografiche –, particolarmente esemplificativo della poetica di *Alì dagli occhi azzurri* è il racconto *Rital e raton*. Posto alla fine del libro, subito prima della *Sequenza introduttiva*, *Rital e raton* (1965) è l'unico racconto ideato appositamente in vista della pubblicazione del volume; si tratta, inoltre, del solo testo esplicitamente collegato a *Profezia*. “Rital” e “raton” sono due espressioni dispregiative dell'argot francese, utilizzate per indicare, rispettivamente, gli immigrati italiani e quelli arabi («gli arabi sono chiamati dai razzisti francesi “raton”. E gli italiani per le stesse ragioni sono chiamati “rital” (un reminder?)»⁴⁴⁷). Se – come già nella contemporanea sceneggiatura de *L'aigle* discussa sopra – la Francia costituisce spesso in Pasolini l'emblema della civiltà occidentale, allora *Rital e raton* rimanda, fin dal titolo, alla polarità tra civiltà e un elemento a questa non del tutto integrabile, confinante con la barbarie. In questo “racconto che non si farà mai”, ambientato nella Parigi di Jean-Paul Sartre e del gollismo brutale, Pasolini annuncia di voler parlare dell'itinerario di Brahina, un “raton” algerino, diviso a sua volta in due viaggi:

il viaggio da Batha («In quale catena montuosa, o pianoro, o litorale dell'Algeria?» mi sarei chiesto, autore fatuo d'alcuni anni or sono) a Lione, nella Banlieue, carica dei raton e dei rital che si scambiano miraggi di nazionalità. E il viaggio da Lione a Parigi, con l'amico biondo. Quell'amico biondo che non ha impedimenti razzisti – come due piccioni che volano insieme. L'amico biondo – nella gratuità del racconto non fatto – sia: con una grande ruota bionda sull'occhio, anche lui. Ma sporca – e non unta, ma secca, non molle, ma irta, non palpitante, ma greve, non lieve, ma opaca, non lucente, ma arruffata, non tesa. Sotto, gli occhi azzurri e piccoli⁴⁴⁸.

Ancora più esplicitamente connesso a *Profezia* è un altro testo posto a conclusione della *Sequenza introduttiva* e intitolato *Avvertenza*. Si tratta, in effetti, degli ultimi ventisette versi della poesia del 1964 *Partitura barbarica*, altrimenti inedita. Il testo consiste in una breve contestualizzazione di *Profezia*. Pasolini mette letteralmente in scena l'enunciazione di *Profezia*, descrivendo l'ingresso in “platea” di Ninetto Davoli: «Ed ecco che entra nella platea un ossesso, con gli occhi dolci / e ridarelli / vestito come i Beatles». Siamo qui tacitamente posti a confronto con un cortocircuito temporale: non solo l'enunciazione fittizia di *Profezia* è posta dall'autore *dopo* il testo della poesia stessa, ma sappiamo anche che Pasolini conosce Ninetto solo sul set de *Il Vangelo secondo Matteo*

⁴⁴⁷ P. P. Pasolini, *Rital e raton*, in *Alì dagli occhi azzurri*, in RR2, p. 881.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 867.

nel 1964, dunque dopo l'ideazione originaria di *Profezia*. Eppure, è a lui che Pasolini affida il compito di raccontare la storia di Alì dagli Occhi Azzurri e dei popoli al suo seguito. Ninetto, infatti, «è un messaggero, / e vincendo (con un riso di zucchero / che gli sfolgora da tutto l'essere, / come in un mussulmano o un indù) / la timidezza, si presenta come in un areopago / a parlare dei Persiani». Ancora più esplicitamente che in *Rital e raton*, Pasolini, questa volta per bocca di Ninetto, chiama subito in causa la polarità tra civiltà e barbarie; evocandola, in questo caso, attraverso quella che ne costituisce forse il momento genetico: la contrapposizione tra Greci (“come in un areopago”) e Persiani. «I Persiani» – annuncia Ninetto –

si ammassano alle frontiere. / Ma milioni e milioni di essi sono già pacificamente immigrati, / sono qui, al capolinea del 12, del 13, del 409, dei tranvetti / della Stefer. Che bei Persiani! / Dio li ha appena sbazzati, in gioventù, / come i mussulmani o gli indù: / hanno i lineamenti corti degli animali, / gli zigomi duri, i nasetti schiacciati o all'insù, / le ciglia lunghe lunghe, i capelli riccetti. / Il loro capo si chiama: / Alì dagli Occhi Azzurri⁴⁴⁹.

Nell'areopago del «tempo della televisione», *Profezia* apostrofa un operaio di Milano, forse la figura più esemplare di chi dovrebbe incarnare le istanze popolari nell'Italia avviata al neocapitalismo: «Ah, per quanto ancora, operaio di Milano, / lotterai solo per il salario? Non lo vedi come questi qui ti venerano? / Quasi come un padrone»⁴⁵⁰. Nel futuro immaginato nella poesia, che è poi il presente dell'enunciazione fittizia della poesia stessa⁴⁵¹ allorché i barbari “si ammassano alle frontiere”, il locutore prospetta un'altra possibilità per la classe operaia: «Ecco: / tu smetterai di lottare / per il salario e armerai / la mano dei Calabresi. / Alì dagli Occhi Azzurri / uno dei tanti figli di figli, / scenderà da Algeri, su navi / a vela e a remi. Saranno / con lui migliaia di uomini [...] / sulle barche varate nei Regni della Fame». Partiti dall'Algeria come il Brahim di *Rital e raton*, Alì e il suo seguito approdano in Calabria, non si sa se «a Crotone o a Palmi, /a milioni, vestiti di stracci asiatici, e di camicie americane». Qui, con un'intesa «come da malandrini a malandrini», verranno accolti dai Calabresi, insieme ai quali salperanno poi per «Napoli, e da lì a Barcellona, a Salonicco e a Marsiglia, nelle Città della Malavita». Mentre le “minoranze alleate” della poesia si affollano, similmente ai migranti di oggi, nei principali

⁴⁴⁹ P. P. Pasolini, *Avvertenza*, in *Alì dagli occhi azzurri*, cit., pp. 889-890.

⁴⁵⁰ P. P. Pasolini, *Profezia*, in *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 860.

⁴⁵¹ Cfr. É. Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris 1974; tr. it. di F. Aspesi, *L'apparato formale dell'enunciazione*, in *Problemi di linguistica generale*, II, Il Saggiatore, Milano 1985, pp. 96-106; in part. pp. 99-102.

porti dell'Europa meridionale, *Profezia* si conclude con un nuovo sacco della più potente città dell'antichità:

dietro ai loro Ali / dagli Occhi Azzurri – usciranno da sotto la terra per rapinare – / saliranno dal fondo del mare per uccidere, – scenderanno dall'alto del cielo / per espropriare [...] – / 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...⁴⁵².

Insieme ad Ali dagli Occhi Azzurri, i nuovi barbari di cui si parla in *Profezia* sembrano spinti da una forza dirompente e inarrestabile. Eppure, la distruzione da loro provocata è senza dubbio imparentata alla “impotente violenza” di cui, come si è visto, Pasolini scrive negli stessi anni. Non a caso, attraverso una lunga anafora, queste minoranze improvvisamente alleate vengono nominate come: «essi sempre umili / essi sempre deboli / essi sempre timidi / essi sempre infimi / essi sempre colpevoli / essi sempre sudditi / essi sempre piccoli»⁴⁵³. Come è stato suggerito da Gianluca Solla, *Profezia* ci pone a confronto con una potenza difficilmente distinguibile dall'impotenza, cioè con una potenza negativa o una «potenza del senza»⁴⁵⁴. Cogliendo i numerosi indizi sparsi in *Profezia* – si pensi per esempio alle alleanze strette dal seguito di Ali presso i principali porti mediterranei – e in lavori coevi, Solla coglie una potenziale analogia tra le minoranze evocate da Pasolini e i migranti contemporanei. La loro “potenza del senza” è certamente legata al loro stato di transito, al ritrovarsi in una zona liminale, quella di apolidi, in cui non si è più riconoscibili a partire dal principio della nazionalità⁴⁵⁵. Eppure, il “senza” che accompagna la loro “potenza”, l'essere “sempre umili” e “sempre piccoli” di queste minoranze, cioè il loro essere veramente minoritari, tutto questo resiste all'essere piegato a un «uso vittimario, a cui le plebi vengono per lo più ricondotte». Ciò che *Profezia* lascia immaginare è, invece, il possibile «uso avanguardistico della loro [delle minoranze alleate al seguito di Ali] potenza impersonale»⁴⁵⁶. Lo stesso Ali dagli Occhi Azzurri, d'altronde, è fin dall'inizio un personaggio appena tratteggiato: viene introdotto come “uno dei tanti figli di figli” e, verso la fine della poesia, perde persino la

⁴⁵² P. P. Pasolini, *Profezia*, cit., pp. 862-864.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 863.

⁴⁵⁴ G. Solla, *I Persiani a Roma. Sul divenire migrante dei popoli*, in A. Cavalletti, G. Solla (a cura di), *L'avanguardia dei nostri popoli. Per una filosofia della migrazione*, Cronopio, Napoli 2020, pp. 73-85, qui p. 80.

⁴⁵⁵ Cfr. D. Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

⁴⁵⁶ G. Solla, *I Persiani a Roma*, cit., p. 80.

propria individualità, quando le minoranze di *Profezia* avanzano ormai “dietro ai loro Ali”, improvvisamente moltiplicatisi.

Certo, l’“uso avanguardistico” di cui qui si tratta non ha niente a che vedere con un avanzamento, da parte di questi popoli irricognoscibili, entro il percorso che la «storia trionfale dei vincitori»⁴⁵⁷ ha previsto per loro. Giunti al cuore della civiltà, in *Profezia* rappresentato dalla città di Roma, i popoli evocati da Pasolini non faranno altro che deporre “il germe della Storia Antica”, per poi continuare ad avanzare. Se di nuovo inizio si tratta, questo è tuttavia inestricabilmente connesso a una storia già del tutto accaduta, consumata, esaurita. A questo punto, diviene maggiormente comprensibile il nesso che Pasolini stabilisce tra *Profezia* e abiura. Come si è cominciato a mostrare, il rinnegamento di *Profezia* non è semplicemente qualcosa che sopraggiunge a un certo punto, bensì è un tratto iscritto fin da subito nella profezia stessa, secondo il modo in cui Pasolini comprende questo gesto discorsivo. Con un’espressione decisiva, su cui sarà da tornare approfonditamente, Pasolini, nello stesso momento in cui abiura da *Profezia*, ne rimarca la «forza puramente psicagogica e mitica»⁴⁵⁸ – una “forza”, una “potenza del senza” che si rivela solo *a posteriori*. In altri termini, la “forza” in questione può essere evocata solo una volta che non se ne possa fare più utilizzo alcuno, cioè solo «adesso che le cose sono urgenti, attuate, e che si presenta l’obiezione: “Eccoli qui i tuoi contadini cosa sono diventati”»⁴⁵⁹. La profezia, in questo senso, è un modo del dire-il-vero anacronistico, non solo nel senso che è passato di moda (al contrario: nell’intervista del 1969 concessa a Camon, Pasolini ritiene che “mentre allora ero solo e ridicolo a farla, oggi è divenuta merce comune”), ma anche e soprattutto perché in ogni profezia c’è qualcosa che punta al futuro e, allo stesso tempo, è già superato e concluso.

In un altro contributo dedicato a questa poesia, Solla prova allora ad avvicinare l’“uso avanguardistico” della “impotente violenza” di Ali e dei suoi compagni attraverso l’immagine dell’impronta o traccia (*Abdruck*): un’impronta che, tuttavia, non proviene da ciò che è stato, bensì allude a qualcosa che deve ancora venire⁴⁶⁰. La marcia dei popoli messa in scena da Pasolini ha, in questo senso, tanto il carattere di un’avanguardia, quanto quello di una retroguardia: promette un nuovo inizio, ma si tratta dell’inizio di una “Storia

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ P. P. Pasolini, [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], cit., p. 1638.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ G. Solla, *Die Avantgarde. Über Migrationen und Zusammenleben (Pasolini mit Arendt)*, in H. Doetsch, C. Wild (a cura di), *Im Gedränge Figuren der Menge*, Brill Fink, Paderborn 2020, pp. 69-76.

antica”, arcaica e fuori dal tempo cronologico ⁴⁶¹. Diviene qui maggiormente comprensibile l’estraneità di Pasolini a ogni ideologia partitica. In Pasolini, le metafore militari di “avanguardia” e “retroguardia” sono efficaci proprio perché complementari e non binariamente oppostive; laddove invece, per la critica militante del suo tempo, il secondo termine, quello di “retroguardia” assume un’accezione esclusivamente negativa – si ricordi, per esempio, il modo in cui Alberto Asor Rosa si scaglia contro il romanzo *Una vita violenta*, vedendovi un’espressione della «retroguardia borghese, con tutto il suo marcio e il suo putridume»⁴⁶². Per Pasolini, al contrario, la retroguardia era una forma di resistenza alla modernità e, insieme, alle derive postmoderniste delle neo-avanguardie italiane, contro cui spesso si scagliava. Con una formula di Roland Barthes, si può dunque scorgere in Pasolini una posizione di «retroguardia dell’avanguardia (*arrièregarde de l’avant-garde*)»; formula che Barthes spiega come segue: «essere d’avanguardia significa sapere cos’è morto; essere di retroguardia significa amarlo ancora»⁴⁶³.

Pare, insomma, che non possa esserci risposta all’interrogativo che Gianfranco Contini si poneva, a proposito di Pasolini, già nel 1954: «qual è la sua ideale cronologia? Il suo posto è di profeta o di ritardatario?»⁴⁶⁴. Ma, forse, la questione può essere avvicinata più chiaramente, se, come proposto da Stefano Agosti molti anni dopo, si rinuncia a interpretare Pasolini a partire dalle stesse categorie con cui siamo abituati a interpretare gran parte dei poeti del Novecento. Se, infatti, «la poesia novecentesca appare tesa allo sforzo di trasformare il “discorso” in “linguaggio”, puntando al raggiungimento di una posizione pre-discorsiva», con Pasolini siamo invece posti a confronto con l’operazione contraria, perché egli «dà il via a un esperimento che porta via tutta la situazione espressiva oltre il discorso, dopo il discorso». Soprattutto nei suoi discorsi – talvolta nostalgici e apocalittici, ma sempre appassionati – su ciò che è popolare in un popolo, Pasolini si pone e ci pone continuamente in una «dimensione postuma, ove gli effetti di verità [...] decadono nel senso estraniato, e nel canto non formulato, di una parola violentemente abitata dalla propria alterità, dalla mortalità stessa»⁴⁶⁵. Persino in un

⁴⁶¹ Sulla “arcaicità” o “antichità” della plebe in Pasolini, cfr. G. Solla, *Memoria dei senza nome. Breve storia dell’infimo e dell’infame*, ombrecorte, Verona 2013, pp. 131-147.

⁴⁶² Cit. in M. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 314-315.

⁴⁶³ A. Compagnon, *Les Antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris 2005; trad. it. di Alberto Folini, *Gli antimoderni: da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Neri Pozza, Vicenza 2017, cit. in D. Messina, *La retroguardia del Paradiso. Pasolini e la lingua del futuro*, «Annali d’italianistica», 40, 2022, pp. 27-43, qui p. 29.

⁴⁶⁴ Gianfranco Contini, *Dialecto e poesia in Italia*, «L’Approdo», 2, 1954, pp. 10-13, qui p. 13.

⁴⁶⁵ S. Agosti, *La parola fuori di sé*, cit., pp. 39-40.

discorso come quello profetico, e anzi forse soprattutto in questo, non si tratta di anticipare alcun superamento delle contraddizioni del presente. Il fervore con cui Pasolini si contrappone al proprio tempo, la “opposizione totale” più volte richiamata, non ha più nulla neppure del “anti-” che animava la sua guida politica, ossia Gramsci: un “anti-” che rimaneva anticipazione razionale di una *Aufhebung* a venire⁴⁶⁶. L’invito di Pasolini è a inoltrarsi in una prospettiva non più del “anti-”, ma del “post-”: nella vita postuma di ciò che è andato perduto⁴⁶⁷.

2.7 Tra finzione poetica e realtà storica: Ali come figura

Nella raccolta *Ali dagli occhi azzurri*, la strategia stilistica del non-finito si presenta sotto due aspetti. Da un lato, vengono pubblicati gli abbozzi, gli “appunti per” il romanzo *Il Rio della Grana*, poi rimasto irrealizzato; dall’altro lato, l’ultimo racconto, *Rital e raton* del 1965, viene espressamente proposto come “racconto che non si farà mai”. Come sottolineato da Walter Siti, non si tratta di un mero espediente editoriale, bensì di un vero e proprio «genere letterario» reso possibile da quella potenziale “collaborazione” con il lettore che Pasolini andava teorizzando, nello stesso anno, a proposito della tecnica della sceneggiatura cinematografica. All’autore è allora dato di «rifiutarsi di essere onnisciente, lasciare al lettore l’opzione tra diverse precisazioni circostanziali: qui il lettore immagina questo, oppure quest’altro»⁴⁶⁸.

Anche nella poesia che dà il titolo al volume, *Profezia*, si ritrovano una serie di elementi che lasciano pensare a determinate soluzioni stilistiche adottate nel resto del libro. Si considerino formulazioni come «Ed era nei tempi del figlio / che questo amore poteva / cominciare, e non cominciò»; «coltivare / quei cinquemila, quei ventimila / ettari»; «Soffia ora *forse* dall’Africa»; «sbarcheranno a Crotone o a Palmi»; fino a culminare in:

⁴⁶⁶ Sulla logica dell’opposizione dialettica in Gramsci, cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit. in particolare: Q. 10, § 41, pp. 1320-1325 (sulla filosofia della prassi come superamento critico delle filosofie precedenti); Q. 11, § 27, pp. 1434-1435 (sul rapporto dialettico tra distruzione e ricostruzione); Q. 13, § 7, pp. 1566-1567 (sulla “guerra di posizione” come strategia di lungo periodo verso l’egemonia). In questi passaggi emerge come l’opposizione gramsciana mantenga un carattere teleologico e costruttivo, orientato verso il superamento dialettico dell’esistente, a differenza della dimensione “postuma” e non-dialettica che caratterizza l’ultimo Pasolini.

⁴⁶⁷ Sulla differenza tra “anti-” e “post-” in Pasolini, cfr. M. Viano, *The Left according to the Ashes of Gramsci*, «Social Text», 18, 1987-1988, pp. 51-60.

⁴⁶⁸ W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente*, in RR1, pp. IX-XCII, in part. p. LXXXII.

«E la luce del sentimento / dell’Africa, che d’improvviso / spazza le Calabrie, sia un segno / senza significato, valevole / per i tempi futuri!»⁴⁶⁹. In tutti questi casi, Pasolini lascia all’immaginazione dell’interlocutore il compito di determinare concretamente lo scenario profetico della poesia. Come già rilevato, lo stesso Ali dagli Occhi Azzurri si configura come un personaggio sfuggente, indeterminato e, infine, persino depersonalizzato in un essere molteplice.

Eppure, come è stato dimostrato, Ali dagli Occhi Azzurri trae il nome da quello di un uomo realmente esistito⁴⁷⁰. *Profezia* porta infatti come epigrafe: «A Jean-Paul Sartre, che mi ha raccontato la storia di Ali dagli occhi azzurri»⁴⁷¹. Se – come segnalato dallo stesso Pasolini – la versione originale di *Profezia* risale al 1962, allora si può ipotizzare che Pasolini si riferisca ai giorni in cui conosce Sartre, nello stesso anno, in occasione della traduzione francese di *Una vita violenta*⁴⁷². Ma il 1962 è anche l’anno della fine della guerra d’Algeria, culminata, il 5 luglio, con la dichiarazione d’indipendenza dell’ex colonia francese. Anche se, come è stato messo in risalto⁴⁷³, quello degli “occhi azzurri” è un motivo ricorrente negli scritti pasoliniani di questo periodo, con Ali dagli Occhi Azzurri siamo posti di fronte a un personaggio ben determinato storicamente. Ancora di più: il nome del protagonista di *Profezia* può essere fatto risalire al soprannome attribuito a un indipendentista algerino: Mohamed Oudelha, anche conosciuto come Ali Z’yeux bleus. Con ogni probabilità, è di questo personaggio storico, deceduto in carcere nel febbraio 1958, che Sartre racconta a Pasolini.

Qual era il modo in cui Pasolini stesso pensava la validità della propria profezia? Se sapeva che Ali dagli Occhi Azzurri era il nome di un martire ormai sconfitto dalle forze nemiche, un vinto di cui la storia non reca quasi più alcuna traccia, allora quale verità può essere affidata a una profezia ormai scopertamente irrealizzabile?⁴⁷⁴ Che l’implausibilità di *Profezia* fosse del tutto nota a Pasolini, è un’ipotesi che può essere supportata non solo

⁴⁶⁹ P. P. Pasolini, *Profezia*, cit., pp. 859-864.

⁴⁷⁰ La genesi del Ali dagli Occhi Azzurri di Pasolini è ricostruita con precisione filologica in G. L. Picconi, *Athena in Algeria tra profezia e regresso*, cit., pp. 193-201.

⁴⁷¹ P. P. Pasolini, *Profezia*, cit., p. 859.

⁴⁷² Cfr. la notizia relativa riportata dai curatori in TP1, 1751.

⁴⁷³ Cfr. G. L. Picconi, *Athena in Algeria tra profezia e regresso*, cit., pp. 194-196.

⁴⁷⁴ Le connessioni etimologiche analizzate da Benveniste tra rendere effettivo e dire la verità aiutano a chiarire come la verità profetica pasoliniana non sia propositiva (corrispondenza tra enunciato e stato di cose), bensì performativa: a essere in gioco è l’efficacia dell’enunciazione nel costituire linguisticamente ciò che enuncia. «Il senso di *kraínein* [...] è il potere di rendere effettivo, ma nell’ordine della profezia. Non ‘fare in modo che si realizzino’, ma ‘predire’ le cose o [...] *alētheúein agoreúein* ‘dire la verità’, che esplicita *kraínein*. La parola profetica chiama le cose all’esistenza», É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, Einaudi, Torino 1976, pp. 314-315.

attraverso la genealogia del personaggio di Ali, ma anche da un altro testo raccolto in *Poesia in forma di rosa*. Nella poesia *Nuova poesia in forma di rosa*, scrive infatti Pasolini: «profetai una Nuova Preistoria – non meglio identificata – dove / una Classe diveniva Razza al tremendo humour di un Papa, / con Rivoluzioni in forma di croce, al comando / di Accattoni e Ali dagli Occhi Azzurri»⁴⁷⁵. Sull'accostamento tra *Accattone*, prima invenzione cinematografica di Pasolini, e Ali dagli Occhi Azzurri, qui nominati entrambi al plurale, sarà necessario tornare più avanti. Adesso è invece rilevante sottolineare che l'involuzione o “rimbarbarimento” da “Classe” a “Razza” e le “Rivoluzioni” presentate in *Nuova poesia in forma di rosa* avvengono durante il pontificato di “un Papa”, il quale, nella prima versione pubblicata di *Profezia* (aprile 1964), viene nominato esplicitamente “Giovanni XXIII”. La presenza di questo pontefice, morto il 3 giugno 1963, costituisce un ulteriore elemento utile a inoltrarsi nel contenuto di verità di *Profezia*, tanto più che Pasolini non le riserva un ruolo secondario: Giovanni XXIII possiede infatti «il sorriso dei Papi dei secoli futuri, perché sono miliardi i Sottoproletari della Terra»⁴⁷⁶; e, come si legge più avanti, «Giovanni XXIII [...] capirà di dover essere la Guida dei Miserabili»⁴⁷⁷.

Le intersezioni e i consapevoli anacronismi tra finzione poetica e realtà storica in *Profezia* divengono più comprensibili, se si pensa che Pasolini stia qui delineando il personaggio di Ali dagli Occhi Azzurri (e, più in generale, i “Sottoproletari della Terra”) come una figura. Quello di “figura” è un concetto che Pasolini riprende certamente dal filologo romano Erich Auerbach, letto per la prima volta nell'edizione italiana in due volumi di *Mimesis* nel marzo 1956 e poi, come sembra lecito ipotizzare⁴⁷⁸, nell'antologia *Studi su Dante*, edito nel 1963. Auerbach definisce infatti la figura in contrasto con l'allegoria. Anche se può essere genericamente iscritta nella categoria dell'allegoria, la figura si differenzia nettamente dalle altre forme allegoriche proprio «in virtù della pari storicità della cosa significante e di quella significata»⁴⁷⁹. Le allegorie, così spesso presenti nella letteratura e nelle arti plastiche, rappresentano tipicamente una virtù, una passione o un'idea astratta, ma «mai la piena storicità di un fatto storico determinato»⁴⁸⁰, come

⁴⁷⁵ P. P. Pasolini, *Nuova poesia in forma di rosa*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1206.

⁴⁷⁶ Questa versione di *Profezia* è riportata in TP1, p. 1750.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Come proposto da D. Messina, *Pasolini et son chant du signe. Ecriture, cinéma, musique*, L'Harmattan, Paris 2018, pp. 78-79.

⁴⁷⁹ E. Auerbach, «Figura», in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke, Bern-München 1967, pp. 55-92; tr. it. di M. L. De Pieri Bonino, *Figura*, in Id., *Nuovi studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 209.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

invece avviene appunto nel caso della figura. Come si legge in un importante saggio di Auerbach, risalente al 1938 e intitolato proprio *Figura* (ma pubblicato in Italia solo dopo *Mimesis*, nella sopramenzionata antologia del 1963), una figura «è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica. Il rapporto reciproco tra i due fatti è reso riconoscibile attraverso una concordanza e somiglianza»⁴⁸¹.

La storia della ricezione di Auerbach da parte di Pasolini, tuttavia, mostra una graduale evoluzione di interessi nei confronti del celebre romanista. Particolarmente significativo è che la prima menzione di Auerbach avvenga in quello che è forse il primo ampio resoconto che Pasolini fa del proprio avvicinamento al cinema: il racconto della sua collaborazione a *Le notti di Cabiria* di Fellini⁴⁸². In questo brano pubblicato nel 1957, Fellini racconta a Pasolini della sceneggiatura del suo ultimo film; sceneggiatura cui Pasolini avrebbe dovuto cooperare per la caratterizzazione dialettale dei personaggi popolari del film⁴⁸³. Pasolini «ascoltav[a] con in tasca Auerbach»⁴⁸⁴, temendo che il proprio interlocutore potesse essere «un po' spaventato dal [suo] Auerbach»⁴⁸⁵. Riprendendo implicitamente lo schema tracciato da Auerbach in *Mimesis* per descrivere il passaggio dal realismo dell'antichità classica (di cui è paradigma l'Odissea) al realismo di matrice cristiana (di cui è paradigma la Bibbia), Pasolini vede in Fellini un caso unico e insieme esemplare del neorealismo letterario e cinematografico del suo tempo. Il neorealismo italiano consiste, secondo Pasolini, in

una sostituzione del classicismo decadentistico, ipotattico, ordinante dall'alto e implicante una netta "distinzione stilistica" [la *Stiltrennung* di Auerbach] verso uno stile *sublimis* [...] con un gusto della realtà, paratattico, operante documentaristicamente al livello della realtà rappresentata, attraverso un processo di *mimesis* da cui nasceva la riscoperta del monologo interiore, del discorso vissuto e di una mescolanza stilistica [la *Stilmischung* auerbachiana], con prevalenza dello stile *humilis* (o dialettale)⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 190.

⁴⁸² P. P. Pasolini, *Nota su Le notti*, in SLA1, pp. 699-707.

⁴⁸³ Sulla collaborazione tra Pasolini e Fellini, cfr. C. Romanelli, *Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de Le notti di Cabiria*, «The Italianist», 35, 2, 2015, pp. 212-233.

⁴⁸⁴ P. P. Pasolini, *Nota su Le notti*, cit., p. 699.

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 701.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 703.

Nel caso specifico di Fellini, infine, Pasolini impiega ancora un'altra espressione di *Mimesis*, quella di «realismo creaturale»⁴⁸⁷, consistente in una rappresentazione a ideologica di un tempo di crisi e di transizione, includente tanto il trionfo vitalistico della corporeità, quanto il ritrovarsi in un mondo sconosciuto e «misterioso. Che è poi un mondo pre-religioso, o religioso nel profondo»⁴⁸⁸.

Come è stato rilevato, l'operazione qui portata avanti da Pasolini è quella di una costruzione di un'immagine di sé quale letterato che venga iniziato al mondo del cinema e, in particolare, alla tradizione cinematografica italiana⁴⁸⁹. Ma perché Pasolini decide di affacciarsi su questa tradizione a partire dai concetti di critica stilistica ritrovati in *Mimesis* proprio in quegli stessi mesi? E che cosa, di Auerbach, dovrebbe lasciare “spaventato” Fellini⁴⁹⁰? Il concetto di figura è qui decisivo per comprendere il legame tra Accattone e Ali dagli Occhi Azzurri, cioè tra cinema e profezia. Eppure, in Pasolini non si ritrova direttamente questo concetto, bensì l'espressione “integrazione figurale”. In effetti, l'espressione appare in un solo caso nella traduzione italiana di *Mimesis*⁴⁹¹; laddove

⁴⁸⁷ Ivi, p. 706. La categoria di “realismo creaturale” è più tardi impiegata da Pasolini in altri due contesti significativi, per parlare dell'opera di Gadda nel 1963 e di quella di Volponi nel 1974. Cfr., rispettivamente, P. P. Pasolini, *Un passo di Gadda*, in SLA2, pp. 2395-2403; Id., *Paolo Volponi, «Corporale»*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 2020-2027.

⁴⁸⁸ P. P. Pasolini, *Nota su Le notti*, cit., p. 706.

⁴⁸⁹ Il modo in cui Pasolini si inserisce, attraverso le categorie di *Mimesis*, in questa tradizione è indagato puntualmente da C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana mimesis di Pasolini*, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009, pp. 445-447. Per la costruzione programmatica dell'immagine di sé come autore a seguito della lettura di Auerbach, cfr. S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, cit., pp. 472-481. Per un quadro della ricezione di *Mimesis* nella cultura marxista, cfr. G. Nava, *La ricezione di Auerbach in Italia negli anni Cinquanta*, in R. Castellana (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2008, pp. 177-182.

⁴⁹⁰ La spaventosità di Auerbach viene risemantizzata a un decennio di distanza in P. P. Pasolini, *Papa Giovanni che ascolta Auerbach*, in TP2, p. 957. Qui, l'esilio di Auerbach a Istanbul diventa paradigma di una posizione critica che richiede distanziamento radicale («doppiamente / al di sopra del vivere») per conquistare una visione totalizzante senza appropriazione ideologica («l'ordine è uno sguardo sorridente»). La «doppia distanza» attribuita da Pasolini a Auerbach – tra partecipazione e critica, tra *engagement* e analisi – prefigura la necessità pasoliniana di mantenere le “minoranze alleate” “continuamente irrisconoscibili”, mentre il paradosso del «santo / (che non vuole esser santo)» anticipa la logica dell'abiura come sottrazione al riconoscimento. Significativamente, Pasolini configura l'incontro con Auerbach come intrinsecamente politico («A Istanbul Auerbach era in esilio, / l'andare ad ascoltarlo era un atto politico»), prefigurando l'uso politico delle categorie auerbachiane nella propria comprensione delle minoranze.

⁴⁹¹ «Per la Chanson d'Alexis, l'eccellente interpretazione di E. R. Curtius è impostata esclusivamente sull'integrazione figurale (*auf das Figurale der Erfüllung*) nell'aldilà», E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke Verlag, Bern 1946; tr. it. di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. I, p. 128. L'impiego pasoliniano di “integrazione figurale” costituisce, in questo senso, una traduzione problematica di *Figuraldeutung*. Mentre “integrazione” suggerisce sintesi, la *Figuraldeutung* auerbachiana mantiene costitutivamente la tensione irrisolta tra figura e adempimento. Il momento figurale dell'adempimento (*das Figurale der Erfüllung*) enfatizza come l'adempimento stesso sia attraversato dalla figuraltà, configurandosi come *Erfüllbarkeit*: possibilità di compimento che implica costitutivamente la propria non-

invece Auerbach fa piuttosto uso del sintagma, cui viene attribuita una funzione ermeneutica chiave, di “interpretazione figurale”: «l’interpretazione “figurale” (*Figuraldeutung*) stabilisce una connessione fra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l’altro, e il secondo invece include il primo o lo integra (*einschließt oder erfüllt*)»⁴⁹². È probabilmente a partire da questo passaggio di *Mimesis* che Pasolini trasforma il concetto di “interpretazione figurale” in quello di “integrazione figurale”. Ciò che fin dal 1956 interessa a Pasolini è la relazione temporale entro la quale comprendere un personaggio o un’opera poetici, una relazione che, pur non prescindendo dalla storia, non può essere fatta rientrare nel decorso cronologico lineare della storia stessa. È questa relazione temporale che si tratta adesso di indagare.

Come noto, Auerbach ricostruisce la genesi della nozione di “figura” a partire dalla tradizione ermeneutica patristica, in cui rintraccia un tipo di interpretazione, quella figurale appunto, che «mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell’Antico Testamento figure o profezie reali della redenzione del Nuovo»⁴⁹³. Il termine tecnico in questione, che si ritrova in Tertulliano, è “figuram implere” o “confirmare”, cui Auerbach si riferisce, rispettivamente, con “figura” e “adempimento”. Dove decisivo è che l’Antico Testamento non sia inteso semplicemente come allegoria del Nuovo, perché, al contrario, «esso ha sempre un senso letterale reale, e anche là dove c’è una profezia figurale la figura ha una realtà storica pari a quella di ciò che essa profetizza. La figura profetica è un fatto storico-concreto, ed è adempiuta da fatti storico-concreti»⁴⁹⁴. Ancora ai tempi di Agostino, questo criterio interpretativo veniva adottato per interpretare i passi dell’Antico Testamento alla luce del Nuovo, ma si trattava in potenza di qualcosa di più che un metodo esegetico: era una vera e propria concezione della storia, di un tipo nuovo e ignoto al mondo antico. Una concezione della storia e della temporalità che, differenziandosi così dal pensiero precristiano, non si basa né sulla cronologia né sul principio di causalità: gli avvenimenti della storia (nell’esempio di Auerbach, il sacrificio di Isacco e quello di Cristo) non sono collegati tra loro sul piano orizzontale, ma su quello verticale⁴⁹⁵. La figura, in questo senso, si fa portatrice di una sovrapposizione temporale, in quanto, attraverso

realizzazione. Ringrazio Cornelia Wild per avermi portato a riflettere sulla problematicità (e potenzialità) di questa traduzione pasoliniana.

⁴⁹² *Ivi*, p. 83.

⁴⁹³ E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 191.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 42.

l'interpretazione figurale, «viene sciolto il legame temporale-orizzontale e causale dei fatti, l'hic et nunc non è più elemento d'un corso terreno, è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si compie nell'avvenire»⁴⁹⁶.

Tuttavia, come Auerbach espone nel capitolo ottavo di *Mimesis*, che Pasolini doveva aver particolarmente attenzionato, la «concezione figurale»⁴⁹⁷ è soprattutto alla base della *Commedia* dantesca, nella quale trova una valorizzazione inedita in quanto Dante è colui che per la prima volta applica questa concezione del tempo alla storia umana. Non solo in Dante «figura e compimento (*Erfüllung*) si corrispondono (*gegenseitig bedeuten*) senza però che il significato di ciascuna ne escluda la realtà»⁴⁹⁸, ma nella *Commedia* avviene qualcosa di più: un primeggiare della componente figurale in funzione dell'espressione poetica della realtà terrena. In questo senso, Dante «aprì la strada all'autonomia dell'essenza terrena; egli creò nel mezzo dell'aldilà un mondo di personaggi e di passioni terrene, che esce dalla cornice e diventa indipendente. La figura supera il compimento o, meglio, il compimento serve a dare ancor maggiore rilievo alla figura»⁴⁹⁹.

Che Pasolini abbia letto *Mimesis* prima di aver (eventualmente) letto *Figura*, ha qui un'importanza non secondaria. Mentre, infatti, in *Figura* Auerbach spiega la concezione figurale in Dante attraverso esempi in ogni senso centrali nella *Commedia*, cioè Catone, Virgilio e Beatrice, in *Mimesis* il discorso si incentra invece su due figure relativamente minori, come Cavalcante e Farinata. A proposito di questi ultimi, si legge: «quello che più ci commuove non è che Dio li abbia dannati, ma che l'uno sia incrollabile e che l'altro provi un così acuto rimpianto del figlio e della dolce luce. La terribile condizione dei dannati serve soltanto quale mezzo per accrescere l'effetto di questi sentimenti del tutto terreni»⁵⁰⁰. Farinata e Cavalcante sono certamente ancora figure, ma il loro carattere individuale, le loro passioni, le loro paure, e tutto quello che delle loro personalità avrebbe dovuto dissolversi nel raggiungimento della vita ultraterrena, resta stranamente intatto, non si annulla nell'adempimento dei rispettivi destini, come un'applicazione rigorosa della concezione figurale avrebbe richiesto⁵⁰¹.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 84.

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 212.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 213.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 218.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Per una chiara esposizione della funzione di spicco riservata da Auerbach a Dante, cfr. R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Artemide, Roma 2013, pp. 140-141.

In questo modo, Dante porta al limite estremo le possibilità del pensiero figurale, ma lascia anche intravedere, in maniera vertiginosa, come potrebbe essere il mondo dell'uomo senza quello. Mentre, infatti, in *Figura* Dante viene presentato innanzitutto come lo scrittore capace di recuperare la tradizione dell'interpretazione figurale biblica, commisurandola su personaggi contemporanei e quotidiani, in *Mimesis* è ancora questo, ma anche qualcosa di più, perché la *Commedia*, oltre a mostrare la connessione con il proprio tempo, lascia presagire ciò che avverrà dopo il crollo della concezione figurale: «L'opera di Dante ha realizzato (*verwirklichen*) l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. La potente cornice s'infranse per la strapotenza delle immagini (*die Übermacht der Bilder*) che essa incluse»⁵⁰².

Come è stato sottolineato⁵⁰³, la radicalizzazione della concezione figurale in Dante costituisce una scoperta metodologica fondamentale di Auerbach. La *Commedia* viene letta a partire dalla cornice figurale della tipologia, ma Auerbach mostra come questa cornice, proprio nel momento della sua applicazione letteraria, si riveli costitutivamente distrutta, rotta. Ciò non significa il fallimento del metodo tipologico, mostrando piuttosto come questo proceda per differenze anziché per sintesi: quando la letteratura viene letta figuramente, emerge il ribaltamento della gerarchia tipologica prodotto dalla forza della rappresentazione letteraria. Anziché subordinare la dimensione terrena a quella ultraterrena, la potenza poetica con cui Dante costruisce le sue figure umane fa sì che queste acquisiscano un'autonomia che eccede la loro tradizionale funzione tipologica, rendendo l'adempimento divino funzionale al rilievo della figura terrena. Mentre, però, nella filosofia scolastica la futura *forma perfectior* (il compimento) determina la *corruptio* dell'antecedente (la figura), Auerbach afferma che in Dante avviene un ribaltamento produttivo del modello tipologico che non costituisce un errore o fallimento, ma la scoperta del tratto auto-decostruttivo del metodo figurale quando applicato alla letteratura⁵⁰⁴. Emancipandola dal proprio compimento, Dante fa sì che la figura diventi in potenza esaltazione del singolo e delle sue passioni, della sua vita terrena e della sua storicità, dando così avvio a un realismo ormai libero da ogni ipoteca teologica e teleologica.

⁵⁰² E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 220.

⁵⁰³ Cfr. C. Wild, *Göttliche Stimme, irdische Schrift. Dante, Petrarca und Caterina da Siena*, de Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 29-34.

⁵⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 33.

A partire dal capitolo dedicato a Dante in questo libro, si comprende meglio la nuova funzione assegnata al figuralismo in *Mimesis*: mentre in *Figura* si trattava di tracciare una topologia storica del figuralismo, qui lo scopo è collocare il realismo dantesco nella storia dei modi in cui la letteratura europea ha cercato di rappresentare la realtà. Un tentativo, quello di studiare le diverse applicazioni del realismo in letteratura, portato avanti, anche se su scala ridotta all'Italia del secondo dopoguerra, dallo stesso Pasolini nel testo in cui compare per la prima volta la nozione di “integrazione figurale”. In *La confusione degli stili* (autunno-inverno 1956), Pasolini fa ampio uso delle categorie stilistiche di *Mimesis*, accostando per esempio Manzoni alla «mescolanza degli stili» e Verga alla «separazione degli stili»⁵⁰⁵, riprendendo rispettivamente le *Stilmischung* e *Stiltrennung* auerbachiane. Arrivando invece ad analizzare i lavori degli scrittori a lui contemporanei, come quello dell'amico Giorgio Bassani, scrive:

gli avvenimenti di cui parla Bassani sono tutti visti non solo come passati, ma come destinati a passare [...] e l'evocazione avviene attraverso una forte presenza psicologica del narratore [...], forte almeno quanto è debole il valore del presente, del momento in cui il narratore parla: che corrisponde al momento in cui gli avvenimenti narrati erano destinati a non essere più. Insomma l'integrazione figurale di Bassani è la fine di tutto, un'accorata illusorietà della storia: le sue figure in questo trovano compimento, e quindi prevale in esse un senso meglio patetico che politico della vita. Il mondo di Bassani risulta quindi, nella sua apparente interezza e lucidità politica e storicistica, profondamente diviso e sfuggente: la consolazione è il «barlume di allegrezza» di chi sente accoratamente la dolcezza nella disperazione, l'eterno nel fuggitivo⁵⁰⁶.

Come si può notare, Pasolini sta qui facendosi erede della lettura di Dante portata avanti da Auerbach attraverso il concetto di figura. Una lettura orientata in direzione di una poetica di un mondo popolare umile, basso e del tutto immanente a sé stesso. Un mondo cantato nella contemporanea raccolta *Le ceneri di Gramsci*, strutturata all'insegna della contraddizione e della «sineciosi»⁵⁰⁷: contraddizione, da un lato, tra l'autore con la sua “apparente lucidità politica e storicistica” e, dall'altro lato, il popolo degli ultimi, «cristallo fuori dalla storia»⁵⁰⁸ che costringe a un ripensamento della concezione tradizionale della temporalità, al di qua o al di là di qualsiasi storicismo e teleologismo. Ed è in una nota proprio a uno dei componimenti de *Le ceneri di Gramsci*, intitolato *Una*

⁵⁰⁵ P. P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in *Passione e ideologia*, SLA1, p. 1076.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 1084.

⁵⁰⁷ Secondo l'espressione famosa con cui Fortini si riferisce alla poetica di Pasolini, in F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, aprile 1960; ora in Id., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, pp. 21-37. L'espressione “sineciosi” è poi fatta propria dallo stesso Pasolini per parlare della sua stessa opera; cfr. p. es. P. P. Pasolini, *Sineciosi della diaspora*, cit., pp. 178-179.

⁵⁰⁸ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 124.

polemica in versi, che compare ancora una volta l'espressione "integrazione figurale". Riprendendo un proprio precedente articolo ⁵⁰⁹, Pasolini si scaglia contro il "prospettivismo" o "posizionalismo, per così dire tattico dei comunisti", facendo riferimento a un uso abusivo e tendenzioso della "integrazione figurale": «l'integrazione figurale – per adoperare un termine di critica stilistica – richiesta dai comunisti, prima del Congresso, nei testi letterari, anziché attuarsi per un reale valore del mondo come oggetto di conoscenza, si attua per una velleitaria [...] anticipazione di quel valore. È quindi fideismo, è apriorismo»⁵¹⁰.

Fin dai primi riferimenti alla dinamica della "integrazione figurale", insomma, Pasolini è consapevole dei suoi possibili soprusi e della sua possibile ambiguità. Un'ambiguità che diviene ancora più evidente, se si pensa alla terminologia dell'ultimo Pasolini, allorché diviene centrale il tentativo di sottrarsi alle maglie della logica ricettiva del consumismo (anche) culturale – un tentativo che si esprime nell'esigenza di un'opera che sia, letteralmente, «inintegrabile»⁵¹¹ da una società a impianto neocapitalista. Come è stato sostenuto, questa ambiguità sottesa alla "integrazione figurale" porta infine Pasolini, all'inizio degli anni Settanta, a rinunciare e persino a considerarla inapplicabile⁵¹².

Eppure, forse anche a seguito della recente pubblicazione degli *Studi su Dante*, è ancora alla costellazione semantica della figura che Pasolini si richiama in quel triennio 1963-1965 in cui lavora a un riorientamento della propria precedente poetica. Nella traduzione di *Figura* in questo volume, si legge infatti:

L'interpretazione figurale è quindi un prodotto di civiltà tarde, molto più mediato, complicato e carico di storia che il simbolo o il mito; anzi da questo punto di vista essa contiene qualche cosa di antichissimo,

⁵⁰⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *La posizione*, cit., pp. 623-631.

⁵¹⁰ P. P. Pasolini, nota a *Una polemica in versi*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 865. La critica pasoliniana al "prospettivismo" trova una formulazione parallela in F. Fortini, [Prefazione a] *Profezie e realtà del nostro secolo*, Laterza, Bari 1965, pp. XII-XIV, che distingue tra «anticipazione» come «consumo anticipato del tempo», «mitica e rassicurante presa di possesso dell'avvenire», e «profezia» come «orizzonte» che «testimonia una insufficienza della realtà». Secondo Fortini, il «dover essere» della profezia ha senso solo se «annuncia o accetta la propria fine, tramutandosi nel poter essere dell'anticipazione». La convergenza suggerisce un terreno teorico comune negli anni '60 nella critica marxista italiana alle forme ideologiche del futuro.

⁵¹¹ P. P. Pasolini, *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile*, intervista rilasciata a Gideon Bachmann e riportata in L. De Giusti (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Cinemazero, Pordenone 1979.

⁵¹² Cfr. G. L. Picconi, *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*, «engramma», 189, marzo 2022, pp. 11-43.

giacché occorre che un'alta civiltà arrivasse alla sua fase culminante e che già sotto certi aspetti fosse superata per poter produrre un fenomeno come l'interpretazione figurale⁵¹³.

Parole che risuonano con quelle della versione dell'aprile 1964 di *Profezia* sopracitate, in cui Pasolini colloca temporalmente il proprio dire profetico. La poesia in tanto, con Auerbach, "contiene qualche cosa di antichissimo", in quanto, con Pasolini, profetizza un rinnovamento del "Germe della Storia Antica". Essa diviene paradossalmente possibile solo allorché un'epoca è ormai conclusa e si entra in un periodo di transizione – in quello spazio di tempo provvisoriamente guadagnato dal gesto dell'abiura: "un decennio è finito, un ridicolo decennio, e finiti noi con esso, ridicoli noi con esso". Se tuttavia la «profezia figurale» e il suo adempimento, come scrive ancora Auerbach, «restano accadimenti interni alla storia», questo può avvenire solo in quanto essi istituiscono, sul piano retorico, un'articolazione temporale verticale interna alla storia (tipologica: promessa/adempimento), distinta dalla sequenza cronologica lineare di fatti verificabili. Entrambi, infatti, contengono «qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento pieno e reale e definitivo»⁵¹⁴.

È forse proprio questa concezione della temporalità a rendere "spaventoso" il pensiero figurale per chi, come a suo modo cerca di fare Pasolini, cerchi di introdursi nel dibattito sul realismo nella letteratura e nel cinema. La relazione temporale in gioco nella figura, infatti, mostra come «ogni avvenimento terreno non consegue la portata praticamente definitiva che è propria tanto della concezione ingenua quanto di quella modernamente scientifica del fatto compiuto: esso resta aperto e dubbio, si riferisce a qualche cosa che è ancora celato». Un modo di pensare la temporalità della poesia, questo, in cui è possibile riconnettere alcuni punti chiave della poetica pasoliniana alla metà degli anni Sessanta: una poetica orientata a un ripensamento radicale dello statuto dell'opera e del legame in essa in gioco tra popolarità della sua ricezione e provvisorietà della scrittura. Provvisorietà che però, come si potrebbe chiosare con Auerbach, è del tutto

diversa da quella implicita nella concezione moderna dell'evoluzione storica: mentre in questa la provvisorietà degli avvenimenti è oggetto di un'interpretazione progressiva e graduale sulla linea orizzontale, mai interrotta, degli avvenimenti successivi, in quella l'interpretazione è sempre oggetto

⁵¹³ E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 212.

⁵¹⁴ *Ivi*, pp. 212-213.

d'indagine dall'alto, verticalmente, e i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto ma staccati l'uno dall'altro, visti isolatamente, in considerazione di un terzo fatto promesso e ancora avvenire⁵¹⁵.

Sono frasi, queste ultime, che – come di seguito si proverà a mostrare – si avvicinano molto alla questione del montaggio cinematografico in Pasolini.

2.8 Sull'apostrofe al lettore: con Dante e Auerbach

I concetti auerbachiani che più influenzano Pasolini sono quelli di *Stilmischung* (che, oltre al più letterale “mescolanza”, viene risemantizzata come “contaminazione” e “confusione” degli stili) e di “interpretazione figurale”. Rispetto al plurilinguismo teorizzato da Contini, essi offrono ulteriori strumenti di analisi, soprattutto quando Pasolini passa dal linguaggio scritto, in versi o in prosa, alla forma cinematografica: quando, cioè, trova nel cinema la possibilità di contaminare linguaggi non verbali tra loro, come la musica e soprattutto le immagini. Come è stato messo in luce, questo è particolarmente evidente nel primo periodo della sua produzione cinematografica, allorché Pasolini traduce la contaminazione degli stili in una forma di ibridazione di media artistici (pittura, musica, letteratura e cinema), usando il concetto di figura per creare interconnessioni semiotiche tra i protagonisti dei suoi film e la *figura Christi*. In questo modo, il primo cinema pasoliniano può essere letto come una progressiva approssimazione figurale alla figura di Cristo, prima solo suggerita attraverso associazioni musicali (per esempio, attraverso la musica di Bach) o pittoriche (si pensi al *Cristo morto* di Mantegna in *Mamma Roma* o alla *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino e al *Trasporto di Cristo* di Jacopo da Pontormo ne *La ricotta*), fino alla compiuta identificazione con Cristo stesso ne *Il Vangelo secondo Matteo*⁵¹⁶.

La seconda espressione, “integrazione figurale”, riappare emblematicamente, dopo il primo incontro con Auerbach nel 1956, in un intervento su «Vie Nuove» risalente all'estate in cui Pasolini sta girando il suo primo film, *Accattone*. «I critici stilistici», scrive Pasolini riferendosi implicitamente ad Auerbach, «dicono che ogni opera ha la sua

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 213.

⁵¹⁶ Quest'interpretazione dell'influenza di Auerbach sul primo cinema pasoliniano è argomentata da E. Patti, *Pasolini e Dante. La Divina Mimesis e la poetica della rappresentazione dell'“altro”*, «engramma», 189, 2022, pp. 109-136.

“integrazione figurale”: ossia ogni opera, nell’atto di essere scritta o letta, brano per brano, pagina per pagina, parola per parola, si integra in una sua totalità immanente ad essa, in una sua ideale conclusione che le dà continuamente senso e unità»⁵¹⁷. Ma la sua ripresa più significativa si ha forse a conclusione della prima fase, cosiddetta “nazional-popolare”, del cinema pasoliniano, allorché Pasolini comincia sistematicamente a impegnarsi con il linguaggio cinematografico in sede teorica. Come si è cominciato a mostrare, questo impegno trova un suo momento decisivo nella tematizzazione della sceneggiatura come tecnica di scrittura sui generis. La richiesta di collaborazione che lo “sceno-testo” fa al lettore non è altro che una richiesta di integrare figuramente il “grafema”, cioè il segno scritto sulla pagina della sceneggiatura, con il “cinema”, cioè il segno cinematografico attraverso cui l’autore richiede al lettore di “pensare per immagini”. L’«*elemento strutturale primo*» delle sceneggiature è infatti, secondo Pasolini, «*il riferimento integrativo a un’opera cinematografica da farsi*»⁵¹⁸. La «forma» e lo «stile» della sceneggiatura «sono perfetti e completi quando hanno compreso e integrato in se stessi queste necessità»⁵¹⁹.

Con una formulazione di Hervé Joubert-Laurencin, si potrebbe sostenere che l’opera raggiunge la propria “integrazione figurale”, quando trova, in forza della componente “solo potenziale” (*Petrolio*) della sua scrittura, un posto nella realtà condivisa dallo scrittore e dal suo lettore⁵²⁰. La struttura di appello intrinseca alla tecnica della sceneggiatura rivela, in questo modo, un’ulteriore eredità che Pasolini raccoglie da Dante. Così come per la speciale declinazione dantesca della concezione figurale, Pasolini potrebbe avere desunto un altro tratto caratteristico della *Commedia*, anch’esso messo in evidenza da Auerbach: una funzione architettonica dell’apostrofe al lettore nella costruzione della scena d’enunciazione. Fin dall’antichità, il concetto di figura include tanto l’idea visiva di una figura, quanto la plasticità di questa stessa figura: una dimensione, quest’ultima, che fa sì che la figura appaia come una scena di trasformazione, conferendole così un carattere performativo⁵²¹. Ma in Dante, proprio in virtù del suo uso degli appelli al lettore, queste due dimensioni risultano del tutto compenstrate e

⁵¹⁷ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 33, 1960.

⁵¹⁸ P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 1490.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 1492.

⁵²⁰ «L’œuvre est une intégration figurale lorsqu’elle trouve, par sa puissance, une place dans la réalité que partagent l’écrivain et son lecteur», H. Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini poète et cinéaste*, cit., p. 18.

⁵²¹ Sulla dimensione performativa della figura, cfr. G. Brandstetter, S. Peters, *Einleitung*, in G. Brandstetter, S. Peters (a cura di), *De figura. Rhetorik - Bewegung - Gestalt*, Fink, München 2002, p. 8.

inseparabili: i contorni fissi della figura – la sua struttura – tendono a coincidere con gli eventi che producono performativamente la figura stessa, cioè con quelli che si potrebbero chiamare gli eventi di figurazione. Ma come si organizza precisamente il rapporto tra figura e atto di parola? E non è forse proprio l'appello al lettore che si trova in questo snodo operativo, generato dal divario tra le figure di parola e le figure di pensiero?

A partire dalla *Commedia*, figura e atto di parola divengono non più isolabili l'una dall'altro. Come sottolinea Auerbach, questo indica qualcosa di centrale anche per quanto riguarda la funzione delle apostrofi al lettore in Dante. Nella *Commedia*, si contano ventuno occorrenze – sette per ogni cantica – in cui il narratore si rivolge direttamente al lettore per chiedere attenzione, assistenza o credito per la configurazione di mondi poetici privi di un analogo nell'ordinaria esperienza sensibile. Mentre l'apostrofe classica era di rado rivolta al lettore o ascoltatore, l'appello di Dante al lettore è «una creazione nuova», in quanto «implicava, richiedeva, una sorta di relazione col lettore simile a quella del profeta con i suoi ascoltatori [...]»; in forza di essa il poeta cercava, ad ogni momento, di non lasciarsi sfuggire il lettore al fine di poterlo associare, nel modo più concreto ed intenso, a tutta l'esperienza riferita nel poema⁵²². L'istanza autoriale in Dante, di cui Pasolini si fa per molti aspetti ideale continuatore, consiste nel fatto che «egli parlò ai lettori del suo tempo, come a noi tutti, con l'autorità e l'urgenza d'un profeta»⁵²³.

L'impegno richiesto da Dante al lettore presenta, in questo senso, diverse analogie con quello richiesto da Pasolini per la collaborazione alle proprie opere. Con una chiave di lettura pasoliniana, si potrebbe persino affermare che in Dante agisca già un'istanza anti-consumistica dell'opera. Dante fa infatti appello al massimo del potere immaginativo da parte del lettore («Imagini, chi ben intender cupe»⁵²⁴, Par. XIII, 1), ma, al contempo, continua a fargli presente che, anche così, non avrebbe che accesso a un'ombra, anzi vedrebbe solo «quasi l'ombra» (Par. XIII, 19) della realtà poetica messa in scena dall'autore. Resta sempre qualcosa di inconsumabile della poesia, anche per i lettori meglio predisposti – qualcosa che, dunque, attiene al suo regime enunciativo.

⁵²² E. Auerbach, *Dante's Addresses to the Reader*, «Romance Philology», VII, 4, 1954, pp. 268-278; tr. it. di D. Della Terza, *Gli appelli di Dante al lettore*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 309-323, qui p. 318.

⁵²³ *Ivi*, p. 323. Sull'originalità degli appelli al lettore in Dante, cfr. V. Russo, «Appello al lettore», in U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia Dantesca*, I, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970-1978, pp. 324-326, che distingue l'appello dall'apostrofe classica, identificandovi «un fatto del tutto nuovo e originale» più vicino alla «tradizione esegetica e apologetica cristiana».

⁵²⁴ Per tutte le citazioni dal testo della *Commedia* si è seguita l'edizione critica D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano 1966-1967.

Perché l'uso deliberato di Dante dell'indirizzo al lettore non ha più uno status puramente esornativo, bensì operativo? «Pensa, lettore» (Inf., VIII, 94), chiede con urgenza Dante. E, ancora: «Pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno» (Inf., XXXIV, 26). La strategia del rinvio qui implicita si basa interamente sulla possibilità della partecipazione del destinatario alla realizzazione di un'opera futura, cioè sulla vita postuma dell'opera. A questo riguardo, William Franke ha introdotto un neologismo che, anche se orientato a un'interpretazione complessiva della *Commedia*, può essere recuperato anche per andare molto avanti nella comprensione della svolta interna alla poetica pasoliniana degli anni Sessanta. Il neologismo «voicing»⁵²⁵ descrive come l'apostrofe operi configurando attivamente la relazione tra testo e lettore. L'impegno diretto con il destinatario produce qui una configurazione relazionale specifica: il testo si espone al lettore richiedendone la collaborazione interpretativa senza presupporre alcun contenuto da comprendere⁵²⁶. Che Dante si rivolga al lettore con un'enfasi specifica – quella stessa “urgenza” già individuata da Auerbach e precedentemente sconosciuta nella tradizione letteraria in cui scrive –, dà un'idea della portata strutturale (in senso architettonico-enunciativo) che la poesia assume sotto la sua direzione. Un impegno così diretto e dialogico con il lettore richiama la consapevolezza di uno statuto operativo della poesia: un regime di lettura cooperativo e di integrazione figurale. Il suffisso “-ing” di “voicing” suggerisce in inglese la continuità di un'azione che, se riferita al passato, chiama in causa una seconda azione, la quale interrompa la prima. Ma se la prima azione consiste nell'appello dell'autore al lettore e la seconda coincide con il momento della lettura, allora non basta spostare l'attenzione dal testo in sé all'attività del lettore e quindi alla ricezione come principio vivificante del testo. Decisivo non è sostituire l'oggetto testuale con un soggetto antropologico come ciò di cui si occupa realmente l'interpretazione della poesia. Al contrario, questo soggetto deve rimanere del tutto irrapresentabile: “irricoscibile” con le parole di Pasolini e, in fondo, qualora lo si pensi come un soggetto empiricamente e statisticamente rintracciabile, del tutto irrilevante secondo la logica della filosofia del linguaggio di Benjamin.

⁵²⁵ W. Franke, *Dante's Address to the Reader and its Ontological Significance*, «MLN», 109, 1994, pp. 117-127, in part. p. 119.

⁵²⁶ In una prospettiva complementare, Adriana Cavarero ha insistito sulla voce come esposizione incarnata dell'unicità e come gesto relazionale che precede il significato linguistico. Tale impostazione consente di intendere il “voicing” non solo come figura testuale ma come vera e propria messa in voce, atto che espone il corpo e lo consegna all'ascolto dell'altro. Seguendo Cavarero, si può leggere quella pasoliniana come una resistenza alla “devocalizzazione del logos”; cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 43-52. «L'ontologia vocalica dell'unicità», secondo Cavarero, «si oppone in modo perentorio alle varie ontologie degli enti fittizi che la tradizione filosofica, nel corso del suo sviluppo storico, nomina via via come “uomo”, “soggetto”, “individuo”» (ivi, p. 189).

L'approccio qui proposto deve essere nettamente distinto dalle teorie della risposta del lettore, che in effetti tentano di assimilare la letteratura (e il cinema) a forme di conoscenza empiriche e scientifiche, piuttosto che sfuggire a tutte le epistemologie positiviste nella ricerca di una modalità di comprensione specificamente poetica. Piuttosto, una prospettiva enunciativa sul gesto della messa in scena poetica si apre con un indirizzo ai lettori; un indirizzo attraverso cui la poesia si espone come testo da leggere e come compito di integrazione figurale. Ancora con Auerbach, si può concludere che gli appelli al lettore «segnalano una relazione nuova tra lettore e poeta»⁵²⁷, in quanto mettono in luce la poesia come campo di pratiche discorsive in cui si istituisce un lettore in generale, ovvero la leggibilità come tale di un testo.

Per quanto, insomma, Pasolini si preoccupi persino con una certa sistematicità di marcare la propria presa di distanze dal modello dantesco di *auctor*, egli si dimostra al contempo un continuatore – e forse persino uno dei più radicali – del ripensamento della relazione autore-lettore che in Dante trova un punto di riferimento ineludibile. È vero, per esempio, che Pasolini afferma di preferire Gogol' a Dante proprio rispetto all'impiego degli appelli al lettore. «Attraverso il continuo commercio col lettore e le apostrofi», scrive Pasolini in una recensione risalente al dicembre 1973, «sia Dante che Gogol' pongono la maggior cura nel non far mai dimenticare al lettore che egli sta leggendo un'opera letteraria scritta». Eppure, secondo Pasolini, Dante esercita un «dominio, esplicito e quasi ostentato [...] sulla propria materia ("macro" per questo)»; risultandogli per questo impossibile «eludere le norme da lui stesso istituite»⁵²⁸ – ciò cui Pasolini si riferisce altrove come all'elusione della "vischiosità", cioè la queerness, della scrittura. Ma, nonostante questo, è emblematicamente ancora a Dante che Pasolini si richiama in un passaggio centrale del suo ultimo, interminato e forse interminabile scritto, *Petrolio*. Evocando una delle apostrofi più celebri della *Commedia*, «O tu che leggi, udirai nuovo ludo» (Inf., XXII, 118), scrive Pasolini con una frase che si potrebbe estendere a tutta la sua tarda poetica: «Anche se io non lo avessi deciso e voluto, questo scritto doveva per forza essere – anche se magari non lessicalmente e formalmente – un 'nuovo ludo'»⁵²⁹.

⁵²⁷ E. Auerbach, *Gli appelli di Dante al lettore*, cit., p. 309.

⁵²⁸ P. P. Pasolini, *[Alcuni classici]*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 1944-1950, qui p. 1949.

⁵²⁹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1215.

2.9 Una forza puramente psicagogica

L'eredità dantesca riscontrabile nel Pasolini degli anni Sessanta è legata fortemente alla richiesta al destinatario di una collaborazione attraverso l'immaginazione: “pensare per immagini”, come esige Pasolini a proposito della lettura delle sceneggiature cinematografiche. Per tornare al libro su cui ci si è lungamente soffermati, *Alì dagli occhi azzurri*, questo diviene evidente con la pubblicazione ‘postuma’ delle sceneggiature di *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963) diversi anni dopo la loro uscita nelle sale cinematografiche. Come si può cominciare ad argomentare a partire da questa vicenda editoriale⁵³⁰, la potenza virtuale delle sceneggiature, quella in cui il momento della lettura gioca un ruolo decisivo, non può considerarsi esaurita con la realizzazione del film corrispondente. Piuttosto, come si è iniziato a vedere, questa potenza ha a che fare con una voce profetica e con la particolare urgenza del “voicing” che essa porta con sé; un’urgenza che non semplicemente si mantiene, bensì addirittura trova la propria ragion d’essere dopo che la profezia si è ormai rivelata nella sua inattualità e, ancora di più, nella sua irrealizzabilità. Questo tratto della voce profetica, che mostra una vicinanza significativa alla formula discorsiva dell’abiura, è messo in luce da Pasolini attraverso un termine anch’esso desueto e inattuale, attraverso cui vengono connessi discorso profetico, abiura ed enunciazione cinematografica. Nel momento in cui *Profezia* si rivela al suo autore come ormai irrealizzabile, figura ormai liberata dal proprio adempimento, solo allora essa mostra la propria «forza psicagogica e mitica»⁵³¹. In questa sede è particolarmente importante attenzionare il primo termine.

Il termine “psicagogica” ha notoriamente origine classica, essendo stato accostato tipicamente all’arte del discorso del retore Gorgia da Lentini, propugnatore di una parola capace di trascinare, letteralmente di condurre con sé l’animo di chi ascolta. Platone, d’altro canto, pur condannando gli eccessi della sofistica (tra gli altri, anche nel dialogo dedicato appunto a Gorgia), distingue tra una retorica falsa (una tecnica che, indifferente alla verità, sfrutta le apparenze per circuire l’interlocutore) e una retorica vera, atta ad

⁵³⁰ Per le varianti tra sceneggiatura e riduzione narrativa (in *Alì dagli occhi azzurri*) di *Accattone*, cfr. J. Blakesley, *Accattone a tre dimensioni*, in A. Maggi, R. West (a cura di), *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Angelo Longo Editore, Ravenna 2009, pp. 46-50.

⁵³¹ P. P. Pasolini, *[Intervista rilasciata a Ferdinando Camon]*, cit., p. 1638.

aiutare l'animo dell'interlocutore ad avvicinarsi alla verità. Nel *Fedro*, Platone chiama "psicagogica" questa seconda forma della retorica.

È vero che Pasolini si dichiara un vorace lettore di Platone, in particolare nel periodo di convalescenza per un'ulcera nella primavera 1966⁵³². Tuttavia, alcune prime occorrenze del termine possono essere rintracciate già a partire da dieci anni prima. Nel 1956, Pasolini scrive, in un primo caso, della «virtù psicagogica»⁵³³ del poeta Sandro Penna e, in un secondo caso, delle «iterazioni psicagogiche»⁵³⁴ del poeta e giornalista Franco Matacotta. Quest'ultimo è contrapposto a Franco Fortini in un brano dal titolo appunto marcatamente fortiniano: *Fine dell'«engagement»*. E sembra lecito ipotizzare che questo primo ingresso della "psicagogica" nella terminologia pasoliniana sia dovuto proprio a Fortini; il quale, nel maggio dello stesso 1956, pubblica un'importante recensione a *Mimesis* di Auerbach⁵³⁵. Anche se non se ne trova una menzione esplicita, questa recensione dovette attirare l'attenzione di Pasolini. Si considerino, per esempio, le seguenti riflessioni di Fortini su *Mimesis*. «La "coerenza semantica" dell'opera letteraria non [è] il valore suo, ma appena un indizio del valore. Il quale è relativo [...] al grado di potere pedagogico e psicagogico dell'opera; aggiungendo subito che si tratta di pedagogia e psicagogia ad una umanità o modo di essere uomo che consideriamo superiore, cioè più valido di un altro»⁵³⁶. E, insiste poco più avanti Fortini,

Lo specifico potere pedagogico e psicagogico dell'opera (letteraria) è dato proprio dalla sua indirezione, dal suo carattere metaforico, quindi dal suo non esser discorso logico-scientifico. Detto ancor più semplicemente: quel che distingue il discorso artistico da un altro è la sua tendenziale coerenza semantica (altra faccia della sua autosufficienza formale) ma quel che ne fonda il valore giace fuori di esso. L'opera artisticamente debole o fallita è quella che non tende a superarsi, che è paga di se stessa, che non si misura col tempo e con la corruzione e proprio per questo più rapidamente si degrada e ammutolisce. Anche l'opera di remote civiltà in tanto vive in quanto schema o scheletro d'una tensione o richiesta non adempiuta nella storia, in quanto promessa non mantenuta⁵³⁷.

⁵³² Cfr. P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1522.

⁵³³ P. P. Pasolini, Penna. *Una strana gioia di vivere*, in *Passione e ideologia*, cit., p. 1135.

⁵³⁴ P. P. Pasolini, *Fine dell'«engagement»*, in *Passione e ideologia*, cit., p. 1205.

⁵³⁵ F. Fortini, *Arte e società*, «Ragionamenti», I, 5-6, 1956, pp. 72-74. Inoltre, cfr. Id., *Mimesis*, in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 217-224. Sul rapporto tra Fortini e Auerbach, cfr. A. Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in R. Castellana (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, cit., pp. 197-205.

⁵³⁶ F. Fortini, *Mimesis*, cit., p. 222.

⁵³⁷ *Ibidem*.

Venendo specificamente ad Auerbach, Fortini sostiene che «l'anticipo dell'opera d'arte è anticipo su delle successive interpretazioni» e «tutta l'arte che ancora ci parla è “figurale”, è un oggetto che emergendo dallo spazio e dal tempo che lo delimitano esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi»⁵³⁸. La componente psicagogica e quella figurale dell'opera d'arte sono qui inquadrare nell'ottica di un “anticipo dell'opera”: un anticipo delle sue future letture che la colloca immediatamente in una temporalità postuma, in un futuro vissuto come già passato. Benché sia del tutto possibile che Pasolini abbia letto la recensione summenzionata, ancora più probabile è che egli la abbia letta (o riletta) nella sua ripubblicazione all'interno di *Verifica dei poteri* (1963-1964), dove appare, pressoché invariata, con il titolo *Mimesis*. All'interno di *Verifica dei poteri*, il testo viene significativamente preceduto da un altro brano, questa volta dedicato a *Critica stilistica e storia del linguaggio* dell'altro autore di riferimento, accanto ad Auerbach, per la ricezione della cosiddetta stilcritica in Italia, Leo Spitzer⁵³⁹. In uno dei saggi di questo volume, *L'arte della “transizione” in La Fontaine*, Spitzer scrive di uno stile particolare, tale da essere determinato dalla «“scorrevolezza” di questa psicagogia»⁵⁴⁰. La «tecnica psicagogica» che Spitzer ritrova in La Fontaine consiste in un «severo e stretto concatenarsi spirituale dei versi», un “concatenarsi” che è «pensato psicologicamente con lo scopo di guidare il lettore»; tanto da poter affermare che «il metodo psicagogico [...] conduce, a mezzo di associazioni fluide, il lettore “dovunque lo vuole l'autore”»⁵⁴¹.

Il riferimento alla possibile genealogia della nozione di psicagogica consente di avvicinarsi adeguatamente all'impiego tecnico e consapevole che Pasolini ne fa a partire almeno dal 1964. Se il nesso – attraverso Fortini – con la “figura” di Auerbach e la tematizzazione di Spitzer ne fanno un concetto fortemente legato alla temporalità in gioco con e nelle opere d'arte, allora tanto più significativo è che Pasolini scriva di un “tempo della Psicagogica”, contrapposto al “tempo dell'Analogica” e a quello della “Logica”. Nella poesia *Una disperata vitalità* (marzo 1964), che mette in scena un'intervista fittizia

⁵³⁸ *Ivi*, pp. 222-223.

⁵³⁹ Pasolini conosceva questo libro di Spitzer, pubblicato a Bari nel 1954, come afferma egli stesso in un intervento del 1960: P. P. Pasolini, *Il metodo critico di Leo Spitzer offre analisi nuove*, in SPS, pp. 1556-1559.

⁵⁴⁰ L. Spitzer, *L'arte della “transizione” in La Fontaine*, in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954, p. 163.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 180.

in cui Pasolini si ritrova in difficoltà nel dover difendere i suoi più recenti pensieri sulla poesia⁵⁴², si legge:

«Venni al mondo al tempo / dell'Analogica. / Operai / in quel campo, da apprendista. / Poi ci fu la Resistenza / e io / lottai con le armi della poesia. / Restaurai la Logica, e fui / un poeta civile. / Ora è il tempo / della Psicagogica. / Posso scrivere solo profetando / nel rapimento della Musica / per eccesso di seme o di pietà». // «Se ora l'Analogica sopravvive / e la Logica è passata di moda / (e io con lei: / non ho più richiesta di poesia), / la Psicagogica / c'è / (ad onta della Demagogia / sempre più padrona / della situazione). / È così / che io posso scrivere Temi e Treni / e anche Profezie; / da poeta civile, ah sì, sempre!»⁵⁴³

Pasolini sta qui producendo una sintesi estrema dei tre decenni della sua storia di autore. Si definisce nato, come poeta, “al tempo dell'Analogica”, cioè negli anni Quaranta delle *Poesie a Casarsa*, quando poesia e realtà erano ancora in un rapporto di continuità e consustanzialità: bastava scrivere la parola “rosada”, scrive Pasolini in un brano famoso, per evocare un universo geografico e linguistico, una cultura popolare con le proprie tradizioni e la propria storia⁵⁴⁴. Poi, negli anni Cinquanta del tempo della “Logica”, Pasolini diviene poeta civile, interpretando la realtà attraverso un'ideologia capace di dispiegarne il senso: il riferimento è qui innanzitutto a Gramsci, ma, insieme, anche al sottoproletariato romano, ancora guardato alla luce della prospettiva di una rivoluzione futura. Fino a che, con il periodo di transizione degli anni Sessanta cui si è più volte fatto riferimento, le tradizioni, le culture particolari e i dialetti smettono di esistere, se non come tragiche sopravvivenze di un qualcosa che non può più essere. Una rivoluzione dal basso, o meglio una “discesa dei barbari” come quella evocata in *Profezia*, risulta ormai del tutto irrealizzabile. Tuttavia, è solo adesso che il poeta può esprimere la realtà attraverso le tecniche psicagogiche tese al rimontaggio di una realtà ormai infranta e conclusa.

Ma quella che Pasolini chiamerà più tardi, come si è visto, la “forza psicagogica” della poesia è anch'essa destinata a non durare. Solo alcuni mesi dopo *Una disperata vitalità*, Pasolini pubblica su «Vie Nuove» (14 gennaio 1965) una *Poesia in forma di polemica*, dedicata, proprio come *Profezia*, a Sartre. Non a caso, nella prima redazione di questa poesia, poi abbandonata e mai pubblicata, Pasolini aveva pensato il titolo *Alì dagli occhi*

⁵⁴² «Versi NON PIÙ IN TERZINE! / Capisce? / Questo è quello che importa: non più in terzine! / Sono tornato tout court al magma!», P. P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1185.

⁵⁴³ *Ivi*, pp. 1200-1201.

⁵⁴⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Dal laboratorio (appunti en poète per una linguistica marxista)*, cit., pp. 1317-1318.

azzurri, e aveva ipotizzato di concluderla con i versi seguenti: «Finito l'empito psicagogico diretto / a un destinatario indefinibile, come / ogni complesso linguistico retto da un oh [...] / finito, dico, l'empito psicagogico...»⁵⁴⁵.

Che cosa ci mostra Pasolini in questi pochi versi, anzi in questa ipotesi di versificazione, rimasta in sospeso e infine abbandonata? In prima istanza, si tratta ancora una volta di cogliere la tensione verso un'alleanza con un destinatario, il quale però resta del tutto "indefinibile". Una tensione che sembra potersi esprimere solo nella forma dell'apostrofe, in "un complesso linguistico retto da un oh" e che ci proietta in un tempo in cui "l'empito psicagogico" dell'autore – o, si potrebbe dire, il suo "voicing" – è ormai "finito". D'altronde, come è stato argomentato, la possibilità dell'apostrofe e, più generalmente, dell'enunciazione lirica riposa su un'assenza o asimmetria della relazione tra locutore e destinatario, nella misura in cui il primo ha la licenza di esprimersi anche in mancanza del secondo, e persino proprio grazie a questa mancanza⁵⁴⁶. Diversamente da qualsiasi forma di comunicazione che pretenda di raggiungere un destinatario positivamente rappresentabile, la struttura dell'apostrofe chiama in causa un allontanamento radicale da una situazione di comunicazione realisticamente possibile, indirizzandosi al contrario a entità con cui non è possibile comunicare per i motivi più diversi. In questo senso, l'apostrofe in cui si gioca l'alleanza delle "minoranze alleate" – innanzitutto, nell'economia di questo discorso: l'alleanza tra poeta e lettore di opere popolari – riguarda una comunicazione che può solo essere messa in scena, ma mai realizzata. Ma come può, una forma di comunicazione impossibile nella realtà, essere presentata al lettore come ancora possibile? Più precisamente, in quale tempo diviene ancora nuovamente possibile fare appello a qualcuno che, pure, rimane "indefinibile"?

Nel maggio dello stesso 1965, Pasolini scrive, a proposito del romanzo *Memoriale* di Paolo Volponi, del «ritmo psicagogico» di cui Volponi si serve come «veicolo attraverso cui, per assurdo (per eccesso di espressività), le qualità linguistiche del libro si fanno extra-linguistiche, e il lettore viene respinto dalla violenza di tale ritmo esaltato al contenuto, al mondo espresso o alluso, coi suoi problemi pubblici e urgenti»⁵⁴⁷. Senonché, questa tensione della lingua a una dimensione extra-linguistica assume una funzione ancora più centrale nel rapporto tra letteratura e cinema. Al dicembre dello stesso anno,

⁵⁴⁵ Il testo è riportato in TP2, p. 1717.

⁵⁴⁶ Su queste caratteristiche dell'apostrofe, cfr. K. W. Hempfer, *Lyrik und Fiktion(alität)*, cit., pp. 56-77.

⁵⁴⁷ P. P. Pasolini, *Un piccolo «Vangelo» anarchico*, in SLA2, p. 2451.

cioè precisamente nell'arco di tempo in cui Pasolini sta pubblicando *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, risale un dattiloscritto inedito, cui è apposto il semplice titolo di *Progetti*. Sulla base della propria teoria del cinema come *langue* in senso saussuriano, e come *langue* paradossalmente extra-cinematografica⁵⁴⁸, scrive Pasolini che «la base dell'espressione artistica non è lo stilema – o tanto meno il sintagma – ma il ritmo: il succedersi nel tempo. E la principale funzione dell'arte è quindi una funzione psicagogica»⁵⁴⁹.

Anche se in questo brano Pasolini estende la centralità del “ritmema” e della “funzione psicagogica” a tutta l'arte, è il cinema a fornirgli le coordinate fondamentali per il riorientamento delle sue idee sullo statuto dell'opera d'arte negli anni Sessanta. Per questo, si può adesso provare un avvicinamento al primo film di Pasolini, *Accattone*, quale sintesi paradigmatica delle istanze poetiche fin qui richiamate.

2.10 La redenzione nello stile: Accattone

Rispetto alla trama del celebre esordio cinematografico pasoliniano, ci si può rifare alla sintesi fornita dall'autore stesso alcuni anni dopo l'uscita del film, nel 1964:

C'è un giovane delle borgate romane, un miserabile non per colpa sua, che fa lo sfruttatore di donne; ma attraverso l'amore di una delle donne che trova nella sua strada, cerca di redimersi come può, poveraccio, come il suo ambiente e la sua «filosofia», il suo modo di vedere il mondo, gli consentono. Cerca di non fare più questo mestiere vergognoso, cerca addirittura di andare a lavorare, non ci riesce e fa il ladro: è già un gradino, è già un passo verso la salvezza. E poco prima di morire, fa un sogno che è appunto la sua salvezza: sogna di scavalcare un muro che getta la sua ombra su una grande vallata illuminata dal sole e vede un vecchietto, un becchino che scava una buca, e capisce che è la buca per il suo cadavere, e chiede a questo becchino di scavare un po' più in là, appena appena un po' più in là del filo d'ombra, nel sole, nella luce: fa il segno della salvezza della propria anima⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Sulla extra-cinematograficità della *langue* del cinema, cfr. C. Paolucci, *La “lingua scritta della realtà” tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze*, «Versus», 106, 2008, pp. 67-83.

⁵⁴⁹ P. P. Pasolini, *Progetti*, in *Appendice a «Empirismo eretico»*, in SLA1, pp. 1662-1663, qui p. 1663. Per un lessico fenomenologico affine al “ritmema”, inteso come configurazione temporale che sospende il già-saputo e trasforma lo sguardo, cfr. G. Solla, *La vita segreta delle immagini*, «Philm», 2, 2023, pp. 7-14, in part. pp. 9-10.

⁵⁵⁰ Il brano proviene dalla trascrizione del dibattito *Cinema e letteratura nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, organizzato dal Circolo del Cinema ad Alessandria (21 novembre 1964) e riportato in SPS, pp. 748-785, qui p. 752.

È interessante notare che i due principali modelli estetici in *Accattone* sono proprio quelli che Auerbach aveva riconosciuto come i più rappresentativi della *Stilmischung*: la Bibbia e la *Commedia*. Ci sono, in particolare, diversi nessi tra l'esperienza di Vittorio Cataldi, soprannominato Accattone, e quella di Dante, soprattutto in riferimento al passaggio dall'Inferno al Purgatorio. Innanzitutto, a *incipit* del film viene posto un esergo tratto dal *Purgatorio* di Dante: «l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: "O tu del ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno / per una lagrimetta che 'l mi toglie"» (Purg., V, 104-107). In secondo luogo, Stella è una figura analoga a Beatrice, come si può vedere in questa scena tratta dalla sceneggiatura: «ACCATTONE Come ti chiami, te? / Stella alzò su di lui gli occhi. / STELLA Stella. / ACCATTONE Io Vittorio, piacere! Eh, Stella, Stella... Indicheme er cammino!»⁵⁵¹. Infine, come Dante, Accattone si lava il viso con l'acqua del Tevere in un rituale che ricorda, rovesciandolo, il Canto I del *Purgatorio* (Purg., I, 121-29):

Con improvvisa docilità, Accattone si mise in ginocchio, sulla sabbia. Appozzò le mani sull'acqua, faticosamente, e si lavò il viso, due tre volte. Poi alzò la faccia, tutta gocciolante, e sempre docile e buono, si guardò intorno come in un sogno. Ma gli venne un nuovo impeto di rabbia, un attacco di nervi. Stando sempre in ginocchio, affondò la faccia nella sabbia nera e sporca, strusciandola rabbiosamente. La rialzò: era un mascherone nero, con la sabbia appiccicata sulla faccia bagnata, contro le palpebre, il naso, le guance, la fronte, il mento. Non aveva più niente di umano⁵⁵².

Nell'economia di questo discorso è però necessario concentrarsi innanzitutto sull'attenzione posta da Pasolini alla ricezione del suo film, cioè alla sua storia postuma. In particolare, si vorrebbe provare a mostrare come questa storia della ricezione non sia riducibile alla storia degli effetti prodotti dalla pubblicazione dell'opera sulla critica cinematografica o sul grande pubblico. Piuttosto, si tratta di un'istanza attiva già all'interno dell'opera stessa, nella sua impalcatura tanto contenutistica quanto e soprattutto formale.

Come noto, *Accattone* viene distribuito nelle sale cinematografiche solo a partire dal 22 novembre 1961. Tuttavia, Pasolini comincia a interessarsi al fenomeno della sua futura ricezione già diversi mesi prima, e, per farlo, si rifà ancora una volta alla nozione di "integrazione figurale". Attraverso il suo canale di comunicazione preferito, in quegli

⁵⁵¹ P. P. Pasolini, *Accattone*, in *Alì dagli occhi azzurri*, cit., RR2, p. 638.

⁵⁵² *Ivi*, pp. 688-689.

anni, per rivolgersi a un pubblico popolare⁵⁵³, la più volte citata corrispondenza con i lettori di «Vie Nuove», scrive Pasolini nel luglio 1961:

Dovevo scegliere una vallata che, in un sogno di Accattone verso la fine del film, poco prima della sua morte – raffigurasse un rozzo e corposo paradiso. Insomma, Accattone non soltanto muore, ma va in paradiso. Lei dirà: ma questo è il colmo! Non soltanto dopo la «conversione» di Tommasino [il protagonista del romanzo pasoliniano *Una vita violenta* del 1959], P.P.P. ci dà un film in cui conversioni (dallo stato sottoproletario allo stato proletario e alla lotta di classe) non ce n'è, ma addirittura un film in cui si avalla «l'integrazione figurale» dello stato tradizionale e cattolico per eccellenza. E lei non avrebbe torto a scandalizzarsi se le cose stessero proprio così. In realtà la «crisi» di Accattone è una crisi totalmente individuale: si compie non solo nell'ambito della sua irriflessa e inconscia personalità, ma nell'ambito della sua irriflessa e inconscia condizione sociale. Se per caso io non avessi avuto l'idea di parlare di questa crisi, essa sarebbe passata ignota a sé e agli altri come un fenomeno meteorologico in qualche zona desertica, come una frana nel cuore di qualche vulcano [...]. Con Tommasino ho dato un dramma, con Accattone una tragedia: una tragedia senza speranza, perché mi auguro che pochi saranno gli spettatori che vedranno un significato di speranza nel segno della croce con cui il film si conclude⁵⁵⁴.

Come già suggerito dall'esergo dantesco, quella di Accattone è la storia di un'inattesa redenzione e di una salvezza. Eppure, queste ultime non riguardano la storia personale di un individuo, neanche quale rappresentante di una comunità; piuttosto, riguardano qualcosa di completamente estraneo alla storia, qualcosa di antico e che tuttavia sopravvive nella contemporaneità, come “fenomeno meteorologico in qualche zona desertica”. Quest'antichità o arcaicità che, secondo Pasolini, attiene all'essere popolare di un popolo è, oggi, sul punto di sparire. Tuttavia, come salvare qualcosa che è ormai “senza speranza”? Ciò che è certo è che Pasolini affida la redenzione che è qui in questione non tanto a una riproduzione fedele e documentaria di ciò che altrimenti finirebbe dimenticato e perduto, quanto a una particolare forma di espressione: allo stile⁵⁵⁵. Ma lo stile, nel caso del “pensare per immagini” a cui siamo chiamati dall'arte cinematografica, si gioca nel “ritmema”, cioè nel ritmo di un'esperienza estetica. Si consideri questo brano pasoliniano del giugno 1964:

⁵⁵³ È forse proprio nei dialoghi con i lettori su «Vie Nuove» che si comincia a scorgere la strategia retorica dell'indirizzo (*Adressierung*) al destinatario, il quale però implica anche un indirizzo di ritorno dal lettore all'autore, come argomentato in C. Wild, *Sprechen für und sprechen mit*, cit.

⁵⁵⁴ «Vie Nuove», n. 26, 1° luglio 1961, riportato in SPS, p. 942.

⁵⁵⁵ Alcuni anni dopo, Pasolini afferma: «Io penso comunque che un'opera che non dico sia d'arte, ma che vuole essere d'arte, lascia la speranza nel suo stile, nella sua capacità espressiva. Il reale messaggio di un artista è nella forma, non nel contenuto»: Conferenza stampa di Pier Paolo Pasolini su 'Porcile'. Grado, agosto 1969; sbobinamento da cassetta audio n. 2, ff. 19, conservata presso l'Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, p. 17.

Se io sono riuscito a dare quello che volevo dare in *Accattone*, ammettiamo, cioè la grandezza epico-religiosa di questi personaggi miserabili, se io son riuscito a darla *attraverso gli stilemi del mio film, attraverso il ritmo del racconto*, attraverso il modo con cui li muovo, l'atmosfera in cui li immergo, attraverso la luce, il sole, l'ambiente intorno a loro, se io sono riuscito a dare questa idea di loro vuol dire che li amo, se invece sono fallito in questo allora vuol dire che il mio amore è un amore facile, insincero, ma non credo che lei debba cercare l'amore in atteggiamenti velleitari, contenutistici quale per esempio lo sforzo di far redimere i personaggi, ammettiamo: ecco, *la redenzione è nello stile*, questo voglio dire. Se stilisticamente sono fallito, cioè se non ho raggiunto un risultato di stile vuol dire che il mio amore è insincero, vuol dire che cercherò di amare di più⁵⁵⁶.

Ma è in un brano di alcuni anni dopo che Pasolini fornisce indicazioni ancora più precise a proposito di quella che si potrebbe chiamare la leggibilità del proprio cinema. Riprendendo ancora il concetto di "ritmema", scrive Pasolini nel 1967:

la questione della differenza tra vita reale e vita riprodotta, cioè tra realtà e cinema, è una questione, come dicevo, di ritmo temporale. Ma è una differenza di tempi che distingue anche cinema da cinema. La durata di una inquadratura, o il ritmo del succedersi delle inquadrature, muta il valore del film: lo fa appartenere a una scuola anziché a un'altra, a un'epoca anziché a un'altra, a una ideologia anziché a un'altra [...]. A differenza dunque che nella vita o nel cinema, in un film un'azione – o segno figurale, o mezzo espressivo, o sintagma vivente riprodotto – usate le definizioni che volete – ha come significato il significato dell'analoga azione reale compiuta da quelle persone in carne e ossa, in quello stesso quadro naturale e sociale – ma il suo senso è già compiuto e decifrabile, come se la morte fosse già avvenuta. Ciò vuol dire che nel film il tempo è finito, sia pure per una finzione. Bisogna dunque accettare la favola per forza. Il tempo non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte: come tale è reale, non è un'illusione e può benissimo essere quello della storia di un film⁵⁵⁷.

Fin da *Accattone* è presente questo invito, quasi una costrizione ("bisogna dunque accettare la favola per forza") a pensare secondo un diverso ordine del tempo; un invito che Pasolini estende a tutto il suo modo di fare cinema. Iscrivendo fin dall'inizio la morte nell'io di Accattone, in altre parole, Pasolini conferma da subito quella cui Alberto Moravia si riferiva come a una «inconscia volontà suicida»⁵⁵⁸ di Accattone; la quale può essere individuata come il tema centrale del film. Con il progredire della narrazione, l'incidenza della pulsione di morte diventa sempre più pervasiva. Non solo Accattone è costantemente tentato dal suicidio – in questura tenta di buttarsi dalla finestra; più tardi, ubriaco, minaccia di gettarsi da un ponte; invoca ripetutamente la morte come unica soluzione alle sue sventure –, ma non può fare a meno di fantasticare sulla sua fine: prima quando assiste, come incantato, alla processione di un misterioso funerale nel vuoto della

⁵⁵⁶ P. P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in PC2, pp. 2868-2869. Corsivi aggiunti.

⁵⁵⁷ P. P. Pasolini, *Essere è naturale?*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1569.

⁵⁵⁸ A. Moravia, *Accattone*, «L'Espresso», VII, 40, 1° ottobre 1961.

borgata; e poi quando, dopo il suo primo giorno di lavoro, sogna di partecipare al suo stesso funerale.

Pasolini, da parte sua, comincia a riflettere sulla cifra stilistica del film prima ancora che questo venga concretamente realizzato. È, anzi, di non sopravvalutabile importanza che vi cominci a riflettere consapevolmente nel momento in cui, per via delle circostanze contingenti legate alla produzione del film, *Accattone* gli sembra un progetto a cui dover rinunciare. Originariamente, infatti, *Accattone* avrebbe dovuto essere realizzato e distribuito attraverso la società di produzione Federiz, nata dalla collaborazione tra Federico Fellini e Angelo Rizzoli. Ben presto, però, Pasolini si rende conto dello scetticismo nutrito dall'esperto regista di Rimini nei confronti delle sue prime prove alla moviola⁵⁵⁹. «In sostanza che cosa non piace a Fellini?» – si chiede Pasolini in una pagina diaristica del 14 ottobre 1960, che poi accompagnerà la prima pubblicazione della sceneggiatura di *Accattone*. E continua:

La povertà, la sciatteria, la rozzezza, la goffa scolasticità quasi anonima con cui ho girato. Bene, sono d'accordo. Era il mio primo esperimento: per la prima volta in vita mia mi trovavo dietro a una macchina da presa: questa macchina da presa era tutta scassata, vecchia, conteneva poca pellicola alla volta: dovevo girare un'intera scena in un giorno. Gli attori, anch'essi erano per la prima volta davanti a un obiettivo. Cosa potevo fare, un miracolo? Sì, certo, Fellini si aspettava un miracolo. Che non è accaduto, perché, non avendo esperienza dei risultati, mi sono trovato alla fine con dei primi piani che erano piani americani, con dei testoni alla Dreyer che erano comuni primi piani, delle carrellate veloci che invece erano lente, della luce torbida che invece era limpida e viceversa. *È mancata*, insomma, in questa scena, *quella rifinitura che in definitiva è lo stile: cioè il miracolo*. Tuttavia, *se dovessi rigirare la scena* – è una precisa domanda che mi pone Fellini – sì, *la rigirerei con quel ritmo: rapido, affrettato, sciatto, buttato via, funzionale, senza coloriture e atmosfere, tutto addosso ai personaggi. È tutto il film che vorrei girare in questo modo*⁵⁶⁰.

In un altro paratesto dal carattere diaristico (3 maggio 1962), accompagnato questa volta alla sceneggiatura del suo film successivo, *Mamma Roma*, Pasolini torna a pensare a questo stesso momento del suo lavoro a *Accattone*. È proprio nel momento in cui l'opera gli si presenta come irrealizzabile che riesce a immaginare qualcosa di fondamentale del gesto stilistico da cui l'opera stessa, in quel momento in uno stato “solo potenziale”, prende le mosse. «In quel periodo» – ricorda Pasolini a proposito dell'anno precedente, quando tutto lasciava pensare che *Accattone* avrebbe dovuto essere abbandonato –

⁵⁵⁹ Per una ricostruzione puntuale della ricerca di un produttore per *Accattone*, da Fellini ad Alfredo Bini, cfr. S. Parigi, *Accattone*, cit., pp. 97-102.

⁵⁶⁰ P. P. Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, in RR1, pp. 1560-1561.

ho fatto dei sogni terribili. Sognavo nel cuore della notte – avendo coscienza di essere nel cuore della notte – il sole, un sole radioso e stupendo, che era tanto più macabro quanto più era radioso. Perché era, appunto, un sole sognato nella notte, nel cuore della notte. Quel sole colpiva delle facce, o, meglio, dei «primi piani», degli amici di Accattone, al Ciriola, sul Tevere, con i profili delle statue bianche del Ponte degli Angeli. Nel fondo della notte, una luce ardente biancheggiava sulle facce degli amici di Accattone – Peppe il Folle, il Tedesco, Piede d'Oro – con un biancore che aveva qualcosa di mortuario, di funereo – il biancore che hanno le ossa dissepolti abbandonate in un pomeriggio d'estate, con la polvere. *E questo senso di funereo che c'era nel sole, che pure era stupendo, era dovuto al fatto che quelle inquadrature erano, per me, irrealizzabili, mi erano impedito dalle circostanze [...]*. Nel sonno vengo svegliato dall'immagine lancinante di un'inquadratura della faccia di Accattone: un primo piano con un carrello a precedere. Vedo Franco Citti camminare con dei capelli rossicci, una faccia intensa e biancheggiante, sotto il sole funereo dell'alt'anno, perché, oggi, di nuovo, vedo davanti agli occhi, nel sonno, nel dormiveglia, un primo piano che è irrealizzabile, impedito dalle circostanze [...]. Il primo piano di Franco [Citti] [...] che mi taglia come una coltellata nei risvegli di soprassalto è, come direbbe un critico stilistico, un campione dello stile dei miei film. I miei film consistono in una serie di inquadrature brevissime e ogni inquadratura ha un'origine lirico-figurativa, più che cinematografica. Ora, la folla delle mie brevissime inquadrature si riassume fantasticamente in questa immagine, in questa faccia, in questo primo piano di Franco Citti che cammina contro uno sfondo di sole. L'intuizione che questo fosse lo stile base, lo stile tipico dei miei film, l'ho avuta mentre giravo le sequenze di *Accattone* alla Borgata Gordiani – sia quella del sogno, sia quella in cui Accattone si accompagna al Balilla discutendo se sia meglio fare il ladro o lo sfruttatore⁵⁶¹.

Si consideri adesso la scena in cui, ormai verso la fine del film, Accattone sogna il proprio stesso funerale: lo stesso momento che Pasolini, nel brano citato, menziona come cruciale nella determinazione della cifra stilistica del suo cinema – e si tenga conto che l'altra scena menzionata, quella in cui “Accattone si accompagna al Balilla discutendo se sia meglio fare il ladro o lo sfruttatore”, non è altro che una prefigurazione del successivo sogno in cui Vittorio Cataldi fa esperienza della morte di Accattone, che insieme coincide e non coincide con sé stesso. Tutta la sequenza è caratterizzata da un'alternanza di campi-controcampi che appaiono irreali, in quanto non allineati a una logica topografica chiara, sebbene mantengano l'impressione di una sostanziale omogeneità spaziale. I sospiri di Accattone addormentato si manifestano con intermittenza come sottofondo sonoro. In tal modo, anche nel film si preserva quel senso di sospensione e incertezza che Pasolini vedeva come tipico della sceneggiatura; sceneggiatura nella quale il sogno è introdotto come segue.

Accattone, ancora sfigurato dalle botte, dormiva un sonno infame, con un rantolo nella gola. Ed eccolo disteso su un luogo *che è, o non è il muretto sulla strada della casa di Ascensa...* Intorno, ci sono il sole accecante e i calcinacci... Accattone è lì immoto, dolorante, non riesce a alzarsi dalla polvere... Ed ecco vengono di corsa *tre o quattro* amici, verso di lui, sono tutti vestiti di nero, come per una cerimonia [...].

⁵⁶¹ P. P. Pasolini, *Diario al registratore*, in RR2, pp. 1833-1834, pp. 1843-1844. Corsivo aggiunto.

Il Balilla è lì che sta lavando un grappolo d'uva, e osserva il corteo dei compari vestiti di nero [...] ma *non si capisce bene quello che dice, la sua voce è solo un ronzio*⁵⁶².

Improvvisamente, risuonano richiami da un fuoricampo che appare altrettanto irreale. Le voci dei suoi amici napoletani turbano profondamente Accattone, spingendolo a voltarsi e a intraprendere un altro sentiero, persino più impervio del primo, dove l'orizzonte vuoto viene sostituito da una serie di visioni allucinate. Accattone guarda e si guarda guardare: tutte le sue soggettive sono irradiazioni dell'unica grande soggettiva che costruisce il sogno; sono frammenti di una totalità che non si lascia cogliere. Si tratta di sguardi disorientati e dolorosi, che si dirigono, oltre che su sé stesso, su figure e spazi disarticolati e fantasmatici. Accattone assiste alla metamorfosi del proprio abito: mediante uno stacco del montaggio, che conferisce alla sequenza un carattere ulteriormente irreale, si osserva il braccio di Accattone derealizzato, non più coperto dal maglione, ma da un elegante abito da funerale. Intorno a lui, la borgata è ridotta a uno scenario di detriti e di macerie: simile a un set cinematografico abbandonato dopo la sua distruzione. Le abitazioni appaiono in stato di degrado avanzato, con gravi segni di cedimento strutturale.

Non c'è anima viva, fatta eccezione per le comparse funebri degli amici vestiti di nero che interrompono il biancore accecante dell'ambientazione circostante. Pasolini rappresenta uno spazio come devastato da un bombardamento, una scena post-apocalittica – un'atmosfera che si preannuncia fin dall'inizio della sceneggiatura: «Tutto bruciava. Il sole tenero della mattina di fine estate era come calce rovente. Una faccia bruciata alzò la scucchia coi due buchi sulle guance per la magrezza, e lo sguardo acquoso; e disse [...]: Ecco la fine del mondo. Fateve vede bene, nun v'ho mai visto de giorno!»⁵⁶³.

Insieme al paesaggio, Pasolini destruttura le sue determinazioni naturalistiche, per altro poco seguite anche nel resto del film. Lo sfondo cambia dietro ogni figura, spesso senza seguire alcuna logica topografica. Spazi distinti si sovrappongono si connettono nell'immaginaria vicinanza consentita dallo stato onirico. Il fuoricampo si materializza in forme straniate: nelle improvvise e inaspettate apparizioni prima dei napoletani, poi degli amici; i quali sembrano provenire da un misterioso altrove, portando i loro fiori nel deserto sassoso della borgata. Tuttavia, questa scena suggerisce che Accattone non muore solo alla fine, ma è già morto sin dall'inizio del film, come sembrano sapere i bambini

⁵⁶² P. P. Pasolini, *Accattone*, cit., pp. 712-713. Corsivi aggiunti.

⁵⁶³ P. P. Pasolini, *Accattone*, cit., p. 597.

che, al suo passaggio, fanno il segno della croce. Come scrive Pasolini dialogando con i lettori di «Vie Nuove», Accattone incarna un eroe tragico: la morte non è un evento che gli accade, ma è ciò che – come argomentava già Benjamin⁵⁶⁴ – dà forma alla sua stessa vita, consegnandola alla dimensione impersonale di una vocazione insensata – quella di essere un accattone o, come Stracci nel successivo *La ricotta*, un morto di fame: «tutto avvenne» – scrive Pasolini in una successiva versione della sceneggiatura pubblicata in *Alì dagli occhi azzurri* – «come senza senso e senza ragione, nell'oro del sole che tramontava su Testaccio»⁵⁶⁵.

La “serie di inquadrature brevissime” in cui, secondo Pasolini, consistono i suoi film, rimandano anche a questo differimento dell'istante della morte nell'arco di tutto *Accattone* e, nel modo più esemplare, nel sogno finale. Anche le profezie dell'amico Renato, che fin dall'inizio preannunciano la tragica fine di Accattone, subiscono così un'inversione di senso: se Accattone è morto sin dall'inizio, le profezie non si avverano; piuttosto, esprimono ciò che è già da sempre avvenuto.

Nella sequenza descritta, Accattone non si limita a sognare la propria morte, ma sogna di essere già morto. Il suo non è un sogno premonitore, perché il suo carattere potenziale non si realizza in atto il giorno successivo, quando Vittorio perde la vita in un incidente motociclistico. A essere qui in questione è una virtualità che non conosce attualizzazione di sorta, in quanto la morte di Accattone è già da sempre accaduta e lui, in questo simile a Cristo, abita la morte. Il sogno, attraverso il suo lavoro di duplicazioni, opera nel film come un diaframma che permetta la manifestazione di ciò che è stato sotto forma di immagine funerea: scrittura epigrafica di un già-stato che deve ancora venire – “una vita dopo la morte”.

⁵⁶⁴ «La sua vita scaturisce dalla morte, che non è la sua fine, ma la sua forma», W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, cit., II, p. 153.

⁵⁶⁵ P. P. Pasolini, *Accattone*, cit., p. 722.

Capitolo III

“Nel groviglio di vita successa e da succedere”. Gloria e vita postuma dell’opera

3.1 Ero già nel successo, nel futuro

Con *Accattone*, l’approdo di Pasolini dalla letteratura al cinema segna una nuova autocomprensione del carattere popolare della propria opera. Qui, la popolarità non riguarda solo il piano contenutistico, cioè la rappresentazione di una realtà che si presuma di per sé popolare, come quella del sottoproletariato romano; né, d’altra parte, popolare è quanto pertiene a un successo, statisticamente quantificabile, dell’opera o del suo autore. Si rischia, da un lato, di cadere in un essenzialismo che ipostatizza il popolare, riducendolo a un elemento statico e rappresentabile: ciò che Pasolini rimprovera al neorealismo letterario e cinematografico. Dall’altro, la deriva potenziale è quella di identificare la popolarità con il successo di pubblico, subordinandola così a una logica consumistica. In Pasolini, la popolarità afferisce invece alla dimensione temporale dell’opera, legata alla possibilità, per quest’ultima, di persistere oltre la sua ricezione subitanea.

Le strategie attraverso cui Pasolini lavora a decentrare la categoria di popolare possono essere indagate a partire da un’indicazione sopracitata; secondo la quale, la chiave di accesso ad *Accattone*, e quindi al cinema pasoliniano, non è da ricercarsi tanto in ciò che il film rappresenta, quanto soprattutto nel suo “stile”. Quando afferma che la “redenzione” di *Accattone* avviene “nello stile”, Pasolini sta provando a stabilire qualcosa che valga tanto per la storia di *Accattone* quale personaggio del film omonimo, quanto per quella di *Accattone* quale opera cinematografica e – nella forma di sceneggiatura – letteraria. In entrambi i casi, questo allude a una “redenzione” riguardante un tempo ulteriore, un tempo strutturalmente postumo.

Si possono rintracciare diverse formulazioni pasoliniane volte a indicare questa temporalità redentiva. Innanzitutto, la “vita dopo la morte” cui si è già fatto riferimento a

proposito di *Accattone*: una particolare forma di sopravvivenza che Pasolini vedeva promessa soprattutto dal montaggio cinematografico. Accanto a questa, emerge il binomio «Nuova Preistoria» / «Dopostoria», configurato quale polarità non dialettica e stallo della storia⁵⁶⁶. Tuttavia, l'espressione più emblematica, ancorché apparentemente semplice, è quella da ritrovarsi nel più volte citato *Progetto di opere future*, e in particolare nel sintagma: «nel groviglio / di vita successa e da succedere»⁵⁶⁷. La parola “groviglio” indica già la difficoltà di districarsi in questa dimensione temporale, sottolineando la complessità della relazione che qui intercorre tra passato e futuro. Questo concetto trova un corrispondente perfetto in un'altra poesia di poco precedente, *Regni di ginestre*, anch'essa raccolta in *Poesia in forma di rosa*. Non a caso, anche se ormai a due anni di distanza, è ancora alla ricezione di *Accattone* che Pasolini dedica qui la propria attenzione. «Dal giorno 9, al giorno 15 giugno [1963]», come scrive direttamente nel corpo della poesia, Pasolini si trovava infatti in Puglia per girare alcune scene de *Il vangelo secondo Matteo*; «il giorno / diciassette giugno» riparte invece alla volta di Monaco di Baviera, dove scorge «il manifesto di “Accattone” lì ancora in servizio, / *forma del successo che deve ancora succedere*, / odore quatrduano»⁵⁶⁸. Pasolini, a distanza di quasi due anni, si ritrova di fronte al simbolo materiale (“il manifesto di Accattone”) del successo del suo primo film: un successo che, tuttavia, gli è ormai estraneo. Ma questo concreto imbattersi in un momento della vita postuma della propria opera gli schiude, insieme, un momento di conoscenza simile a un'epifania:

lì / vidi due occhi / di allegro serpente, / e altri due occhi di allegri fratelli [...]. / Sorridendo mi strinsero la mano. / Ero nel futuro del ragazzo lucano, / ancora coi suoi muli, laggiù. / Immaginava, egli, a mala pena, con gli occhi delle sue bestie, / il viaggio in seconda classe su su per un'Italia / di carte gialle, fontanelle e palazzi a sei piani⁵⁶⁹.

Non è chiaro se si tratta di un incontro reale o di un'esperienza confinante con il sogno; l'intero passo di *Regni di ginestre* resta, infatti, volutamente ambiguo: «Due ragazzi meridionali, come cavie / Ridenti, lì, nel loro futuro, nella loro speranza. / Seminudi, come in un incubo, tra i monachesi / pronti alla Prima, diligenti e informati». Ciò che è chiaro

⁵⁶⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *La realtà*, cit., pp. 1098-1099. Un estratto di questa poesia verrà poi reso celebre perché citato ne *La ricotta* dal personaggio di Orson Welles.

⁵⁶⁷ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1254.

⁵⁶⁸ P. P. Pasolini, *Regni di ginestre*, in *Appendici a «Poesia in forma di rosa»*, in TP1, pp. 1413-1417. Corsivo aggiunto.

⁵⁶⁹ *Ivi*, pp. 1416-1417.

è che nella poesia si tratta, in primo luogo, di quell'ambiguità temporale di cui rende conto l'imperfetto di "*ero nel futuro* del ragazzo lucano". «Tutto ciò», continua infatti Pasolini, insistendo sul medesimo tempo verbale, «doveva ancora succedere: ed io / Ero già nel successo, *nel futuro*»⁵⁷⁰.

Nell'economia di un discorso sul popolare in Pasolini, decisivo è potersi soffermare a sufficienza sul nesso, delineato nei versi sopracitati, tra "successo", "futuro", e, insieme, una certa forma di antichità, attribuita ai sottoproletari incontrati a Monaco ed evocata dall'attributo "lucano". Rispetto alle vicende biografiche intorno a cui gravita la poesia, questo si lascia comprendere come segue. Pasolini sarebbe infatti presto approdato nella contemporanea Lucania, cioè in Basilicata e in particolare a Matera, dove avrebbe ambientato la maggior parte del *Vangelo*, il suo allora ultimo film; solo qui, invero, avrebbe potuto richiamare – «sotto il segno dell'analogia»⁵⁷¹ – quel "Germe della Storia Antica", cioè quella storia entro la quale aveva potuto svolgersi la predicazione di Cristo. In questo senso, l'apparizione del "ragazzo lucano" – o dei "due ragazzi meridionali" – funziona anche come un raccordo tra il presente della vecchiaia del primo film, ormai persino in stato di putrefazione (il manifesto di Accattone, leggiamo, emana un "odore quattriduoano"), e la contemporanea gestazione del film a venire, cioè proprio quel *Vangelo* da girarsi a Matera, intraprendendo quindi un itinerario contrario a quello dei ragazzi appena giunti in Germania.

Regni di ginestre ci pone di fronte a una prima complicazione dell'esperienza del successo in Pasolini; il quale si posiziona, simultaneamente, al suo interno e al suo esterno. È chiaro che Pasolini sta qui facendo leva sull'ambiguità nel termine "successo" in italiano, rendendo, al limite, indistinguibile il successo come passato concluso e il successo come fama raggiunta o agognata: la categoria di popolarità rimanda, in Pasolini, a entrambi i campi semantici. Questa posizione, dentro e contro il successo, si traduce in un atteggiamento di negazione e al tempo stesso di consapevole collocazione in un tempo altro e, insieme, in un tempo dell'altro – un successo che non abbia luogo nel proprio futuro, bensì "nel futuro del ragazzo lucano". Si innesta su questo punto, in un tempo che si può cominciare a chiamare "popolare", un'ulteriore declinazione dell'abiura come *dire-vrai*: il rifiuto del successo come riconoscimento immediato, ma al contempo l'assunzione della propria funzione psicagogica, ossia di guida attraverso un tempo

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 1417.

⁵⁷¹ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 47, 19 novembre 1964.

strutturalmente postumo. Un'accettazione avvenuta quasi a malincuore, come suggeriscono i versi che concludono *Regni di ginestre*: «E / con che cuore ero io in quel futuro? // Mentirei se dicessi ch'ero contento di me. // Nel mio cuore non c'era che brama di nuovo stile. // Sanguinavo dal desiderio di esistere ancora, di succedere»⁵⁷².

Il futuro anteriore in cui si colloca il locutore della poesia, tuttavia, non si configura come una mera proiezione, ma come una struttura temporale complessa che condiziona l'opera fin dalla sua origine. Il successo dell'opera pasoliniana accade solo in un tempo a venire; eppure, questo tempo futuro è già iscritto nella struttura temporale dell'opera stessa, che si configura come un divenire continuo e insieme concluso. Questa logica consente di comprendere la popolarità come una dimensione che eccede il presente e si sviluppa attraverso una temporalità di anticipazione e compimento differito, in cui l'opera, pur rifiutando la consumabilità immediata, si iscrive in un orizzonte di persistenza storica. Quale forma di storicità sia qui in questione, potrà essere discusso solo a partire da un'ulteriore indagine delle identificazioni e smarcamenti tra popolarità, successo e celebrità: vale a dire, tornando e ripartendo dalla struttura temporale di quella vita postuma a priori secondo la quale Pasolini comincia, da un certo momento in poi, a intendere la propria opera.

Finora si è cercato di mettere in luce come Pasolini rievochi il momento in cui *Accattone* gli appariva ormai irrealizzabile: un ricordo che egli utilizza per evidenziare un aspetto stilistico fondamentale del film, nella misura in cui l'irrealizzabilità stessa diviene parte integrante della sua realizzazione. Sebbene il film sia stato completato, questo non significa che le inquietudini dell'autore siano cessate; al contrario, si manifesta una nuova impossibilità, quella di rigirare *Accattone* nel tempo della "abiura" dalla propria opera. Già nel 1962, a pochi mesi dall'uscita del film, Pasolini scrive:

È un senso d'angoscia che provo; lo stesso, esattamente, che provo nel vedere *Accattone* proiettato nelle terze visioni, tagliato, manomesso, davanti a un pubblico imprevedibile e disattento. Questa è l'effimera vita del cinema; lavorando al cinema si hanno solo presentimenti di caducità e sconfitta⁵⁷³.

La vulnerabilità del cinema di fronte alla ricezione pubblica accresce l'incertezza sul destino dell'opera, sulla sua capacità di attraversare il tempo e mantenere rilevanza. Ma

⁵⁷² P. P. Pasolini, *Regni di ginestre*, cit., p. 1417.

⁵⁷³ P. P. Pasolini, *Diario al registratore*, cit., p. 1847.

la rilevanza dell'irrealizzabilità postuma di *Accattone* è una questione su cui Pasolini torna con particolare intensità nelle postume *Lettere luterane*. Un testo del 8 ottobre 1975 riflette sulla scomparsa della cultura popolare e sulla perdita di una specifica inventività linguistica che ne garantiva l'autenticità espressiva:

Basta osservare la loro lingua (che ora non esiste più): essa era continuamente inventata, benché i modelli lessicali e grammaticali fossero sempre gli stessi. Non c'era un solo istante della giornata – nella cerchia delle borgate che costituivano una grandiosa metropoli plebea – in cui non risuonasse nelle strade o nei lotti una «invenzione» linguistica. Segno che si trattava di una «cultura» viva [...]. Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione⁵⁷⁴.

Questa riflessione evidenzia un nodo fondamentale della concezione pasoliniana della popolarità: essa non si riduce alla semplice visibilità o al riconoscimento immediato, ma si radica in una vitalità linguistica comune. La scomparsa di questa capacità espressiva segna un punto di non ritorno, tanto che Pasolini afferma che rigirare *Accattone* nel 1975 sarebbe impossibile. La perdita della lingua popolare non è solo un fenomeno sociologico, ma ha ripercussioni estetiche e teoriche:

Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo «corpo» neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirle: ma addirittura non le capirebbe nemmeno⁵⁷⁵.

Qui, non è in gioco solo un cambiamento estetico, ma una trasformazione radicale della sensibilità collettiva. L'opera cinematografica non può prescindere dal contesto linguistico che la genera e la rende possibile. La popolarità, quindi, è profondamente legata alla possibilità stessa di una lingua viva, capace di innovarsi e trasmettere significati in una comunità altrettanto viva. Questo ordine di problemi è connesso alla riflessione pasoliniana sul nesso abiura-popolarità. Come si è cominciato ad argomentare, nel momento in cui l'ultimo Pasolini – nello stesso frangente in cui denuncia l'impossibilità di rigirare *Accattone* – abiura dalla *Trilogia della vita*, non sta semplicemente ripudiando un segmento della propria produzione artistica, ma sta anche

⁵⁷⁴ P. P. Pasolini, «Il mio *Accattone* in Tv dopo il genocidio», in *Lettere luterane*, cit., p. 676.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 676.

abbandonando una certa forma di popolarità. Egli si trova di fronte a un paradosso: per poter continuare a definirsi popolare, ritiene necessario rifiutare il tipo di popolarità che il successo commerciale gli ha garantito. Nel citato *Intervento al Congresso del Partito Radicale*, Pasolini introduce un'ulteriore distinzione, contrapponendo la popolarità diffusa e immediata alla popolarità delle minoranze. La difesa dell'alterità impone il restare "continuamente irriconoscibili", dimenticando subito "i grandi successi" nel momento stesso in cui li si raggiunge.

Tuttavia, il rifiuto di una popolarità come successo e celebrità è già presente, come ci lascia scorgere *Regni di ginestre*, fin dai primi anni Sessanta. Già nei dialoghi con i lettori su «Vie Nuove» emerge il segno di una tensione irrisolta tra il desiderio di rivolgersi a un pubblico ampio e la necessità di rifiutare i meccanismi che rendono un'opera immediatamente accessibile e quindi consumabile. È in questa logica che si colloca anche la pratica dell'abiura, che non è un semplice atto di ritrattazione, ma una strategia volta a riflettere sulla post-storia dell'opera; il destino della quale non si gioca in una (mancata) accoglienza immediata, ma in una sopravvivenza nel tempo. In una lettera del 1962, Pasolini esprime con particolare lucidità quelli che vede come due rovesci speculari, il successo celebratorio e la diffamazione, entrambi prodotti da una medesima strategia di mercato: «è una mistificazione totale di una persona che si tenta di fare: soltanto su scala nazionale e con un piano ben determinato ciò si può ottenere: ed è in ciò che consiste appunto la novità: nell'operazione quasi di tipo industriale della diffamazione»⁵⁷⁶. Qui, emerge con forza lo scarto prodotto dalla società dei consumi: la diffamazione stessa diventa un prodotto confezionato dai media e offerto al pubblico come parte di un meccanismo di consumo culturale. La mistificazione riguarda non solo l'opera, ma l'autore stesso, trasformato in una figura pubblica svuotata di autenticità e ridotto a una proiezione conforme alle attese del pubblico. In una seconda lettera pubblicata su «Vie Nuove» in un numero di poco successivo, Pasolini denuncia il carattere alienante del

⁵⁷⁶ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 31, 2 agosto 1962, riportato in SPS, p. 1011. Il brano completo rivela la connessione teorica che Pasolini stabilisce tra la propria "lagnosità" poetica e la diffamazione sistematica: «Sì, certamente hai ragione. Dovrei avere la forza di non parlare delle mie sofferenze: è stato rimproverato anche alle mie ultime poesie de *La religione del mio tempo* di essere troppo 'lagnose' [...]. È una mistificazione totale di una persona che si tenta di fare: soltanto su scala nazionale e con un piano ben determinato ciò si può ottenere: ed è in ciò che consiste appunto la novità: nell'operazione quasi di tipo industriale della diffamazione». Questo nesso lamento-diffamazione-gloria, già presente in versi come «vivevo una gloriosa vita di perseguitato / dagli atroci editti» (P. P. Pasolini, *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, cit., pp. 893-947, qui p. 944), anticipa la teoria della gloria infame sviluppata nella concezione pasoliniana della comparizione (cfr. *infra* 3.2) e nella sua più tarda insistenza e rivendicazione paradossale del "piagnisteo piccolo-borghese" di cui parlava Marx (cfr. *infra* 3.4).

successo. Quest'ultimo, afferma, è legato alla "irrealtà" della parte pubblica della propria vita «Il vivere cioè in parte nel mondo della pseudo-cultura, o come dice più esplicitamente la mia amica Elsa Morante, dell'irrealtà»⁵⁷⁷. La popolarità come successo e celebrità, quindi, è un processo di oggettivazione che costringe l'autore a farsi personaggio, a incarnare un'immagine costruita dai media e dal pubblico. Questo aspetto emerge con ancora maggiore chiarezza in un'ulteriore lettera, questa volta del 15 ottobre 1964, in cui Pasolini dichiara esplicitamente di voler evitare ogni ufficialità «in quanto autorità in qualche modo riconosciuta [...]. Non voglio far parte della vostra mitologia, neanche per quel po' che quel po' di successo o di diffusione *diffamatoria o celebratoria* del mio nome, potrebbero consentirmelo»⁵⁷⁸. Qui si manifesta con forza un elemento centrale del pensiero pasoliniano: la perfetta sovrapponibilità tra diffamazione e celebrazione, due facce della stessa logica di consumo culturale. La visibilità pubblica, sia nella sua forma celebrativa che diffamatoria, obbedisce a un medesimo meccanismo di spettacolarizzazione, riducendo l'autore a immagine, a mito funzionale a un sistema che egli rifiuta. Pasolini descrive questo fenomeno come una maschera che lo costringe a essere "quello che il pubblico vuole che sia", trasformandolo in un'icona. Questa dinamica genera un conflitto interiore, una «malattia»⁵⁷⁹ che lo espropria di sé stesso.

La complessa relazione tra successo e popolarità emerge altresì in tutta una serie di autoritratti d'autore, da ritrovarsi soprattutto nell'ultimo Pasolini. Tre esempi provengono da *La Divina Mimesis* e da *Petrolio*, dove Pasolini, ancora tra il 1963 e il 1975, riflette sulla percezione, propria e altrui, di sé come figura pubblica e popolare.

Ne *La Divina Mimesis*, il Pasolini degli anni Sessanta descrive il sé stesso del passato, una figura che lo accompagna nella sua discesa all'inferno neocapitalistico: «una figura, in cui dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio»⁵⁸⁰. A essere qui in questione è l'ambiguità del "successo": se, da un lato, questo si manifesta attraverso il riconoscimento stilistico – «tu sei colui il cui stile è stato ragione per me di affermazione e successo!»⁵⁸¹ –; dall'altro, questo stesso successo appare già sottoposto a una rilettura postuma, che lo colloca in una logica di abiura. In questa struttura discorsiva *ex post*, si può scorgere una continuità con il discorso sulla temporalità psicagogica visto in

⁵⁷⁷ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 36, 6 settembre 1962, riportato in SPS, p. 1014.

⁵⁷⁸ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 42, 15 ottobre 1964, riportato in SPS, p. 1025. Corsivo aggiunto.

⁵⁷⁹ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 36, 6 settembre 1962, riportato in SPS, p. 1014.

⁵⁸⁰ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1081.

⁵⁸¹ *Ivi*, p. 1084.

precedenza, con l'auto-posizionamento "nel futuro del ragazzo lucano" e la consapevolezza di un rifiuto del proprio passato poetico e, insieme, del successo derivatone: un successo rimasto bloccato nella "Dopostoria" dell'inferno contemporaneo.

Una seconda auto-descrizione si trova in *Petrolio*, dove Pasolini si raffigura come «un altro intellettuale, una quindicina d'anni più giovane di lui [di Alberto Moravia], infinitamente più timido e quindi più aggressivo». Qui, emerge un altro aspetto fondamentale del rapporto tra Pasolini e il proprio successo: la percezione di un'identità pubblica costruita come ruolo imposto, una maschera necessaria, da cui però emerge una profonda tensione interiore: «la sua aggressività – mescolata alla naturale dolcezza anzi, quasi soavità del suo carattere – pareva far parte di un ruolo ch'egli era stato costretto ad accettare»⁵⁸². Il successo non è dunque presentato come una condizione di agio, ma come un vincolo, una costrizione che isola chi ne sia investito, ponendolo in una posizione di inclusione coatta e quindi di estraneità nei confronti del mondo culturale che lo ha accolto.

Infine, in un ulteriore passaggio di *Petrolio*, Pasolini sviluppa una riflessione più generale sulla connessione tra successo, popolarità e verità. Qui, non si tratta più di un'auto-descrizione in senso stretto, ma di una riflessione sul ruolo della cultura nel contesto della società dei consumi: «I prodotti intellettuali erano prodotti come gli altri: si definivano attraverso il successo o l'insuccesso, e la loro euristica era nel loro esserci, come cose o fatti: scommesse perse o vinte». Il successo si riduce così a un criterio pragmatico di esistenza, una scommessa che l'opera può vincere o perdere nell'immediato – una logica, dunque, incompatibile con una comprensione della popolarità come sopravvivenza e persistenza nel tempo. «Il rischio dell'impopolarità», continua Pasolini, «faceva più paura del vecchio rischio della verità»: ciò che segnala un mutamento radicale nel ruolo della cultura e della figura dell'intellettuale. «La malafede», conclude questo appunto di *Petrolio*, «era ideologizzata come elemento del modo di essere colti o addirittura poeti»⁵⁸³.

Queste tre immagini concorrono a delineare la tensione irrisolta tra Pasolini e il proprio successo: da un lato, il riconoscimento del valore stilistico e del ruolo pubblico; dall'altro, il rifiuto di un successo che impone una perdita di autenticità e un assoggettamento alle logiche della visibilità e del consumo. Tuttavia, se il successo immediato si rivela ambiguo e spesso intrappolante, rimane aperta la questione di un'altra forma di

⁵⁸² P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1303.

⁵⁸³ *Ivi*, pp. 1484-1485.

riconoscimento che possa resistere alla mercificazione. In *Petrolio*, Pasolini descrive il nuovo sistema culturale come fondato sulla pura misurabilità del successo: i prodotti intellettuali si definiscono in base al loro misurabile esito immediato, come “scommesse perse o vinte”. Ma può esistere una dimensione del successo che non sia vincolata all’esito immediato; che trovi valore anche e forse soprattutto nelle “scommesse perse”, nella permanenza dell’opera oltre la propria epoca? Si apre qui una prospettiva diversa, quella di un successo differito, di una popolarità che non si misura nell’istantaneità del consenso, ma a partire dalla capacità dell’opera di risuonare nel tempo.

Pur trovando la propria ragion d’essere nell’avvento della società dei consumi nel contesto italiano, il “decentramento” pasoliniano della popolarità dell’opera consente di delineare una riconnessione con la tradizione moderna della poesia, che trova in Charles Baudelaire un punto di riferimento imprescindibile. Pasolini, come Baudelaire, concepisce il vero successo come qualcosa di differito: un riconoscimento postumo che, pur sorgendo in esse, sfugge alle dinamiche mercantili della cultura di massa. Baudelaire, infatti, tematizza tanto la riduzione dell’arte a merce, quanto l’attenzione per la ricezione della propria opera – attenzione con cui notoriamente si aprono *I fiori del male*, con il poema *Au lecteur*. Quello della poesia baudelaيرية è un successo programmaticamente postumo. Pasolini eredita questa consapevolezza della poesia moderna: il focus sulla ricezione è sempre presente nel suo pensiero fino a quella “paura dell’impopolarità” di cui scrive nel 1975. Una ricezione che sia veramente popolare, tuttavia, si struttura in un “groviglio di vita successa e da succedere” che intreccia passato e futuro nel presente dell’enunciazione lirica⁵⁸⁴. L’opera non è mai semplicemente accolta o respinta, ma esiste in una tensione continua tra ciò che è già accaduto e ciò che ancora deve succedere, un’anticipazione che si struttura come un futuro passato.

Il riferimento al rapporto tra Pasolini e Baudelaire permette altresì di riprendere e approfondire in questa sede il confronto con la teoria della lingua e della storia in Benjamin. L’esperienza poetica di Baudelaire, infatti, determina uno snodo fondamentale nel passaggio dal discorso sulla popolarità immediata a quello sulla fama postuma, concetto che trova in Benjamin una delle sue elaborazioni più articolate. Con la lirica baudelaيرية ci si trova a confronto con un punto di frattura rispetto alla tradizione letteraria precedente, in quanto viene ridefinito il rapporto con il pubblico e il significato

⁵⁸⁴ Sul tempo dell’enunciazione lirica in Baudelaire, cfr. J. Culler, *L’Hyperbole et l’apostrophe: Baudelaire and the Theory of the Lyric*, «Yale French Studies», 125/126, 2014, pp. 85-101.

stesso del successo dell'opera d'arte – un successo inteso, innanzitutto, nel senso della post-storia dell'opera stessa. In *Alcuni motivi in Baudelaire* (1939), Benjamin sottolinea come Baudelaire abbia concepito la propria opera per un pubblico che si sarebbe costituito solo in un'epoca successiva; una prospettiva che si innesta sul concetto di fama o gloria (*Ruhm*), elaborato diversi anni prima ne *Il compito del traduttore* (1921)⁵⁸⁵. Qui, Benjamin afferma fin dall'inizio che la “fama” (*Ruhm*) di un'opera non dipende da una ricezione immediata, «poiché nessuna poesia è rivolta (*gelten*) al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori»⁵⁸⁶. Piuttosto, è una condizione trascendentale che, dell'opera d'arte, determina la significatività sin dall'origine. In questa prospettiva, la fama non è riducibile a un parametro sociologico, configurandosi invece come un orizzonte di senso che si realizza solo nel futuro e determinando una temporalità complessa in cui si determina la significatività dell'opera oltre il presente della sua iniziale diffusione. Proprio su questa temporalità si innesta la riflessione pasoliniana sul successo: da un lato, l'immediatezza della notorietà è parte di una logica consumistica che egli rifiuta; dall'altro, la vera popolarità risiede nella capacità di un'opera di sopravvivere a sé stessa, cioè alla propria ricezione nel presente.

In quest'ottica è da leggersi l'attenzione pasoliniana per Baudelaire anche sul piano formale e biografico. La connessione tra i due poeti è sottolineata da Fortini, che, già in una lettera del 1959, afferma di riconoscere in Pasolini il miglior traduttore di Baudelaire che ci sia in Italia, e di saperlo fin «da *Recit*»⁵⁸⁷, cioè dal poema *Recit* (settembre 1956) contenuto ne *Le ceneri di Gramsci*. Qui, l'affinità tra Baudelaire e Pasolini si rivela non solo sul piano metrico-formale – nel doppio eptametro di *Recit* che richiama l'alessandrino francese –, ma anche sul piano tematico: al centro del componimento vi è

⁵⁸⁵ Benjamin sottolinea come Baudelaire abbia concepito la propria opera per un pubblico che si sarebbe costituito solo successivamente: «Baudelaire ha fatto affidamento su lettori che nella lettura della lirica incontrano difficoltà [...]. Sorprende trovare un lirico che conti su un simile pubblico, il più ingrato. Una spiegazione è presto data. Baudelaire voleva essere compreso: egli dedica il libro ai suoi simili [...]. Baudelaire ha scritto un libro che ha avuto sin dal principio scarse prospettive di un immediato successo di pubblico. Il lettore a cui si era rivolto gli sarebbe stato procurato dall'epoca successiva», W. Benjamin, *Über Einige Motive bei Baudelaire*, in Id. *Gesammelte Schriften*, cit., I, pp. 605-653; tr. it. di R. Solmi, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, cit., VII, pp. 378-415, qui p. 378. Benjamin conclude osservando che «un successo di massa di poesie liriche non ha più avuto luogo dopo Baudelaire» (*ibidem*), elemento che si connette all'affermazione pasoliniana sullo stato di marginalità della letteratura italiana dopo l'apparizione de *Les Fleurs du mal*.

⁵⁸⁶ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 500.

⁵⁸⁷ Cfr. la lettera di Fortini a Pasolini del 10 dicembre 1960, riportata in F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 18-19. Su Pasolini traduttore di Baudelaire, cfr. O. Bivort, *Pasolini traducteur de Baudelaire*, «Revue italienne d'études françaises», 7, 2017, pp. 1-12. Per una ricognizione generale dell'attività di traduttore di Pasolini, cfr. J. P. Welle, *Pasolini Traduttore: Translation, Tradition and Rewriting*, in Z. G. Barański (a cura di) *Pasolini Old & New*, cit., pp. 91-129.

la condanna per oscenità subita da Pasolini per *Ragazzi di vita* – proprio quell’opera che lo aveva reso celebre all’interno del panorama della letteratura italiana del tempo. La tensione tra successo e diffamazione, così centrale nella riflessione pasoliniana, si iscrive dunque in una storia inaugurata da Baudelaire con la censura delle *Fleurs du mal*. Pasolini stesso, in un testo del 1973 che è forse l’unico in cui Baudelaire sia menzionato esplicitamente, riconosce la frattura prodotta da quest’ultimo nella letteratura italiana, dichiarando che *Les Fleurs du mal* «fanno di colpo invecchiare e retrocedere a uno stato di marginalità provinciale tutta la letteratura italiana»⁵⁸⁸. Qui, emerge una riflessione più ampia sulla ricezione delle opere nel tempo: se Baudelaire è stato accolto con ostilità dalla sua epoca, è solo nel tempo che la sua opera ha potuto risuonare e imporsi come punto di svolta della modernità poetica.

L’idea che la poesia moderna abbia subito una frattura irrimediabile con l’avvento della società dei consumi si riflette dunque nella lettura pasoliniana di Baudelaire, con un’accentuazione specifica della marginalizzazione della letteratura italiana rispetto ai grandi movimenti europei. Se in Benjamin questa consapevolezza segna il passaggio a una nuova epoca della produzione artistica, per Pasolini essa sottolinea un ritardo strutturale della cultura italiana, incapace di accogliere la rivoluzione baudelairiana e di trasformarla in un’esperienza poetica condivisa. Tuttavia, la riflessione benjaminiana sulla fama differita introduce una prospettiva più ampia: Baudelaire scrive per un pubblico ancora da venire. Qui si trova una chiave interpretativa di ampia portata per comprendere la (dis-)giunzione tra successo e popolarità in Pasolini: la sua ansia per la ricezione della propria opera non è solo il sintomo di un disagio immediato, ma si iscrive in una logica di differimento e di postuma legittimazione.

Questa nozione di riconoscimento differito è precisamente ciò che Pasolini ricerca per la propria opera, una fama non immediata, bensì iscritta in una temporalità di *Fortleben*, di vita ulteriore, come definita da Benjamin ancora ne *Il compito del traduttore*: un testo, quest’ultimo, che non costituisce solo uno snodo decisivo all’interno della teoria della lingua in Benjamin, ma introduce altresì la traduzione benjaminiana dei *Tableaux parisiens*. Un’ulteriore affinità elettiva tra Pasolini e Benjamin può pertanto definirsi come segue. Il destino postumo dell’opera si fonda sulla sua traduzione possibile (*Übersetzbarkeit*) in nuovi contesti storici, un’idea che si ritrova anche nella categoria di

⁵⁸⁸ P. P. Pasolini, «*Almanacco dello Specchio n. 2*» Marianne Moore, Il basilisco piumato, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 1795.

«maturità postuma»⁵⁸⁹ (*Nachreife*) dell'opera che permette alla sua verità di emergere solo in un'epoca successiva. Ma decisivo è che questo nuovo contesto storico, quest'epoca successiva in cui possa darsi una ricezione che non sia consumo, non segua l'apparizione dell'opera in un senso cronologico e, in fondo, accidentale; piuttosto, è la traducibilità stessa dell'opera a rendere possibile in primo luogo un tempo in cui tale opera sarà stata tradotta. In un passaggio de *Il compito del traduttore* cui si è già fatto riferimento, si legge infatti:

Questa sopravvivenza (*Fortleben*), quando viene alla luce, prende il nome di gloria (*Ruhm*). Traduzioni (*Übersetzungen*) che sono più che semplici trasmissioni (*Vermittlungen*), sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza (*im Fortleben*), l'epoca della sua gloria (*das Zeitalter seines Ruhmes*). Per cui non tanto servono alla sua gloria (*Ruhm*), come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza⁵⁹⁰.

Si lasciano qui scorgere due concordanze: entrambi Benjamin e Pasolini traducono Baudelaire; entrambi lo ritengono un momento di scarto rispetto alla letteratura precedente, e lo fanno proprio in quanto egli segna un modo diverso di rapportarsi col pubblico e con il successo, la popolarità e la fama della propria opera. A partire da queste premesse, è possibile spostare il confronto su un livello più propriamente di filosofia del linguaggio.

L'epoca del *Ruhm* di un'opera d'arte non riguarda semplicemente l'attenzione da essa ricevuta, bensì rimanda a una parte integrante della storia di tale opera, del suo «rapporto di vita»⁵⁹¹ (*Zusammenhang des Lebens*) o di quel “groviglio di vita successa e da succedere” di cui scrive Pasolini. La popolarità *qua Ruhm* non è un risultato postumo cui la traduzione contribuisce, bensì la condizione stessa che rende un'opera traducibile. Si tratta di un nodo temporale apparentemente paradossale e analogo a quello chiamato in causa dalla categoria di “esigenza”: qualcosa che ancora non è accaduto rende possibile qualcos'altro nel presente in cui l'esigenza viene enunciata. Il “da succedere”, ossia la popolarità dell'opera nella forma di *Ruhm*, è la condizione di possibilità del “successo”; inteso, quest'ultimo, insieme come passato e come popolarità. Un successo che tuttavia, a questo punto, non può più essere compreso come un *factum* o una “scommessa vinta o

⁵⁸⁹ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 503.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p. 502.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 501.

persa”; né può essere ridotto al successo in quanto celebrità nel presente. Piuttosto, proprio come per la categoria di traducibilità (*Übersetzbarkeit*), a essere qui in questione è il potenziale mai definitivamente realizzabile di un significato, cioè – per rimanere ancora nella terminologia de *Il compito del traduttore* – non tanto l’inteso (*das Gemeinte*) quanto il modo di intendere (*die Art des Meinens*)⁵⁹². Questo introduce un ulteriore livello di complessità nella concezione del successo dell’opera: non si tratta, ancora una volta, di una verifica della sua ricezione presente, ma di un fenomeno iscritto in una logica di differimento, che la popolarità *qua Ruhm* contribuisce a determinare sin dall’origine. Si è dunque posti a confronto con una “maturità postuma” dell’opera, tale da far sì che il successo di questa sia già anticipato nel futuro e, in questo modo, ascrivito a una temporalità che, anche rispetto alla sua ricezione empiricamente attestabile, ne determina a priori la significatività.

Nel *Passegen-Werk*, questa riflessione perviene a una portata ancora più ampia, in un passaggio in cui Benjamin, a quasi vent’anni di distanza, autocita *Il compito del traduttore*: «La “comprensione” storica va intesa fondamentalmente come una sopravvivenza del compreso e, dunque, come base della storia, va in genere considerato quanto è stato riconosciuto [ne *Il compito del traduttore*] nell’analisi della “sopravvivenza (*Nachleben*) dell’opera” e della sua “fortuna” (*Ruhm*)»⁵⁹³. Benjamin, pur autocitandosi, sostituisce *Fortleben* con *Nachleben*, accentuando il carattere di postuma attivazione della conoscenza storica. Questo significa che la fama di un’opera non è solo la condizione della sua traducibilità, ma anche ciò che la rende parte integrante della storia nel suo farsi. In questo passaggio, Benjamin equipara l’analisi della vita postuma di un’opera alla sua fama, rendendo chiaro che il *Ruhm* è il suo ultimo e più completo svolgimento. Qui, emerge un apparente paradosso: da un lato, l’interesse benjaminiano per la fama, dall’altro, quello per gli oppressi e i senza nome. Tuttavia, come in Pasolini, questo determina una tensione feconda che riconduce la storia delle opere a una dialettica tra riconoscimento postumo e rimozione delle voci marginali – ciò che permette di vedere come il *Fortleben* dell’opera in Benjamin non sia solo un concetto legato alla sua ricezione, ma costituisca il fondamento di una visione più ampia della storia stessa.

Il “Germe della Storia Antica” di cui Pasolini scrive in *Profezia*, quell’arcaico o preistorico che ricerca ripercorrendo a ritroso il viaggio del “ragazzo lucano”, dal

⁵⁹² Cfr. *ivi*, pp. 504-505.

⁵⁹³ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 514.

successo di *Accattone* ai luoghi dove aspira a realizzare il suo film futuro sul Vangelo di Matteo – tutto questo non ha nulla di statico, di avvenuto una volta per tutte e, come tale, riproducibile e rappresentabile tale e quale. Al contrario, afferisce al piano della storia. Di più, apre a un'altra concezione della storia. Non è dunque un caso, ed è anzi di fondamentale importanza, che Benjamin recuperi le riflessioni sul *Ruhm* dell'opera alla fine del proprio percorso intellettuale, allorché è impegnato a stabilire un concetto di storia che renda pensabile una tradizione degli oppressi. L'avvicinamento tra *Ruhm* e storia dei senza nome è solo apparentemente paradossale, e comporta una risemantizzazione radicale del primo – risemantizzazione di cui l'opera pasoliniana costituisce un momento paradigmatico nella seconda metà del Novecento.

A partire da questa chiave di lettura, è possibile inquadrare più precisamente l'impegno pasoliniano a favore di quelle "minoranze" cui egli continua a guardare nel segno di una possibile "alleanza". Come dovrà essere ulteriormente messo in luce, questo impegno si gioca soprattutto sulla possibilità, per tali "minoranze", di divenire visibili. Questo aspetto si lega direttamente alla poetica pasoliniana e alla sua rappresentazione del sottoproletariato, in particolare nelle opere della metà degli anni Sessanta, come *La ricotta* e *Bestemmia*. Qui, Pasolini lavora sulla figura di soggetti assolutamente ingloriosi, letteralmente senza nome, se non persino *infami*. Eppure, all'interno di questa realtà si intravede una forma di popolarità che non è meramente sociologica o rappresentativa, ma appartiene a una logica di visibilità altra. Se il *Ruhm* benjaminiano permette alle opere di risuonare nel tempo, la popolarità pasoliniana si manifesta nell'esposizione stessa del corpo popolare, nella sua comparizione insieme effimera e duratura. Ma come è possibile una popolarità che non si configuri come celebrazione né come mercificazione? Quale forma di fama può ancora riguardare chi è stato escluso dalla narrazione dominante?

3.2. Sulla comparizione: spettacolo, infamia, gloria

L'elaborazione pasoliniana del successo si colloca in una tensione tra popolarità immediata e gloria a venire, tra consumo e resistenza, tra una logica commerciale e una temporalità di riconoscimento postumo. Tuttavia, quello del successo commerciale non va compreso, in Pasolini, come un rifiuto moralistico. Tale rifiuto rimanda, molto di più, all'ordine della teoria; afferisce a un modo di conoscere che, con Benjamin, si può

cominciare a chiamare “comprensione storica”. Ma a essere qui in questione è una storia che – come si è cominciato a delineare a partire da de Man e come dovrà ulteriormente essere mostrato – non ha più niente di umano; si tratta, piuttosto, di una storia *barbara*, nell’accezione pasoliniana del termine. Solo a partire da un inquadramento del popolare in termini gnoseologici diviene decifrabile il carattere popolare e persino la gloria e l’esemplarità di figure infami come lo Stracci de *La ricotta* del 1963; o, allo stesso modo, diviene leggibile, tra le pieghe del montaggio, una storia dei vinti senza nome, come quella custodita ne *La rabbia*, dello stesso anno.

Inteso come *Ruhm*, popolare è ciò che rende retrospettivamente possibile, a un’opera così come a una vita, l’accesso a un’esistenza postuma a priori: un’esistenza che si svolge in una storia di echi e in uno spazio di risonanza temporale tale da permettere all’opera di mantenere valore attraverso traduzioni e letture successive⁵⁹⁴. Ma un momento paradigmatico, in cui popolarità di un’opera e popolarità di una vita convergono fino a coincidere, è da ricercarsi, ancora una volta, nella struttura della *Commedia*; con la quale, non a caso, Pasolini si misura per tutta la vita. Dante introduce la fama all’interno di un quadro storico e teologico, dove il riconoscimento delle anime incontrate nel modo della “figura” non dipende dal loro tempo, ma dalla loro risonanza futura; risonanza resa possibile, in primo luogo, dall’opera stessa del poeta. Tuttavia, allo stesso tempo, è precisamente la fama delle vite evocate nel poema che, in quanto vite *esemplari*, rende comunicabile (e visibile) in primo luogo un’esperienza trascendente come quella della *Commedia*.

L’idea che la popolarità, ancora nella contemporaneità della società dei consumi di Pasolini, possa consistere in un criterio epistemico è da riportarsi alla concezione dantesca della fama come condizione di conoscibilità. Con l’espressione di Par. XVII «l’anime che son di fama note» (Par. XVII, 138), Dante indica che il riconoscimento postumo, la “fama”, non è solo un dato sociologico, ma una vera e propria struttura della conoscenza. Il poeta non si limita a registrare un successo immediato, legato al presente dell’enunciazione. Al contrario, prefigura una posterità capace di riconoscere retroattivamente il valore del suo discorso. È in questa proiezione verso un futuro che ancora non esiste, ma che il testo stesso contribuisce a rendere pensabile, che il poema si

⁵⁹⁴ La “traducibilità” di cui scrive Benjamin, infatti, consiste «nel trovare l’atteggiamento in quella lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l’eco dell’originale [...] e ciò in quel solo punto dove l’eco nella propria lingua può rispondere all’opere nella lingua straniera», W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 506.

costituisce come dispositivo veritativo: non perché detenga una verità data, ma perché struttura le condizioni attraverso cui essa potrà divenire riconoscibile, in un tempo a venire. La “fama” si configura qui come una condizione di accesso alla verità: non solo per il locutore, ma anche per un destinatario futuro. Attraverso il discorso profetico e la costruzione figurale della *Commedia*, Dante non solo testimonia il presente, ma anticipa e presume una visione futura, tale che questa strutturi il modo in cui le sue parole saranno recepite nei secoli successivi. In questo senso, la popolarità come “fama” si presenta, a partire da Dante, come un dispositivo comunicativo e veritativo: un tentativo, cioè, di legare la comunicazione e la verità dell’opera alla portata esemplare delle anime conosciute, appunto, “di fama”.

Questo si connette in modo fondamentale alla tensione tra parresia, impopolarità e sopravvivenza: dire la verità comporta il rischio dell’esclusione nel presente, ma assicura una vita futura dell’opera. Come afferma ancora Dante nel dialogo con Cacciaguida dello stesso canto: «s’io al vero son timido amico, / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico» (Par. XVII, 118-120). Qui, il rischio della verità è strettamente legato alla dimensione temporale della popolarità: non è il consenso dei contemporanei a garantire la verità, ma la capacità dell’opera di farsi riconoscere in un futuro che è già iscritto nel suo orizzonte di senso. Pasolini eredita questa dinamica e la declina in un contesto di crisi della cultura, come testimonia il passaggio di *Petrolio* sopracitato: “il rischio dell’impopolarità faceva più paura del vecchio rischio della verità”. È, qui, proprio il “vecchio rischio della verità” a essere in questione. Dante mette in scena precisamente questo rischio, che considera ben più importante da attenzionare rispetto al “rischio dell’impopolarità”, laddove qui l’impopolarità sia appunto intesa – proprio come in Pasolini – in termini di successo quantificabile immediato presso i contemporanei, spesso aspramente criticati nella *Commedia*. Ciò che Dante – e, con lui, Pasolini – teme non è il rischio di questo insuccesso, bensì innanzitutto il rischio di non (sopra-)“viver”, di non avere una vita postuma. Come scrive: “s’io al vero son timido amico, / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico”. In questo gesto è da scorgersi qualcosa di simile a una creazione retorico-poetica, a un rendere possibile in primo luogo i posteri della propria stessa opera. Non si tratta, in altri termini, di accontentare la richiesta di consumo del pubblico presente, di cui si tema eventualmente di essere oggetto di impopolarità e diffamazione; piuttosto, si tratta di rivolgersi a un

tempo futuro, prospettato tuttavia come già accaduto: un tempo in cui avranno vissuto “coloro / che questo tempo chiameranno antico”.

Ma, come è stato sottolineato⁵⁹⁵, il sintagma “coloro / che questo tempo chiameranno antico” implica altresì un senso acuto del futuro da parte di Dante, conferendo al futuro una connotazione molto particolare: quella di un’epoca che guarda per così dire soprattutto al passato, al “successo”, al tempo di Dante, e lo considera non solo passato, ma “antico”. La formula pasoliniana sopra rilevata – “ero già nel successo, nel futuro” – trova qui il proprio punto di contatto con l’antichità, persino con la “Preistoria” da cui giunge non solo il “ragazzo lucano”, ma anche quelle “minoranze alleate” portatrici, in *Profezia*, del “Germe della Storia Antica”. Con un solo tratto, la poesia crea il futuro e lo modella come il nostro presente – “ero nel futuro del ragazzo lucano”. Rispetto alla comprensione dantesca della popolarità, Pasolini eredita innanzitutto questa contemplazione dell’abisso del tempo, all’inizio del quale è collocato il presente del locutore, che tuttavia si trasforma, nella sua stessa visione e sotto gli occhi di noi lettori, in un’antichità remota. «Poscia che s’infutura la tua vita» (Par. XVII, 98): è solo in questo tempo successivo, in questo “poscia”, che figura e opera accedono, grazie alla loro fama, a una storia popolare. Il celebre neologismo dantesco, “infuturare”⁵⁹⁶, non vuol solo significare che il nome del poeta durerà molto nel futuro, ma riguarda – proprio come per Benjamin – la forma temporale della vita stessa. L’alternativa, quindi, è, tra i molti che, nel presente, potrebbero assaggiare la forte amarezza delle parole del poeta, e, dall’altra parte, coloro che chiameranno questo tempo antico. Quest’alternativa concerne la perdita di un successo nel presente oppure la perdita di un successo nel futuro: solo il secondo afferisce alla vita che Dante chiamerà effettivamente “viver”. Il prezzo da pagare per questo “viver” è dire la verità nella sua poesia, nel suo racconto dell’altro mondo. Sapendo che il resoconto del viaggio di Dante nell’altro mondo è in realtà una finzione, noi lettori, che siamo quelli che chiamano il suo tempo “antico”, percepiamo che l’impegno del poeta verso la sua verità è più di un semplice espediente retorico. Egli crea la sua verità e ci fa credere in essa come verità. Immagina noi quali posteri, e ci crea come tali. Non a caso, è solo a questo punto che Dante riceve la piena investitura profetica:

⁵⁹⁵ Cfr. P. Boitani, *Those who will call this time ancient: The Futures of Prophecy and Poetry*, in J. A. Burrow, I. P. Wei (a cura di), *Medieval Futures: attitudes to the Future in the Middle Ages*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2010, pp. 49-66.

⁵⁹⁶ Lo stesso Pasolini ne fa un uso occasionale ma significativo, fino a un’ultima occorrenza in P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1700. Cfr. anche Id., *Ragionamento sul dolore civile*, in SPS, p. 22; Id., *L’umile Italia*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 803.

investitura a partire dalla quale gli sono state mostrate – come conclude Par. XVII – proprio quelle anime che sono “di fama note”; infatti, l’animo di colui che ascolta non pone né presta fede a un esempio che abbia una radice ignota e oscura, «né per altro argomento che non paia» (Par. XVII, 142). Tuttavia, a quale forma di visibilità è da ricondurre questo apparire, questo “paia”?

Collegando fama, scrittura, verità e profezia, Dante inventa per la poesia un futuro completamente nuovo. Per noi, per i quali l’epoca di Dante è davvero “antica”, le anime che incontra nell’altro mondo non sono “di fama note” nello stesso senso in cui avrebbero potuto esserlo per i contemporanei del poeta; piuttosto, sono da noi conosciute quasi esclusivamente attraverso la fama che Dante ha conferito loro con il suo poema. Evidentemente, questo momento, in Pasolini, è ulteriormente accentuato: se non avesse girato *Accattone*, come egli stesso afferma, la sua storia sarebbe rimasta irredenta, come quella di “un fenomeno meteorologico in qualche zona desertica”. Certo, non si tratta, ancora una volta, di una previsione, bensì di una profezia. Non c’è alcun un calcolo delle probabilità: riprendendo l’espressione di *Petrolio*, non c’è alcuna “euristica” del successo. Al contrario, a dominare la presa di parola dantesca e, forse ancora di più, quella di Pasolini, è un’oscura certezza, un’ansia appassionata, un’enigmatica rabbia e disperazione – in breve, uno stato d’animo apocalittico che alimenta la propria stessa urgenza, facendosi così segno dell’intollerabilità del presente.

Nient’altro che un’oscurità simile, talvolta anche nella forma della contraddittorietà e dell’incertezza, viene riconosciuta e persino rivendicata da Pasolini: ciò che diviene del tutto esplicito nei suoi scritti tardi, allorché il massimamente intollerabile coincide perfettamente con un regime integralmente fondato sulla tolleranza⁵⁹⁷. Pasolini arriva addirittura a identificare la “forma di verità” cui prova a dar voce e una certa infantilità, da intendersi anche in senso etimologico: per esempio, quando afferma di scrivere «“Potere” con la P maiuscola [...] solo perché sinceramente non so in cosa consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti»⁵⁹⁸; oppure, quando pone a esergo di *Petrolio* la frase di Osip Mandel’stam, «Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili»⁵⁹⁹. È nello specifico contesto di questo statuto della verità che va letta la denuncia pasoliniana della

⁵⁹⁷ Tra i possibili esempi testuali, cfr. P. P. Pasolini, *19 gennaio 1975. Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, cit. pp. 372-379.

⁵⁹⁸ P. P. Pasolini, *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, cit., p. 313.

⁵⁹⁹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1165. Per una contestualizzazione della citazione da Mandel’stam, cfr. C. Caradonna, *Mandel’stam. Rom. Pasolini*, cit., pp. 291-320; B. Moroncini, *La morte del poeta. Potere e storia d’Italia in Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2019, in part. pp. 33-40.

riduzione della produzione culturale a un meccanismo consumistico: la cultura non è più concepita come uno spazio di elaborazione critica, ma come un settore industriale regolato dalle stesse logiche di mercato che governano la produzione di beni materiali. Il problema fondamentale che Pasolini evidenzia è che la verità, che in passato poteva essere messa a rischio per ragioni etiche o politiche, viene ora oscurata da una cultura che privilegia il consenso immediato. Il pericolo non è più la repressione diretta della verità, ma la sua neutralizzazione attraverso il mercato, che trasforma il valore dell'opera in una funzione del suo successo quantificabile.

In questo senso, il rischio dell'impopolarità non è solo un problema personale dell'autore, ma una questione gnoseologica: se la verità si misura esclusivamente sul piano della ricezione immediata, essa perde la sua forza trasformativa e critica. Questo si collega direttamente alla questione della gloria e della popolarità come criterio epistemico: in un contesto in cui la visibilità si confonde con la legittimazione, la resistenza pasoliniana alla celebrità diventa una forma di difesa della verità come esperienza che può emergere solo nel tempo, attraverso una popolarità che non è sinonimo di riconoscimento immediato, ma di sopravvivenza e comprensione storica.

A questo punto, la popolarità *qua* fama, istanza già emergente in Dante e di cui Pasolini si fa erede, sfiora la vertigine del discorso tautologico: ciò che è conosciuto "di fama", le vite delle anime *post mortem*, apre alla comprensione storica di un'opera che, a sua volta, garantisce e lascia risuonare la fama delle prime. Ma, a scavare internamente a questa struttura pleonastica, è, come si è cominciato ad argomentare, "una forma di verità" speciale: quella della poesia. La fama cui si riferisce la poesia si determina a partire dalla propria capacità di persistere nel tempo, anche contro l'indifferenza o l'ostilità del presente. Allo stesso modo, le figure che l'opera espone e rende visibili non rimandano alla notorietà di un soggetto, bensì alla loro possibilità di divenire esemplari, cioè di essere riconosciute come riferimenti che trascendono la loro contingenza storica. Questo spiega perché, nella prospettiva pasoliniana, l'esemplarità non sia legata alla celebrità, bensì a una forma di persistenza che si costruisce attraverso l'opera stessa e la sua modalità di trasmissione. Coerentemente con quest'impostazione, anche nel suo cinema Pasolini lavora a sottrarre la rappresentazione del popolare all'ipoteca della notorietà individuale: una distinzione che si manifesta chiaramente nel contrasto tra attori professionisti e non professionisti: mentre i primi portano con sé una consapevolezza attoriale che incide sulla loro presenza scenica, i secondi esistono come presenze grezze, non addestrate alla

recitazione, che non si sovrappongono alla costruzione autoriale, ma si limitano a comparire.

La riflessione sulla comparizione apre tuttavia una questione ulteriore. Se la popolarità come *Ruhm* si distingue dal successo commerciale, e se la “fama” dantesca costituisce un criterio epistemico piuttosto che sociologico, resta da chiarire se e come queste possano sottrarsi a una logica ancora proprietaria. Perché è ancora così inaggirabile la questione della verità? Perché Pasolini intende farsi carico di questo nesso dantesco verità-fama, pur rinunciando a tutto l’apparato teologico cui Dante poteva ancora fare riferimento? Per cominciare a muoversi in questo interrogativo, si cominci qui a considerare come questo nesso non riguardi soltanto la “fama” delle anime in quanto figure, bensì anche e soprattutto il *dire-vrai* del poeta o, meglio, della poesia: ciò che Dante chiama la «gloria de la lingua» (Purg. XI, 98).

Come si è cominciato a vedere con Benjamin, il *Ruhm* e il *Fortleben* afferiscono innanzitutto alla lingua e alla comunicabilità. Questo tratto a-soggettivo della “gloria” è stato ripreso recentemente da Jean-Luc Nancy; il quale sottolinea che la gloria ci è divenuta sospetta, poiché nella modernità è stata progressivamente assimilata alla celebrità e al riconoscimento pubblico, perdendo la sua dimensione di manifestazione eccedente⁶⁰⁰. Questo slittamento si riflette anche nella rappresentazione del popolare nel cinema pasoliniano, dove il regista si oppone alla spettacolarizzazione della marginalità, evitando di ridurre il popolare a una celebrazione estetizzante. Se la gloria, nella sua accezione originaria, è una manifestazione che eccede il soggetto individuale e si manifesta come apertura e risonanza, in Pasolini essa viene riproposta attraverso la scelta di attori non professionisti e la costruzione di scene in cui il popolare non è semplicemente mostrato, ma emerge nella sua resistenza alla codificazione spettacolare. Con Pasolini è così possibile rintracciare uno smarcamento dalla logica della celebrità, che, come argomenta Nancy, tende a reificare e cristallizzare il soggetto, e recupera invece una visione della gloria come esposizione non-proprietaria, capace di sottrarsi alla logica del consumo e della riconoscibilità immediata. La nostra epoca tende a concepire la gloria come un attributo soggettivo, una qualità acquisibile e misurabile in termini di visibilità mediatica. Tuttavia, secondo Nancy, che non a caso cita apertamente la “gloria de la lingua” di Dante, la gloria originaria non è un possesso, ma un’esposizione,

⁶⁰⁰ Cfr. J. L. Nancy, *Adorazione. Ingloriosa gloria*, lezione magistrale al festivalfilosofia 2014, Modena, 14 settembre 2014.

un'apparizione che sfugge alla logica del successo individuale e dell'accumulazione di prestigio. Lo stesso termine tedesco *Ruhm*, anch'esso chiamato in causa da Nancy, contiene l'idea del proclamare, dell'esclamare. Questo lo distingue radicalmente dalla celebrità, che si basa sul riconoscimento sociale e sulla quantificazione dell'influenza di un individuo. Tuttavia, si chiede Nancy, siamo ancora in grado di parlare in questo modo della gloria? Tendiamo a concepire la gloria solo come una forma di acclamazione, legata al successo e al merito individuale. Essa ci è divenuta sospetta, perché il nostro pensiero è sempre occupato da un soggetto, da azioni, da qualità. Come è stato sostenuto sulla scorta dell'intervento di Nancy, riusciamo a pensare la gloria ormai solo più «come legata a quella forma di impoverimento o malinteso che è la celebrità, la fama, o l'acclamazione – come qualità che si aggiunge ad altre qualità di un soggetto sulla base di meriti. Tuttavia, il concetto antico di *gloriam*, come lo ritroviamo non solo in Dante ma già nell'encomiastica antica, non ha a che fare con il possesso: essa sfugge alla logica delle cause e degli effetti, così come a quella delle valutazioni e imputazioni»⁶⁰¹.

La gloria non si ha, non si possiede: compare; risplende; eccede il presente. Per questo, Nancy riconnette la “gloria de la lingua” a un altro neologismo dantesco, caro a Pasolini: «trasumanar» (Par. 1, 70), qui inteso innanzitutto quale promessa di un trascendimento e di una trasgressione del piano dell'informazione e della comunicazione. Eppure, a differenziare la gloria da celebrità e riconoscimento è una natura parlata o anche parlante della gloria: non si tratta cioè di una caratteristica di tipo sociale o psicologico, bensì innanzitutto linguistico. Anche se Nancy definisce questo essere-linguistico della gloria come una caratteristica ontologica, egli ribadisce al contempo che non si tratta di una proprietà, bensì di un rimando – come si potrebbe chiosare con il Pasolini di *Progetto di opere future* – al momento incoativo della verbalizzazione: «com'è la realtà / delle cose quando sono nella memoria / alla soglia dell'essere nominate, e già // piene della loro fisica gloria»⁶⁰².

Questa concezione di gloria ha profonde implicazioni, che trovano una traduzione concreta nella pratica cinematografica pasoliniana. Attraverso la scelta di attori non professionisti, l'uso del montaggio per frammentare la continuità narrativa e la rappresentazione di figure marginali che non sono mai completamente integrate nella

⁶⁰¹ Il concetto di “gloria”, in particolare nella Grecia antica, viene raffrontato con la proposta di Nancy in N. Di Vita, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Neri Pozza, Venezia 2022, pp. 45-47.

⁶⁰² P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1250.

narrazione, Pasolini sottrae la gloria alla logica della celebrità e della spettacolarizzazione. In questo senso, la gloria nel suo cinema si manifesta come un'apparizione o, meglio, come una comparizione che resiste alla reificazione – una forma di presenza che eccede la rappresentazione, insistendo piuttosto nella precarietà della sua esposizione.

Che Nancy si concentri sull'inappropriabilità della gloria, si lega allo statuto della gloria che si sta qui provando a pensare: non una qualità, bensì una condizione di esposizione, ciò che rende possibile un certo modo dell'apparire. La gloria non è tanto qualcosa che si possiede, quanto qualcosa che si dà nel linguaggio, un'eccedenza espressiva che si manifesta nel momento in cui viene pronunciata. Se la celebrità è misurabile in termini quantitativi (numero di spettatori, vendite, popolarità mediatica), la gloria nancyana e pasoliniana è un processo di esposizione senza appropriazione, che rifiuta l'immediata capitalizzazione del proprio valore⁶⁰³.

Tuttavia, questa rilettura della gloria apre immediatamente una questione già cruciale per altri pensatori del Novecento: come si manifesta la gloria nel visibile, senza trasformarsi in un dispositivo di dominio? Un riferimento cursorio a Max Weber, Carl Schmitt e Giorgio Agamben può qui aiutare a definire ulteriormente la posta in gioco di una teoria che intenda tenere insieme gloria, visibilità e verità⁶⁰⁴. Weber definisce il carisma come una qualità straordinaria che induce all'obbedienza, e che ha una radice indoeuropea legata alla luce (**charis*), concetto che si avvicina alla connessione tra gloria e luminosità in Nancy. Il carisma è per Weber una delle forze fondamentali della modernità, un principio capace di organizzare il consenso intorno a figure ritenute eccezionali.

Schmitt, invece, afferma che l'acclamazione è il fenomeno democratico originario, suggerendo che la gloria è, fin dall'inizio, una forza politica collettiva, un'energia che si manifesta pubblicamente nel riconoscimento. Questa riflessione è stata ripresa da Agamben, che nel suo studio sull'economia del governo afferma che quella contemporanea è «una democrazia integralmente fondata sulla gloria, cioè sull'efficacia dell'acclamazione, moltiplicata e disseminata dai media al di là di ogni

⁶⁰³ La differenza qui delineata tra celebrità e gloria è analoga a quella tracciata da Pasolini tra “massa” e “folla” in P. P. Pasolini, *Il caos*, in SPS, pp. 1254-1256. Questa differenziazione pasoliniana è discussa e approfondita da C. Wild, *Pasolinis Menge. Repräsentation des popolo*, cit., in part. pp. 47-50.

⁶⁰⁴ Il riferimento a questi tre momenti paradigmatici per la riflessione sulla “gloria” nella filosofia contemporanea viene proposto in N. Di Vita, *Il nome e la voce*, cit., p. 48.

immaginazione»⁶⁰⁵. Agamben sottolinea inoltre che la gloria è il lato visibile del potere, che al tempo stesso rimanda all'invisibile, al vuoto a fondamento del potere stesso⁶⁰⁶.

La (dis-)connessione tra gloria, visibilità e potere pone una questione chiave nell'economia di una teoria pasoliniana della popolarità: è possibile – come propone Nancy – mantenere la gloria nell'ambito del visibile, sottraendola a quella sua funzione di nascondimento, volta a rendere invisibile – attraverso il meccanismo glorioso dell'acclamazione studiato da Schmitt e Agamben – il (non-)fondamento del potere? E come, d'altra parte, rendere visibile il popolare *qua* gloria, senza cadere nella sovraesposizione spettacolare e accecante? Jacques Rancière ha evidenziato i rischi di una visibilità che neutralizza il potenziale sovversivo dell'apparizione dei popoli, trasformandola in una funzione del dominio. Eppure, riprendendo un'altra categoria nancyana, quella di “comparizione” (*comparution*), è forse possibile pensare a una “gloria” che, anziché essere esibita in modo spettacolare e reificato, si manifesti in una presenza che resta inafferrabile. Il concetto di comparizione, in questo senso, offre una chiave d'accesso al cinema pasoliniano. In particolare, si intende mostrare come il riferimento e la rappresentabilità del popolare non debba necessariamente tradursi in una sovraesposizione spettacolare, potendosi invece manifestare attraverso una forma di apparizione che si sottrae alla logica della celebrità e dell'acclamazione.

La nozione nancyana di “comparizione” assume qui una portata dirimente. Se la gloria non è una proprietà ma un'esposizione, la comparizione è il modo specifico in cui questa esposizione si dà come esperienza collettiva, come co-presenza che resiste tanto alla dissoluzione quanto alla spettacolarizzazione. In *Essere singolare plurale*, Nancy afferma che la “messa in scena” è lo spazio della *comparizione*: senza di essa, rimarrebbe solo l'essere puro e semplice, tutto e nulla allo stesso tempo. In questo senso, la comparizione è già costitutivamente *con*-parizione, messa in scena di un essere-insieme che non può essere ridotto a un'identità data o a un soggetto rappresentabile. Scrive Nancy:

⁶⁰⁵ G. Agamben, *Il regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Homo sacer, II, Neri Pozza, Vicenza 2007, p. 280.

⁶⁰⁶ Non a caso, Agamben accosta il fondamento (vuoto) del potere a *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* di Pasolini, in G. Agamben, *Elementi per una teoria della potenza destituente*, «Pólemos», 1, 2020, pp. 109-124, qui p. 120. Sia pur criticamente, Georges Didi-Huberman aveva già avvicinato *Il regno e la gloria* di Agamben agli esiti più “apocalittici” di Pasolini in G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, cit.

Noi non dobbiamo identificarci in quanto «noi», come un «noi». Dobbiamo semmai dis-identificarci da ogni specie di «noi» che sia il soggetto della propria rappresentazione, e dobbiamo farlo *in quanto* «noi» compariamo: il «pensiero» di «noi», anteriore ad ogni pensiero – e la sua stessa condizione a ben vedere –, non è un pensiero rappresentativo (non è un'idea, una nozione, un concetto) ma una *praxis* e un *ethos*: la messa in scena della comparizione, quella messa in scena che la comparizione è⁶⁰⁷.

Questa riflessione invita a pensare la popolarità non soltanto in termini di fama o di *Ruhm*, ma come modalità collettiva di apparizione, un gesto di esposizione comune. In questo senso, il nesso tra popolarità come gloria e popolarità come popolo (minoritario) non va scisso: è proprio nella dimensione comunitaria dell'apparire che la gloria assume un significato radicalmente altro rispetto alla celebrità o al successo mediatico. La popolarità si dà non come proprietà di un soggetto, ma come manifestazione condivisa, in bilico tra la “irricognoscibilità” di cui Pasolini scrive nell'*Intervento al congresso del Partito Radicale* e la possibilità di esistere nello spazio del visibile.

Questa concezione trova un riscontro diretto nella pratica cinematografica pasoliniana, dove la comparizione non è un semplice elemento scenico, ma diventa il principio stesso della rappresentazione del popolare. Le figure popolari dei suoi film emergono nel momento della loro esposizione, rischiando sempre di essere riassorbite dallo sfondo. Le comparse, invece di fungere da semplice fondale, vengono isolate attraverso il montaggio. Attraverso la scomposizione dei piani narrativi, l'uso di contrasti stilistici e la ripetizione di immagini che interrompono la fluidità del racconto, Pasolini impedisce che il popolare venga assorbito in una rappresentazione unitaria e spettacolare.

Il problema di una visibilità popolare o collettiva è stato indagato da un filone della filosofia francese contemporanea, che ha trovato nel cinema uno dei luoghi privilegiati in cui alcune tensioni estetico-politiche trovano espressione paradigmatica. In questo contesto teorico, il popolo non è inteso come un dato empirico, né come un'identità predefinita, bensì come ciò che si costituisce nel momento stesso della sua “comparizione”. Come osserva Rancière, il popolo è un soggetto intermittente, che si manifesta attraverso delle forme specifiche di apparire, opponendosi così all’“apparenza” metapolitica, cioè a quella rappresentazione che assegna a ogni parte della società un ruolo predeterminato. In questo senso, «la [vera] democrazia è il tipo di comunità definito dall'esistenza di una sfera di apparenza specifica del popolo». Tale sfera non è

⁶⁰⁷ J. L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996; tr. it. di D. Tarizzo, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. 98.

assimilabile all'illusione che si opporrebbe a una realtà oggettiva, ma, piuttosto, costituisce «l'introduzione nel campo dell'esperienza di un visibile che modifica il regime del visibile». L'apparenza, così intesa, «non si oppone alla realtà, ma la divide e la rappresenta come duplice», introducendo una frattura nel già visibile e ponendo in essere un soggetto che «non è definibile attraverso proprietà di tipo etnico o sociologico, bensì come parte dei senza-parte», cioè come misura di un'eccedenza non binariamente oppositiva e, di conseguenza, “barbara” e non calcolabile rispetto all'ordine prestabilito. Il popolare, in quanto categoria estetico-politica, si costituisce allora in questo spazio intermittente dell'apparizione: non come una parte già assegnata, ma come la rottura di ogni computo delle parti: «il popolo [...] va a sovrapporre al computo delle parti della società la misura effettiva di una parte dei senza-parte». È in questo quadro che si comprende appieno il pericolo duplice cui è esposto il popolare: *la sotto-esposizione*, che ne determina l'invisibilità, e *la sovraesposizione*, che lo riduce a spettacolo. Rancière parla a questo proposito di «revoca della sfera di apparenza del popolo», allorché «tutto si vede, nulla appare»: quando «tutto è sempre già presente», identificato alla propria immagine, alla «produzione simulata della propria rappresentazione», non vi è più spazio per la comparizione del popolare come eccedenza che disarticola l'ordine del visibile⁶⁰⁸.

Georges Didi-Huberman – che tiene insieme Pasolini e Nancy proprio intorno alla questione della comparizione (cinematografica) – offre invece una chiave di lettura per comprendere la funzione delle comparse nel cinema. Nonostante il loro nome, argomenta Didi-Huberman, le comparse tendono molto spesso a non apparire, a non “fare figura”, perché “fanno da sfondo”, sempre dietro le figure attive⁶⁰⁹. Il termine francese che indica le comparse cinematografiche, *figurants*, richiama – più direttamente rispetto all'italiano “comparsa” o “generico” – la dimensione figurale delineata da Auerbach. I *figurants* sono presenze marginali, che non hanno autonomia narrativa ma che pure, attraverso il montaggio, possono emergere come esemplari; risultano, in questo senso, affini a certe anime della *Commedia*, le quali appaiono come compimento della loro vita terrena, anche

⁶⁰⁸ Cfr. J. Rancière, *La méésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris 1995; tr. it. di G. Biscuso, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Milano 2007, pp. 109-132, in part. pp. 115-116. Inoltre, cfr. Id., *L'introuvable populisme*, in A. Badiou et al., *Qu'est-ce qu'un peuple?*, La Fabrique Éditions, Paris 2013, pp. 137-143; tr. it. di I. Di Pietro et al., *L'introuvabile populismo*, in A. Badiou et al., *Che cos'è un popolo?*, pp. 113-118.

⁶⁰⁹ «Malgré leur nom, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas “faire figure” puisqu'ils “font le fond”, toujours derrière les figures agissantes. Le bruit qu'ils émettent n'est que rumeur. Leur appellation est collective», G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Minuit, Paris 2012, p. 151. Su Nancy e Pasolini, cfr. *ivi*, pp. 101-104, 141-231.

se non tutte sono grandi personalità della storia. Come è stato argomentato, è precisamente in questa profanazione del figuralismo biblico che consiste quello che potrebbe essere chiamato il «figuralismo di secondo grado» dantesco; conseguenza primaria del quale è «che non sono più le grandi personalità del Vecchio Testamento ad essere coinvolte nel processo figurale, ma i protagonisti della storia passata o presente e persino le persone comuni, le insignificanti comparse della scena fiorentina»⁶¹⁰.

Qui, il popolare non è semplicemente rappresentato, ma si manifesta nel suo stesso sottrarsi alla centralità spettacolare. Tuttavia, proprio questa condizione liminale delle comparse permette di comprenderle in una prospettiva figurale nel senso auerbachiano del termine. Se in Dante le anime dell'aldilà non sono solo personaggi della narrazione ma incarnazioni figurali della loro esistenza terrena, le comparse si situano in Pasolini entro una logica simile: sono presenze che, pur non agendo direttamente sulla trama, acquistano una validità esemplare. La loro marginalità, infatti, non impedisce loro di emergere come figure emblematiche del popolare, capaci di rivelare una realtà più ampia attraverso la loro stessa apparizione effimera. Si comincia così a intravedere come la categoria di comparizione sia legata indissolubilmente tanto alla gloria quanto a una condizione ordinaria e persino anonima del popolare.

Pasolini si confronta direttamente con questo problema e ne traccia una risoluzione a partire da un diverso rapporto tra regista e attori. Tra questi ultimi, differenzia fortemente tra attori professionisti e attori non professionisti, che non interpretano un ruolo, ma compaiono anzitutto nella realtà del loro linguaggio corporeo. Attraverso la scelta di volti e corpi non addestrati alla finzione scenica, Pasolini tenta di sottrarre la comparizione del popolare a un'identità costruita o filtrata attraverso le tecniche della recitazione professionale; soffermandosi piuttosto sulla sua presenza immediata, che si manifesta senza sovrastrutture interpretative. L'attore professionista, al contrario, introdurrebbe un'elaborazione individuale del personaggio che altera la coerenza stilistica dell'opera, distanziandola dalla realtà. Come Pasolini afferma in *Una visione del mondo epico-religiosa* (1964): «io ho una specie di idiosincrasia per gli attori professionisti [...]. La mia idiosincrasia dipende dal fatto che, per quel che riguarda i miei film, un attore professionista è un'altra coscienza che si aggiunge alla mia coscienza»⁶¹¹. Gli attori non

⁶¹⁰ R. Castellana, *Auerbach e Frye: per una teoria del figurale*, in R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto (a cura di), *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016*, pp. 65-83, qui p. 67.

⁶¹¹ P. P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit., p. 2856.

professionisti, invece, non portano con sé un'elaborazione personale del personaggio – sono brandelli di realtà, elementi del mondo che Pasolini manipola come un paesaggio o un cielo:

Ho sempre sostenuto che amo fare film con attori non professionisti, cioè con facce, personaggi, caratteri che sono nella realtà, che prendo ed adopero nei miei film. Non scelgo mai un attore per la sua bravura di attore, cioè non lo scelgo mai perché finga di essere qualcos'altro da quello che egli è, ma lo scelgo proprio per quello che è⁶¹².

3.3 Esemplarità e montaggio postumo: *La ricotta*

Le forme di visibilità popolare fin qui rintracciate eccedono la sfera individuale. *Ruhm*, fama, gloria e comparizione sono modi attraverso cui emergono figure che, nella loro esposizione, non si costituiscono come soggetti proprietari. Ma caratteristico della teoria del popolare attiva in Pasolini è che il tratto popolare di un'opera non pertenga al momento della sua apparizione, bensì alla sua storia postuma. Il differimento strutturale della popolarità viene inquadrato da Pasolini soprattutto a partire da una connessione tra montaggio cinematografico ed esemplarità.

Il momento esemplare di una vita, come viene diffusamente argomentato in *Empirismo eretico*, non può essere isolato nel corso di quella vita stessa. Il tempo dell'esemplarità, così come quello della popolarità, «non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte»⁶¹³. Il cinema, secondo Pasolini, porta con sé un'istanza che, pur rimanendo in traducibile nelle singole realizzazioni filmiche, offre uno sguardo critico sull'esperienza del tempo che si è abituati a chiamare “realtà”: «esso [il cinema] cioè non è irreale, come la realtà, che è fondata su un'illusione: ossia sul passare di qualcosa che non c'è, il tempo. Il cinema è fondato, al contrario, sull'abolizione del tempo come continuità, e quindi sulla sua trasformazione in realtà significativa e morale, sempre»⁶¹⁴.

Nonostante la sua dichiarata irrealizzabilità in un film concreto, è possibile leggere un'implementazione anticipata di questa teoria nella pratica cinematografica pasoliniana. Ancora prima della prima immagine del primo film, cioè con l'esergo dantesco che apre

⁶¹² P. P. Pasolini, *Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini*, PC2, p. 2912.

⁶¹³ P. P. Pasolini, *Essere è naturale?*, cit., p. 1569.

⁶¹⁴ P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1573-1581, qui p. 1577.

Accattone, si è posti a confronto con una logica di significazione retrospettiva. Non a caso, diversi anni dopo, Pasolini si riconnette direttamente a questa soglia inaugurale del suo cinema. «Il linguaggio della mia realtà umana» – si legge in *I segni viventi e i poeti morti* del 1967 – è, «soprattutto, un ESEMPIO. Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa vivendo un'azione morale il cui senso è sospeso». A rendere leggibile il “senso” di una vita è l'interruzione operata dalla morte e, nello specifico, dalla funzione mortifera del montaggio: «basta una “lacrimuccia” (in “co” del ponte presso Benevento)»⁶¹⁵ per risignificare la portata esemplare di una vita.

Il testo in questione consente altresì di chiarire la distanza che separa quello pasoliniano dall'approccio estetico e teorico del neorealismo, in particolare per come questo viene letto da André Bazin. Se per Bazin la portata rivoluzionaria di fotografia e cinema consiste nel preservare la vita dall'opera disgregatrice della morte⁶¹⁶, in Pasolini vale il contrario: è la morte, cioè la disgregazione in immagini attraverso il montaggio, a rendere finalmente leggibile una vita in quanto esempio. Si è qui posti a confronto con due concezioni inconciliabili di vita postuma dell'opera. Nel primo caso, il cinema è inteso innanzitutto come la possibilità tecnica di una rivelazione ontologica tale da mostrare la vita per com'è stata veramente, al di qua di interpretazioni e ideologie: ciò che si riflette, a livello teorico, in una predilezione per il piano-sequenza e per la profondità di campo⁶¹⁷. Pasolini, al contrario, fa ampio uso di un montaggio frammentario, affinché l'operare del montaggio rimanga visibile nel film stesso, secondo la massima del «far sentire la macchina»⁶¹⁸. In questo modo, trasforma il cinema in dispositivo linguistico e retorico anziché di rivelazione.

La teoria dell'esemplarità elaborata in relazione al cinema assume quindi una portata specifica, in quanto comporta – se paragonata all'estetica neorealista, almeno

⁶¹⁵ *Ivi*, p. 1575.

⁶¹⁶ Cfr. A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique* (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958, I, pp. 11-19, qui p. 14: «La photographie ne crée pas [...] de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption». Per Bazin, la fotografia «achève» la pittura liberandola dal «complexe de la ressemblance» e realizzando meccanicamente l'aspirazione a difenderci «contre l'écoulement du temps».

⁶¹⁷ Cfr. A. Bazin, *L'évolution du langage cinématographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., I, pp. 131-148, qui pp. 142-143. Bazin sostiene che «la composition en profondeur et les mouvements d'appareil» permettono di «retrouver le secret d'un réalisme de description qui restitue aux objets et aux décors leur densité d'être», opponendosi al montaggio che, per sua natura, distrugge l'unità spazio-temporale della realtà.

⁶¹⁸ P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., p. 1484. Per il contrasto teorico tra Bazin e Pasolini sul montaggio, cfr. M. Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., pp. 201-225. Viano evidenzia come Pasolini rivendichi esplicitamente l'artificialità del cinema contro ogni illusione di trasparenza realista.

nell'interpretazione che ne fornisce Bazin – un ulteriore sopravanzamento nel tempo, cioè una posterità di secondo grado. «Bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare»⁶¹⁹ – lungi dal rendere possibile una registrazione ontologica della “vita successa”, la morte, in Pasolini, produce e libera uno spazio di intercapedine tra ciò che è stato e il discorso su ciò che è stato. Ma un'intercapedine simile non può che afferire all'ordine della letteratura e della retorica, nella misura in cui è prodotta o, meglio, sempre di nuovo iniziata da una presa di parola. Questa è la paradossale “funzione incoativa” della morte in Pasolini: quando la morte sarà intervenuta nel modo del montaggio – vale a dire, attraverso la presa di parola dell'autore cinematografico –, allora una vita potrà esser detta esemplare, allora un'opera potrà esser detta popolare. Non si tratta, in altri termini, di preservazione e “mummificazione”⁶²⁰, ma di liberare e rendere visibile quel tempo incoativo in cui qualcosa incomincia. «La mia idea della morte» – precisa allora Pasolini – «non guarda al dopo della morte, ma al prima: non all'al di là, ma alla vita. Alla vita intesa dunque come adempimento, come tendenza disperata, incerta e continuamente in cerca di supporti, pretesti e relazioni, verso una sua perfezione espressiva»⁶²¹. L'occorrenza di “adempimento” indica che Pasolini, riferendosi implicitamente alla *Erfüllung* di Auerbach, intende affermare che ciò che, di una vita, viene montato al cinema non è altro che ciò che, di una vita, fa “figura” – ciò che gli permette di figurare, di comparire.

Ma questo “adempimento” non ha niente di pacificante, emergendo al contrario “come tendenza disperata, incerta”. Si torni, a questo punto, alla “lacrimuccia” di Bonconte/Accattone, a proposito del quale Pasolini osserva:

Fino a quel punto l'uomo dal cui ciglio quella stenta e sublime lacrimuccia è gocciolata, era stato un peccatore: il suo era stato un esempio di (generico e cattolico) male. Quella lacrimuccia ha rovesciato la sua vita: ha gettato su essa, retrospettivamente, una luce completamente diversa: il male è divenuto un non male, un contrario del bene, una volontà di essere bene, un bene inespresso, una rabbia di non essere bene, un'impotenza a non volere il bene, una forma aberrante eppure divina del bene⁶²².

Dove decisivo è che, anche se a essa successiva in termini di “tempo cronico”, è la morte-montaggio a rendere retrospettivamente possibile la “lacrimuccia”: «s'egli non fosse mai morto, mai ci sarebbe stata quella lacrimuccia e il linguaggio della sua azione umana, del

⁶¹⁹ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1503-1540, qui p. 1540.

⁶²⁰ Il «complesso della mummia» e l'aspirazione, con la nascita del cinema, a «salvare l'essere mediante l'apparenza» sono discussi, a partire da Bazin, in F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 104-112, qui pp. 104-105.

⁶²¹ P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1575.

⁶²² *Ibidem*.

suo essere uomo sulla terra, sarebbe stato un esempio inconcluso di male e basta»⁶²³. Per quanto possa rimandare alla storia di un personaggio, anche l'esemplarità non può essere riferita a un soggetto individuale. Si consideri la strategia retorica paradossalmente apofatica impiegata da Pasolini. Il "bene" viene chiamato in causa *via negationis*: "un non male"; "un contrario del bene"; "un bene inespresso"; "una rabbia a non essere bene"; "un'impotenza a non volere il bene". Ancora più precisamente, con l'esemplarità si è posti a confronto con una retorica della sospensione semantica o una retorica dell'inappropriabile. Ciò che, in un individuo, vale universalmente è anche quanto, a quell'individuo stesso, resta inappropriabile – ciò che lo fa fallire, impedendogli di pervenire e realizzare il bene. Ma, al contempo, la sua "ricerca di una perfezione espressiva" viene resa possibile da questo fallimento stesso.

È nell'ottica di questa ricerca che si può tentare di inquadrare, accanto ad *Accattone*, anche *La ricotta* (1963). Il protagonista di questo film porta un nome, Stracci, che evoca immediatamente l'idea di scarto, di rifiuto. Stracci diventa esemplare non per ciò che compie, ma per la sua incapacità di compiere, per la sua morte che interrompe ogni possibile azione. Quest'ultima è accolta con indifferenza dal regista del film nel film, che commenta laconicamente: «Povero Stracci, crepare... non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo»⁶²⁴. Questa battuta sottolinea la contraddizione tragica della situazione: Stracci riesce a farsi notare, a comparire solo dopo la sua morte, diventando così un esempio non di eroismo o di virtù, ma di esclusione e di abbandono.

La forza teorica di questa posizione trova forse la sua formulazione più lucida in *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), dove si afferma che solo la morte consente di lasciar comparire la vita: «solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci»⁶²⁵. Finché si resta in vita, il significato di quest'ultima resta sospeso e indeterminato: è solo nel momento in cui la vita viene interrotta che essa può essere letta come un discorso che sarà stato compiuto. È qui che Pasolini stabilisce un'analogia potente tra la morte e il montaggio: così come la morte conclude la vita, il montaggio conclude e conferisce unità

⁶²³ *Ibidem*. Sull'interpretazione pasoliniana della "lacrimuccia" dantesca cfr. U. Felten, *Pasolini e i miti dell'Eros, della morte e del sacro: Da Bach e Dante a Caravaggio e Bataille*, «EU-topías», 27, 2024, pp. 77-89, in part. pp. 78-79.

⁶²⁴ La battuta non è tuttavia presente nel testo della sceneggiatura, che si conclude come segue: «Il cerchio dei presenti, i Signori, i Padroni, col naso in alto, delusi, visti come dalle croci, che storcono la bocca accorgendosi, da quello sciopero, che Stracci esisteva. E il testone di Stracci che penzola sulla croce, pieno di pazienza», P. P. Pasolini, *La ricotta*, in *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 858.

⁶²⁵ P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1555-1561, qui p. 1561.

retrospettiva al piano-sequenza potenziale di ogni film. La vita – come l'inquadratura continua – è muta, non interpretabile. Il montaggio, invece, seleziona, ordina, decide. Applicata al cinema, questo implica una rottura con ogni concezione del film come registrazione della realtà: ciò che conta non è più la fedeltà al tempo dell'azione, ma la possibilità di darle un senso retrospettivo.

Questa posizione segna un'ulteriore presa di distanza dall'estetica neorealista. Come è stato osservato⁶²⁶, il neorealismo tendeva a minimizzare la distanza tra realtà filmata e realtà vissuta: l'unità temporale e spaziale dell'azione veniva rispettata attraverso l'uso del piano-sequenza, e la macchina da presa assumeva un atteggiamento "osservativo", quasi da detective. Questo approccio si basava sull'idea che la realtà fosse intelligibile in atto, ossia che bastasse registrarla per renderla accessibile. Pasolini, pur erede della tensione alla realtà tipica dei neorealisti, rifiuta questa fiducia nel tempo continuo. Mentre il neorealismo lavora nella continuità, Pasolini fa perno sull'interruzione. Se il neorealismo cercava di far parlare i corpi del popolo, Pasolini li mette in scena come corpi muti, affamati e incompiuti; montati da uno sguardo che viene strutturalmente *dopo*⁶²⁷.

Esemplare, in Pasolini, non è ciò che si mostra, bensì ciò che, una volta mostrato, può essere montato come figura. Non c'è esemplarità senza un gesto selettivo che separi, isoli, componga: proprio come accade con la morte. Apparentemente, nulla, nella sua condotta durante il film, rende Stracci esemplare. Non compie azioni straordinarie, non pronuncia discorsi memorabili, non rivendica alcuna posizione. L'esemplarità di Stracci non deriva da alcuna azione significativa, né da un'identità espressa, ma proprio dal suo fallimento: dall'impossibilità di compiere un'opera, di portare a termine persino il gesto elementare del nutrirsi. In lui, il popolare non si esprime come soggettività resistente, ma come resto inassimilabile, pura esposizione. Il tratto popolare di questa figura risiede proprio nel rifiuto di ogni funzionalizzazione della vita: Stracci non è un simbolo, non è un portavoce, non è un martire. Ma proprio per questo, nel momento della sua morte, diventa esempio.

Questa esemplarità del fallimento si costruisce, nel film, attorno a una forma elementare che ne determina il ritmo e orienta ogni traiettoria: la fame. A differenza dei personaggi

⁶²⁶ Cfr. S. Rohdie, *Neo-realism and Pasolini: The Desire for Reality*, in Z. G. Baránski (a cura di), *Pasolini Old & New*, Four Courts Press, Dublin 1999, pp. 163-183.

⁶²⁷ Questa temporalità postuma è espressa da Pasolini in sceneggiatura attraverso una soggettiva "dalle croci": «Il Produttore, che fuma pacifico il suo sigaro, il regista, l'aiuto, le dive, la corte, tutti, tutti in semicerchio, come visti dalle croci, schiacciati contro terra, aspettano», P. P. Pasolini, *La ricotta*, cit., p. 858. Corsivo aggiunto.

canonici del realismo narrativo, Stracci non ha un desiderio simbolicamente nobile né un progetto narrativo articolato. La sua unica tensione è la fame, e tuttavia proprio questa fame, nella sua elementarità assoluta, non si configura come un bisogno privato, ma come ciò che articola il film stesso: ne determina il ritmo, ne orienta le traiettorie, ne condiziona i vuoti. La fame è *forma*. Come hanno rilevato Michele Mancini e Giuseppe Perrella, la fame di Stracci non è semplicemente una condizione passiva, ma una forza narrativa che struttura il racconto come serie di traiettorie accidentate: il travestimento per ottenere un secondo pasto, il nascondiglio del cibo, il cane che lo ruba, la corsa per comprare della ricotta⁶²⁸. Ognuno di questi passaggi non è simbolico, ma meccanico, quasi *slapstick*. Il corpo affamato è un corpo che inciampa, che accelera, che si deforma. E, come è stato mostrato⁶²⁹, la fame non solo costruisce l'azione, ma dà forma al montaggio stesso: i momenti più frenetici – la corsa verso la grotta, il viaggio al banco della ricotta – sono accelerati musicalmente e visivamente, come se il ritmo fisiologico della fame dettasse il ritmo del film. Il quale si costruisce così intorno a un'energia elementare, che non è mai rappresentata come desiderio interiore, ma come pressione esterna, come forza motrice anonima. Non c'è psicologia, non c'è soggettività: c'è solo un corpo in moto per sopravvivere. Nel momento in cui Stracci viene richiamato sul set per impersonare il ladrone buono, la sua traiettoria si spezza. Legato alla croce, rimane immobile, impossibilitato a compiere il gesto di nutrirsi per cui aveva agito fino a quel punto. Questa immobilità, come è stato osservato⁶³⁰, non è una semplice pausa narrativa, ma una trasformazione radicale del tempo filmico: da una parte, il tempo soggettivo e affamato, irregolare, *slapstick*⁶³¹; dall'altra, una temporalità imposta, esterna, scandita dai ritmi della produzione cinematografica. Stracci passa così da una temporalità organica – quella della fame – a una estranea, che lo inchioda, letteralmente, a una scena che non è sua.

Inchiodato alla croce, Stracci diventa quadro vivente, figura costretta a recitare una parte sacra che non gli appartiene. Tuttavia, a differenza dei *tableaux vivants* manieristi

⁶²⁸ Cfr. M. Mancini, G. Perrella, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Theorema, Gorla Minore 1982, in part. pp. 488, 497, 504. La dimensione formale della fame in Pasolini è stata inquadrata da Thomas Macho come "critica metabolica" del consumismo contemporaneo: T. Macho, *Das Gegessene ißt zurück. Pasolinis metabolische Kritik*, «Lo Sguardo», 19, 2015, pp. 113-125.

⁶²⁹ Cfr. A. Edulque, *Hungry gazes, digesting closeups: Pasolini, Porcile and the politics of consumption*, «Screen», 58, 2, 2017, pp. 119-140, in part. pp. 125-128.

⁶³⁰ Cfr. A. Edulque, *Pasolini and Third World hunger: An approach to Cinema Novo through La ricotta*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», 4, 3, 2016, pp. 369-385.

⁶³¹ Pasolini fa spesso riferimenti cursori a Chaplin, e in modo più diffuso in P. P. Pasolini, *La gag in Chaplin*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1582-1583. Il tratto *slapstick* de *La ricotta* è anche accostabile all'interruzione della continuità temporale in Buster Keaton, tematizzata da G. Solla, *Buster Keaton. L'invenzione del gesto*, Orthotes, Napoli 2017, pp. 30-36.

rappresentati ne *La ricotta*, la sua immobilità non pretende di avere né eleganza né pathos. È un'immobilità disfunzionale, muta e dolorosa, segnata dalla tensione fisiologica, dal peso, dalla goffaggine. Se i *tableaux* si fermano o dovrebbero fermarsi nella bellezza, Stracci si ferma nella fame. In questo senso, il passaggio dalla fame all'immobilità è anche il passaggio dalla fame al montaggio. Il tempo soggettivo, organico, grottesco, viene sospeso: inizia il tempo *del dopo*, del montaggio, della composizione retrospettiva. Stracci non agisce più: è agito dal film, che lo fissa nella sua esposizione. È in questo scarto che il montaggio pasoliniano rivela la propria natura non narrativa ma critica: non ordina il racconto, ma ne segnala la frattura, ne ferma il corso. Questa logica dell'interruzione attraversa strutturalmente tutto il film, manifestandosi in modo paradigmatico nel grido "fare l'altra scena" che spezza la continuità narrativa⁶³².

Nel testo della sceneggiatura, Stracci dice: «C'è chi nasce co' 'na vocazione e chi nasce co' 'n'altra. Io sarò nato co' la vocazione de morì de fame!»⁶³³. Ma nel film, la battuta – forse improvvisata dallo stesso Mario Cipriani, che sopravviveva lavorando come comparsa – si fa più estrema e paradossale: "sono nato con la vocazione di morirmi di fame". Questo "morirmi", apparentemente sgrammaticato, introduce un nodo teorico essenziale. Non si tratta più, semplicemente, di una morte subita o imposta dall'esterno, ma di una morte implicata nel soggetto stesso, *riflessiva* – eppure priva di controllo. Non c'è un "io" che dice "muoio di fame": c'è una fame che muove un corpo che non possiede più sé stesso. Questo modo di esprimersi, che elude tanto la forma attiva quanto quella passiva, richiama quanto Maria Boletsi definisce, riprendendo Benveniste, "voce di mezzo" (*middle voice*): una modalità grammaticale del greco antico in cui il soggetto dei verbi di mezzo era all'interno del processo designato dal verbo, coinvolto e influenzato da esso, e non era né solo agente né solo paziente, ma un po' entrambe le cose. La voce di mezzo è scomparsa come categoria grammaticale dalle lingue moderne, ma le sue funzioni sopravvivono come modalità discorsiva che annulla i binari tra attivo e passivo, carnefice e vittima, soggetto e oggetto. È la voce di un soggetto sempre implicato nel discorso, che non può parlare da una posizione esterna⁶³⁴. "Morirmi di fame" è, in

⁶³² La questione della frammentazione del racconto filmico ne *La ricotta* è stata indagata – a partire dal grido "fare l'altra scena" che interrompe il film – da C. Wild, *Pasolinis Menge. Repräsentation des popolo*, cit., pp. 55-60.

⁶³³ P. P. Pasolini, *La ricotta*, cit., p. 851.

⁶³⁴ Cfr. M. Boletsi, *Rethinking Stasis and Utopianism: Empty Placards and Imaginative Boredom in the Greek Crisis-Scape*, in M. Boletsi, J. Houwen, L. Minnaard (a cura di), *Languages of Resistance, Transformation, and Futurity in Mediterranean Crisis-Scapes. Palgrave Studies in Globalization, Culture and Society*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, pp. 267-290.

quest'ottica, un gesto che *si subisce mentre lo si compie*; non appartiene a una soggettività stabile, ma a una condizione corporea esposta, attraversata da forze che non può dominare. La carica teorica di quest'espressione si rivela nel suo carattere improprio e inappropriabile⁶³⁵. Pasolini non attribuisce a Stracci una soggettività eroica o resistente: non è un individuo che reclama un diritto, non è un corpo che insorge. È un'esistenza senza padrone, mostrata nella sua impossibilità a farsi soggetto, in particolare soggetto umano. In questo senso, Stracci non è neppure rappresentante di un "popolo" – è una forma di vita senza opera, senza progetto, senza identificazione possibile.

La traiettoria interrotta di Stracci, la sua immobilità sulla croce, la sua morte muta non conducono a un'opera: non lasciano nulla da compiere, nulla da imitare, nulla da completare. In questo senso, la sua figura rimanda a ciò che si potrebbe chiamare, riprendendo Agamben, l'inoperosità: non come mancanza di attività, ma come condizione in cui nessuna azione è appropriabile da un soggetto, e nessun *ergon*, nessun'opera può essere portata a termine⁶³⁶. Stracci non muore per un'opera; non compie un'opera con la sua morte; non è nemmeno sacrificato per qualcosa. Muore per fame, e questo morire – questo morirsi – non ha destinatario.

I due intermezzi de *La ricotta* che mettono in scena altrettanti *tableaux vivants* tratti da dipinti di Rosso Fiorentino e Pontormo introducono un'ulteriore frattura all'interno della narrazione. La loro presenza, isolata cromaticamente dal resto del film girato in bianco e nero, produce una sospensione non solo visiva, ma anche temporale: la storia si arresta, il corpo di Stracci scompare, e ciò che appare è una composizione pittorica di figure immobili, esposte come in una teca, estranee a ogni dinamica narrativa. Come è stato notato⁶³⁷, il passaggio dal bianco e nero al colore non ha valore ornamentale; trattandosi piuttosto di una dialettica stilistica tesa a rendere visibile l'eccesso e l'artificio della citazione. I *tableaux* non riflettono direttamente lo sguardo di Pasolini, bensì mettono in scena la visione estetizzante del regista-dentro-il-film, un personaggio volutamente caricaturale e autoironico («è tutto spirito e angoscia: non magna»⁶³⁸), attraverso cui

⁶³⁵ La voce di Stracci afferisce, in questo senso, a un «linguaggio confuso con la profondità del corpo, è l'insorgenza di qualcosa che non ha più niente di personale, di un'intenzione o di un voler-dire. Un linguaggio così, fatto di carne e parole frammiste, espropria chi lo parli», G. Solla, *Memoria dei senza nome*, cit., p. 135.

⁶³⁶ Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 278-285; Id., *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 85-90.

⁶³⁷ Cfr. G. M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, cit., p. 80.

⁶³⁸ P. P. Pasolini, *La ricotta*, cit., p. 843.

Pasolini prende le distanze da una certa concezione formale del sacro. Le immagini manieriste non funzionano come quadri da restaurare, ma come forme esaurite, la cui vitalità non si dà più nella composizione, ma nella caduta. Lo si vede con chiarezza nel momento in cui i corpi dei sottoproletari, faticosamente composti secondo l'estetica manierista, crollano, cedendo al proprio peso. La caduta, più che incidente comico, è il segno che la figura non tiene più, che l'iconografia sacra non è più abitabile. I *tableaux* de *La ricotta* non si limitano così a mostrare la crisi dell'iconografia sacra: ne inaugurano una profanazione interna, una disattivazione che non coincide né con la dissacrazione né con la parodia volgare. La sacralità che viene evocata attraverso la citazione pittorica – nei colori, nelle posture, nella compostezza ieratica delle figure – non regge più, ma non per effetto di irriverenza. Al contrario: essa implode per eccesso di esattezza, per un rigore formale che si svuota di ogni vita. Come è stato osservato⁶³⁹, Pasolini mette qui in gioco due passioni figurative: da un lato il vitalismo mimetico quattrocentesco incarnato da Stracci; dall'altro, l'astrazione manierista, che cerca la verticalità del sacro ma finisce per arenarsi nella sua rappresentazione. Isolando i *tableaux* dal flusso narrativo, Pasolini li espone come forme non più credibili, sacralità senza trascendenza. La loro forza, nota Pietro Montani, è ormai "il negativo", cioè lo schema di pathos (*Pathosformel*) privo di sostanza⁶⁴⁰. Ma proprio questa sottrazione – questa desaturazione della forza religiosa – libera un'energia che non mira più a rappresentare, ma a *disporre*, a offrire una forma senza funzione. La citazione si fa dunque profanazione nel senso forte del termine: non distruzione del sacro, ma restituzione all'uso, de-separazione⁶⁴¹. Il sacro viene riportato a una dimensione terrena non per essere ridicolizzato, ma per essere smontato e redistribuito, strappato alla logica della trascendenza e reinserito nel dominio del visibile profano: lo spazio della comparizione.

⁶³⁹ Cfr. X. Vert, *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, «Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art», 2, 2010, pp. 1-15, in part. pp. 4-5.

⁶⁴⁰ Cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dell'arte*, Guerini, Milano 1999, pp. 121-135, che analizza *La ricotta* attraverso le categorie warburgiane di *Nachleben* e *Pathosformel*.

⁶⁴¹ Cfr. G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 83-89. La profanazione è un gesto che agisce sul piano figurativo ma anche politico: se il sacro è ciò che separa, profanarlo significa renderlo di nuovo accessibile, liberandolo dal suo statuto esclusivo ed escludente. Sul significato di *sacer*, cfr. É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 2 (*Pouvoir, droit, religion*), Minuit, Paris 1969; tr. it. di M. Liborio, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, Einaudi, Torino 1976, p. 426: «è in latino che si manifesta meglio la divisione tra il sacro e il profano; è ancora in latino che si rivela il carattere ambiguo del 'sacro': consacrato agli dei e carico di una colpa incancellabile, augusto e maledetto, degno di venerazione e che suscita l'orrore. Questo duplice valore è proprio di *sacer*».

Se i *tableaux* pretendono di elevare i sottoproletari a figure sacre, le voci doppiate e l'artificio recitativo svelano l'impossibilità di quest'elevazione. Pasolini stesso ha dichiarato di non interessarsi agli attori in quanto tali, se non quando impersonano attori⁶⁴². Laddove invece le comparse, doppiate e rese volutamente meccaniche, non parlano, ma sono parlate da altri. Senonché, il doppiaggio, in Pasolini, è più che una convenzione tecnica: è un'operazione formale consapevole. La voce che ascoltiamo non appartiene al volto che vediamo. Questo scollamento introduce un'ulteriore torsione: il corpo non si esprime, ma viene *espresso da altrove*. L'identità filmica si scompone: non c'è più unità tra chi appare e chi parla, tra corpo e voce⁶⁴³.

Il montaggio, che isola questi quadri dal resto del film, li espone come forme svuotate, disponibili solo alla citazione. L'autore non vi si immerge, non si perde in essi come, ancora qualche anno prima, accadeva con le borgate di *Accattone*. In questo senso, il manierismo in Pasolini non è adesione stilistica, ma sintomo di un'ansia del successo e della crisi dell'opera. Come accade al poeta moderno teorizzato da Harold Bloom, anche Pasolini vive nell'esperienza del proprio dopo: ogni creazione artistica deve confrontarsi con i grandi nomi della tradizione e prenderne le distanze attraverso un'operazione di misconoscimento (*misreading*) produttivo. La "paura dell'influenza" (*anxiety of influence*) genera una relazione ambivalente con il passato, che viene citato non per essere continuato, ma per essere esorcizzato⁶⁴⁴.

La crocifissione di Stracci, nel finale del film, non segna il compimento della narrazione, bensì un punto di implosione figurale. I *tableaux* cercano un ordine visivo, una verticalità ieratica; Stracci si sottrae a ogni composizione. La sua fame non si trasfigura in passione,

⁶⁴² «A me gli attori non interessano. La sola volta che un attore mi interessa è quando uso un attore per impersonare un attore [...]. Quando girai *Il Vangelo* andai in giro e scelsi personalmente le comparse, a una a una, fra i contadini e l'altra gente dei paesi vicini al luogo delle riprese. Ma quando feci *La ricotta*, in cui i personaggi sono veramente comparse, mi servii di vere comparse. Sono interessato all'attore solo se deve interpretare l'attore, non mi interessa in quanto attore», P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 1310.

⁶⁴³ A proposito del doppiaggio, Pasolini si esprime come segue: «sono contrario alla presa diretta perché credo che il doppiaggio arricchisca il personaggio. Rientra nel mio gusto per il pastiche; eleva il personaggio al di sopra della sfera del naturalismo. Credo fermamente nella realtà, nel realismo; ma non sopporto il naturalismo [...]. Il fatto che un attore possa dipendere dalla propria voce è una cosa di cui mi importa ben poco», P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 1309-1310. L'operazione di profanazione attraverso il doppiaggio si iscrive in quella che Uta Felten definisce la strategia pasoliniana della riscrittura trasgressiva dei materiali della mitologia cristiana, attraverso cui l'autore mette in atto processi di intermedialità che liberano i modelli di mascolinità e femminilità dal loro stato fisso per riscriverli in modo sovversivo. Il doppiaggio non è quindi solo convenzione tecnica, ma dispositivo di denaturalizzazione dell'identità; cfr. U. Felten, *Masculinidades ambiguas: Proust, Pasolini, Almodóvar*, cit., pp. 57.65.

⁶⁴⁴ Cfr. C. Wild, *Später Baudelaire*, cit., pp. 92-93. Per il concetto di "anxiety of influence" cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1973.

né si redime in simbolo. In quel corpo che non regge il proprio peso, l'immagine fallisce – e proprio questo fallimento la rende, letteralmente, insostenibile nella forma e, innanzitutto, nella forma di un personaggio umano. Pasolini invita il lettore della sceneggiatura a immaginarlo «come un fachiro, un ingoiatore di spade. Non vede nessuno, non si accorge di niente. Mangia, mangia, mangia, è soltanto bocca che mangia [...]. La bestia non vede e non sente: magna [...]. Ma lassù, c'è un pitone che digerisce, gonfio, rosso, sfigurato»⁶⁴⁵.

Il termine “infame” descrive con precisione il personaggio pasoliniano: privo di fama, privo di voce, privo di riconoscimento. Ma l'infamia, qui, non è solo esclusione: è condizione di visibilità. Stracci è visibile non per ciò che fa o dice, ma perché *non riesce a farsi figura*; eppure, non potendo farsi figura da guardare, chiama in gioco una figura che perturba il guardare. *La ricotta* rappresenta per questo una soglia nell'opera pasoliniana: film di transizione, di crisi e insieme di chiarificazione teorica, in cui il popolare non è più abitato e vissuto come materia viva (*Accattone*), ma esposto e montato da una distanza critica. La figura di Stracci – corpo esposto, affamato, inoperoso – assume una validità esemplare non per ciò che compie, ma per ciò che fallisce, non per ciò che rappresenta, ma per la sua irriducibilità alla rappresentazione. È in questo spazio che la questione della citazione diventa centrale: non solo come dispositivo stilistico, ma come sintomo e figura di una trasformazione. In una lunga intervista del 1965, Pasolini chiarisce la funzione della citazione pittorica in *La ricotta* distinguendola da quella adottata nel *Vangelo secondo Matteo*:

Tecnica delle citazioni: nella maggior parte delle letterature contemporanee, ogni scrittura raffinata conta fra le sue tecniche quella che consiste nel prendere dei passaggi, dei frammenti, dei momenti dello stile di qualcun altro e nel farli in certo modo rivivere citandoli [...]. Per *La ricotta*, si potrebbe meglio parlare di ‘collage’. I passaggi ‘pittorici’ del film sono delle citazioni che hanno una funzione molto precisa: sono citazioni di due pittori, due manieristi: Rosso Fiorentino e Pontormo. Ho ricostruito alla perfezione i loro quadri, non perché rappresentino il mio modo di vedere le cose, né perché io li ami [...]: ma solo per rappresentare lo stato d'animo in cui il regista che è il protagonista della *Ricotta* concepisce un film sulla Passione. [...] Queste citazioni rientrano quasi nel campo dell'esorcismo: ricostruzione molto esatta, molto raffinata, molto formalistica, esattamente ciò che non avrei mai voluto fare nel *Vangelo*, e che attribuivo polemicamente al personaggio del regista⁶⁴⁶.

Qui, la citazione non è omaggio, né adesione stilistica, ma “esorcismo”, forma deliberata di polemica e distanza. Il manierismo è forma esaurita, schema svuotato, citazione che

⁶⁴⁵ P. P. Pasolini, *La ricotta*, cit., p. 856.

⁶⁴⁶ P. P. Pasolini, *Il cinema secondo Pasolini*, in PC2, p. 2900.

espone la propria impossibilità. La composizione dei *tableaux* implode nel momento stesso in cui viene eseguita. È proprio attraverso questa messa in scena dell'eccesso di forma che Pasolini denuncia una certa estetica del "buon gusto", e insieme ne smonta dall'interno la pretesa di universalità. Un successivo passaggio della stessa intervista chiarisce in modo ancor più netto il mutamento e il perturbamento di sguardo che *La ricotta* inaugura rispetto ai film precedenti:

Accatone è una specie di poema cinematografico [...]: perché mi sono perso nel particolarismo profondo e infernale del mondo di *Accatone*. [...] Ne *La ricotta*, al contrario, interviene il mio giudizio personale: non mi sono perduto in Stracci. [...] Stracci è un personaggio più meccanico di *Accatone* perché sono io – e questo si vede – a tirare i fili di Stracci. [...] Con *La ricotta*, mi era diventato impossibile: la società italiana cambiava [...]: il solo modo di vedere in questo momento il sottoproletariato romano era di considerarlo come uno dei molteplici fenomeni del Terzo Mondo. [...] Stracci non è più un eroe del sottoproletariato romano visto come problema specificamente italiano, ma è l'eroe simbolo del Terzo Mondo. È senz'altro più astratto e meno poetico, ma, per me, più importante⁶⁴⁷.

Con *La ricotta*, la rappresentazione del popolare non è più interna al contesto italiano, né vincolata a un pathos realistico. Stracci, figura "astratta", "meccanica", non è più soggetto particolare, ma sintomo generale. La sua fame, la sua immobilità, la sua goffaggine, non sono più indici di un'identità collettiva (proletaria, romana, subalterna), ma si caricano di una validità esemplare più ampia: Stracci diventa segno di un mondo globale diseredato, figura del Terzo Mondo nel cuore del cinema italiano.

3.4 "Voltare la macchina da presa": *Bestemmia* e la reversibilità dello sguardo

L'esemplarità postuma di Stracci, emersa attraverso il montaggio che ne fa figura solo *dopo* la morte, introduce una questione più ampia: quale temporalità abita l'esistenza degli esclusi? Se Stracci diventa universale proprio nel momento in cui la sua vita si arresta e può essere retrospettivamente montata come esempio, questo significa che la sua esistenza marginale conteneva già, in forma latente, una durata che eccede il presente. Tuttavia, quale comprensione della temporalità è realmente in gioco allorché Pasolini riflette sulla popolarità della propria opera – popolarità intesa tanto nel senso contenutistico (la possibilità di ritrarre una realtà popolare) quanto nel senso della

⁶⁴⁷ Ivi, pp. 2901-2902.

ricezione? Già Auerbach, a proposito di Dante, scriveva che «il destino delle esistenze profane è sì definitivo ed eterno, ma non senza storia»⁶⁴⁸. Decisivo, dunque, è chiedersi quale storia si possa ancora dare di qualcosa di “arcaico”, di apparentemente immobile, «cristallo fuori dalla storia»⁶⁴⁹, anche nel senso di esserne stato escluso – quantomeno dalla Storia con la S maiuscola.

È proprio questa la questione che Pasolini affronta nel componimento programmatico *L'uomo di Bandung* (1964), dove individua il compito poetico e politico del suo tempo: «conoscere / le forme della storia che non è più storia, / come non accadde mai nei secoli». E, a proposito dei «regni della fame» – di cui sono figure esemplari Accattone, Ali, Stracci e, come dovrà essere mostrato, Bestemmia –, Pasolini chiama in causa un rovesciamento di ogni concezione lineare del tempo: «qui il futuro è il nostro presente»⁶⁵⁰. Lo è proprio adesso, nel momento della transizione italiana dal paleocapitalismo al neocapitalismo: noi piccolo-borghesi, si potrebbe chiosare, viviamo nel futuro anteriore dei popoli minoritari, esattamente come già emergeva in *Regni di ginestre* attraverso l'autoposizionamento di Pasolini, autore ormai di “successo”, “nel futuro del ragazzo lucano”.

Nello sceno-testo di *Bestemmia*, questa condizione trova la sua formulazione più diretta fin dalle prime battute: Bestemmia e Agonia «se ne andavano» per la «Shangay di un secolo dopo l'Anno Mille [...], nati nei regni della Fame, e lì Re»⁶⁵¹. L'ossimoro è sistematico: re della fame, sovrani dell'esclusione – non solo vittime passive, ma detentori di una regalità paradossale che consiste precisamente nell'incarnare la misura critica del presente. Questa concezione temporale rovesciata trova la sua formulazione più chiara proprio ne *L'uomo di Bandung*, dove Pasolini parla di “fame incarnata”, sviluppando una visione che tocca insieme il biografico e il politico:

Chi c'è stato, nei regni della fame, / non può rimpatriare. È vero, miei ospiti, / piccoli missionari veneti del Sudan? / Non può. Qualcosa di più profondo / delle nostre più profonde viscere / sente l'esistenza di un mondo / che, essendo morto alle origini, / non può più cessare di vivere. / La vita più dolce, quella che non muta mai, / è nella morte. Non ci si può separare / dai regni della vita! E, nel profondo, / nasce un nuovo compito, ignoto / finora agli uomini. Conoscere / le forme della storia che non è più storia, / come non accadde mai nei secoli, quando / i regni della fame coprivano tutta la Terra. / Mai fu possibile una tale visita all'Inferno. / Col corpo vivo di chi è nato nel tempo / della produzione, percorrere all'indietro / i secoli fino alla visione della Preistoria / perduta nel fetore di pecora del mondo / che mangia i suoi prodotti. Qui il

⁶⁴⁸ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 199.

⁶⁴⁹ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 124.

⁶⁵⁰ P. P. Pasolini, *L'uomo di Bandung*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 1305-1313, qui pp. 1309-1310.

⁶⁵¹ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, in TP2, p. 997.

futuro / è il nostro presente: e la corsa / di questi dannati, per poterci raggiungere, / cade nei silenzi che mettono in dubbio / l'idea della vita⁶⁵².

In questa profezia poetica, il morirsi di fame di Stracci, la sua *middle voice* quale forma di soggettivazione senza soggetto, trova la sua dimensione storica e politica. L'esistenza degli esclusi non è semplicemente ritardata rispetto al progresso, ma è arcaica in quanto rimanda a una durata di qualcosa di originario: qualcosa che "essendo morto alle origini, non può più cessare di vivere". È un tempo che precede la storia perché ne è stato espulso, eppure proprio per questo la contiene interamente, come sua verità rimossa. Il "groviglio di vita successa e da succedere" di cui Pasolini scriveva in *Regni di ginestre* si chiarisce qui come struttura temporale fondamentale: il presente piccolo-borghese dell'autore è già il futuro degli esclusi, mentre l'arcaicità di questi ultimi è già il suo futuro. Non si tratta di nostalgia o di primitivismo, ma di una visione dialettica che riconosce nei "regni della fame" la misura critica del proprio tempo: essi sono avanti proprio perché sono stati lasciati indietro.

È in questa concezione temporale, che permea tanto *Bestemmia* quanto *L'uomo di Bandung*, che si condensa una visione spiazzante della storia: i popoli periferici e minoritari, così come gli umili protagonisti di *Accattone*, *Alì dagli occhi azzurri* e *La ricotta*, vivono un tempo che non è semplicemente rimasto "alle origini", ma che anticipa, proprio nella sua esclusione, il destino del centro. Come già intuito attraverso la figura del "ragazzo lucano", Pasolini sostiene che la nostra posizione piccolo-borghese si iscrive in una sorta di futuro anteriore rispetto ai popoli sottoproletari – come se questi ultimi incarnassero anticipatamente un destino che, nel nostro presente, si manifesta solo in forma latente o rimossa.

La fame propria ai "regni della fame", dunque, non è solo condizione materiale, ma forma del tempo: una fame che, lungi dall'essere placata, ritorna e resiste come scarto, come persistente domanda senza risposta. Qui, si profila il passaggio verso la poetica di *Bestemmia*: se Stracci "si muore di fame" in una forma anonima che solo il montaggio postumo può rendere esemplare, *Bestemmia* invece trasforma la fame in voce, in parola, in appello diretto. Il gesto pasoliniano è qui eminentemente lirico: non si limita a rappresentare, ma interpella, invoca, chiama. Come ha mostrato Jonathan Culler, il gesto fondamentale dell'apostrofe è quello di trasformare qualcosa che normalmente non può

⁶⁵² P. P. Pasolini, *L'uomo di Bandung*, cit., pp. 1309-1310.

essere indirizzato in un destinatario, trattandolo come un soggetto capace di ascoltare e quindi, in linea di principio, capace di agire e di rispondere. L'apostrofe, infatti, ha un carattere altamente ottativo e si configura come azione rituale, in cui la voce chiama per essere chiamata e cerca di manifestare la propria chiamata, per un'istanza di voce poetica⁶⁵³. In questo senso, la voce dell'escluso – e con essa quella dell'autore – non si limita a lamentare la propria condizione. Il santo-magnaccia di *Bestemmia* non parla *di* Dio o *della* fame, ma *a* Dio e *dalla* fame: si rivolge a un assente come se fosse presente, trasformando la propria esclusione in atto di chiamata. È proprio in questa concezione temporale dell'esclusione come anticipo del futuro che comincia a emergere la figura di *Bestemmia*, magnaccia e santo, corpo infame e profeta eretico. La sua è un'esistenza collocata nel passato remoto di un Medioevo «inventato»⁶⁵⁴ da Pasolini; eppure, tale esistenza è animata da quello sguardo che vede il proprio presente come e dal futuro degli esclusi: irriducibile a ogni tentativo di storicizzazione progressiva.

In un passaggio rivelatore, in cui *Bestemmia* ha una visione estatica del Cristo crocifisso, si legge: «lo vide com'era lui: un corpo: / non c'è fisica differenza tra *Bestemmia* e ciò che vede. / Si tratta soltanto di voltare la macchina da presa [...]. Completamente innocente, / come un cane, / come me»⁶⁵⁵. Non vi è distanza fra il soggetto che vede e ciò che viene visto, ma una coincidenza fisica, uno sguardo incorporato che trasforma l'altro in destinatario, istituendo una relazione speculare tra due fonti del vedere. *Bestemmia* non descrive Cristo, ma *lo chiama*; non rappresenta la propria condizione, ma la *invoca*. Dalla fame alla parola: se il tempo dell'escluso è un tempo di privazione, ciò che si manifesta nel corpo che muore di fame non è solo l'assenza di nutrimento, ma l'emergenza di un desiderio che cerca forma. Il passaggio dalla fame alla voce è, in Pasolini, un processo in negativo: non il compimento di una comunicazione, ma il suo farsi *bestemmia*, cioè, insieme, preghiera e lamento.

“Come un cane, come me”: in questa formula si condensa un gesto comunicativo fondamentale in Pasolini. Non si tratta di semplice identificazione, ma di quello che si può inquadrare come una forma di enunciazione che fa della propria mancanza il proprio contenuto e della propria distanza la propria prossimità. Secondo Michail Bachtin, infatti, «qualunque enunciazione si prenda, anche quella che non sia un'informazione concreta

⁶⁵³ Cfr. J. Culler, *L'Hyperbole et l'apostrophe*, cit., pp. 85-101.

⁶⁵⁴ P. P. Pasolini, «Mamma Roma», ovvero *dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, in PC2, p. 2834.

⁶⁵⁵ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1016.

ma espressione verbale di un qualche bisogno, per esempio di fame», trova la propria forma nella relazione con un destinatario: «la situazione forma l'enunciazione, costringendola a suonare in un modo e non in un altro, come richiesta o come favore, come un reclamare i propri diritti o un implorare pietà»⁶⁵⁶. Ma la fame di Bestemmia non si orienta verso un destinatario empirico capace di risposta. Si rivolge invece a quello che Bachtin definisce un «supremo super-destinatario», un «terzo assoluto al quale l'intera catena delle enunciazioni si rivolge come alla propria meta finale»⁶⁵⁷. È qui che il gesto pasoliniano si rivela nella sua radicalità: la voce dell'escluso non chiede l'estinzione della propria fame, ma chiede di essere ascoltata *come* fame. Come osserva Rocco Ronchi interpretando Lévinas, il desiderio autentico «non desidera qualcosa ottenuto il quale si acquieterebbe», ma «desidera desiderare» e «si nutre [...] della propria fame»⁶⁵⁸. Nutrirsi della propria fame: ecco la forma di vita che anima Bestemmia e, attraverso di lui, l'intera costellazione degli esclusi pasoliniani.

Come è stato osservato, siamo di fronte al passaggio da «una preghiera che domanda a una preghiera che ripete la propria impossibilità di domandare». La voce pasoliniana non formula «la definizione di un oggetto, la formulazione di un preciso desiderio, ma l'apertura, indefinita e illimitata, a ciò che può avvenire»⁶⁵⁹. È una voce che disattiva la separazione tra un soggetto e un oggetto, il parlante e il mondo, trasformando l'atto comunicativo in una forma spettrale del desiderio – presente qui e ora nella forma del non ancora, del sempre differito, dello strutturalmente altro.

In *Bestemmia*, la dinamica dell'apostrofe come identificazione speculare trova la sua formulazione più radicale nel momento della visione: «Lo vide com'era lui: un corpo: non c'è fisica differenza tra Bestemmia e ciò che vede. Si tratta soltanto di voltare la macchina da presa». L'identificazione non è tanto psicologica quanto corporea: è lo stesso corpo escluso che si specchia. Il «voltare la macchina da presa», più che movimento tecnico, si fa gesto esistenziale: gesto che rivela l'identità profonda tra chi guarda e chi è guardato, tra l'escluso che invoca e l'escluso invocato.

Questa dimensione spettrale del desiderio-comunicazione trova la propria materializzazione nelle lacrime. Come è stato notato, tutto il cinema di Pasolini nasce da

⁶⁵⁶ M. Bachtin, *Marxizm i filosofija jazyka*, Priboj, Leningrad 1929; tr. it. di Lidija Lonzi, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi 1980, p. 208.

⁶⁵⁷ R. Ronchi, *Teoria critica della comunicazione*, Mondadori, Milano 2003, p. 138.

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 155.

⁶⁵⁹ N. Di Vita, *Il nome e la voce*, cit., p. 78.

una lacrima – quella dantesca che apre *Accattone* («Per una lagrimetta che 'l mi toglie», *Purg.*, V, 107), ma anche quelle del protagonista nel sogno del proprio funerale e, insieme, quelle che attraversano sistematicamente tutti i film pasoliniani⁶⁶⁰. La lacrima non è ornamento retorico, ma momento comunicativo primario di quella che – ancora con Bachtin – si potrebbe chiamare un «io-esperienza-interiore» nel suo cercare di costituirsi come «noi-esperienza-interiore»⁶⁶¹.

Il gesto apostrofico di Bestemmia – “come un cane, come me” – condensa quest’architettura comunicativa. Non è identificazione immediata, ma riconoscimento mediato dalla differenza; non è pietà, ma costruzione di una relazione che fa della propria asimmetria costitutiva il proprio nucleo. La voce che si rivolge a Cristo crocifisso sa di essere inadeguata a quella sofferenza, ma è proprio questa inadeguatezza che le permette di istituire un rapporto specifico con essa. Siamo qui posti a confronto con la stessa *impasse* espressiva cui Pasolini, con amara ironia e insieme tragica rivendicazione, fa riferimento come al proprio «vile piagnisteo piccolo-borghese»⁶⁶². La formula, ripresa dal *Manifesto del partito comunista* dove Marx e Engels stigmatizzavano il “vile piagnisteo” di certo socialismo, diventa in Pasolini categoria estetico-politica paradossale. Il piagnisteo non è qui sentimentalismo o regressione nostalgica, ma forma di comunicazione che fa della propria inadeguatezza sociale – della propria distanza di classe dagli esclusi – la condizione stessa della propria prossimità esistenziale a essi. Quando Pasolini scrive di aver «pianto a Recife davanti ai manifesti con le fotografie dei “banditi” condannati in contumacia a morte», e subito dopo si domanda se quelle lacrime siano «sincere» o se costituiscano piuttosto «il piagnisteo di cui parlava Marx»⁶⁶³, sta tematizzando esattamente questo paradosso. Le lacrime non sono tanto espressione diretta di un’emozione, ma innanzitutto una forma di conoscenza: un «sapere clandestino che è

⁶⁶⁰ Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Figura Lacrima*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey (a cura di), *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Turia + Kant, Wien 2012, pp. 237-254, in part. pp. 239-242.

⁶⁶¹ M. Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, cit., p. 209.

⁶⁶² La formula “vile piagnisteo” (“piccolo borghese” è un’aggiunta pasoliniana) proviene dal *Manifesto del Partito Comunista*, dove Marx e Engels caratterizzano la degenerazione del socialismo piccolo-borghese come un «feigen Katzenjammer». L’espressione indica uno stato di malinconia sterile e rimpianto impotente. Pasolini riprende questa categoria marxiana, originariamente formulata come giudizio critico, e la trasforma paradossalmente in forma di autoanalisi e rivendicazione poetica: l’accusa di “vile piagnisteo piccolo-borghese” diventa strumento di identificazione con gli esclusi e modalità specifica della voce lirica. La formula è ripresa in diversi testi e paratesti pasoliniani, ma originariamente in P. P. Pasolini, *Nuova poesia in forma di rosa*, cit., p. 1206: «“vile piagnisteo” / piccolo borghese».

⁶⁶³ P. P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, cit., p. 2575.

quasi conoscenza di mondi non umani / la morte a cui sono condannati»⁶⁶⁴. Il pianto, in altre parole, non è psicologia ma epistemologia – una forma di accesso alla realtà dell'esclusione che passa attraverso il riconoscimento della propria inadeguatezza a comprenderla pienamente. Il piagnisteo piccolo-borghese diventa così forma paradossale di fedeltà: fedeltà all'esclusione attraverso il riconoscimento della propria esclusione dall'esclusione⁶⁶⁵.

È proprio in questo slittamento che *Bestemmia* si mostra come poesia-sceneggiatura: non rappresenta un film, non lo prefigura, bensì è essa stessa evento cinematografico in forma poetica. L'opera nasce nel 1962 come progetto filmico – «una specie di *treatment* in versi»⁶⁶⁶ sulla figura di un «santo completamente inventato» (1962)⁶⁶⁷ simile ad Accattone – ma evolve progressivamente verso un'autonomia testuale che ne fa un monstrum creativo: «appunti in poesia» (1963)⁶⁶⁸, «racconto in versi» (1964)⁶⁶⁹, «romanzo in versi, o sceneggiatura in forma di poema» (1967)⁶⁷⁰, come dichiara Pasolini in momenti diversi della gestazione di *Bestemmia* – definizioni che testimoniano l'irriducibilità dell'opera a qualsiasi genere prestabilito.

Quest'evoluzione non è accidentale, ma strutturale: *Bestemmia* è il luogo in cui Pasolini sperimenta una forma di scrittura che fa dell'impraticabilità filmica la propria verità poetica. Come osserva l'autore stesso, il progetto si trasforma «man mano che cambiavo le mie idee sul cinema»⁶⁷¹, diventando laboratorio di quella che potrebbe definirsi una cinematografia irrealizzabile.

Una chiave per avvicinare questo paradosso sta nella concezione pasoliniana della macchina da presa come organo di desiderio. In *Empirismo eretico*, Pasolini definisce la macchina cinematografica con un *hapax* rivelatore: «una macchina che non per nulla si

⁶⁶⁴ Si tratti di versi, poi cassati, di una precedente versione de *Il piagnisteo di cui parlava Marx*, testo poi pubblicato in *Trasumanar e organizzar*. Per questa variante del testo, cfr. TP2, p. 1534.

⁶⁶⁵ Dalla fine degli anni Sessanta, Pasolini stabilisce una connessione profonda tra pianto e barbarie, come testimonia la dichiarazione seguente a proposito di *Porcile* (1969). «I barbari piangono. È l'uomo moderno a pretendere che piangere sia cosa indegna. Il barbaro non ha il senso della dignità che ha il borghese», P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1488.

⁶⁶⁶ P. P. Pasolini, *Cerco il Cristo fra i poeti*, in PC2, pp. 2839-2843, qui p. 2843.

⁶⁶⁷ P. P. Pasolini, «Mamma Roma», ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva, cit., p. 2834.

⁶⁶⁸ P. P. Pasolini, *Cerco il Cristo fra i poeti*, cit., p. 2843.

⁶⁶⁹ Come dichiara Pasolini in un intervento alla Radio Televisione della Svizzera italiana, parzialmente riportato in TP2, p. 1724.

⁶⁷⁰ Lettera di Pasolini a Livio Garzanti, gennaio 1967, LE2, p. 624.

⁶⁷¹ Intervista rilasciata a «Sette Giorni» nel 1967, parzialmente riportata in TP2, p. 1725.

chiama da presa. Essa è il “Mangiarealtà”, o l’“Occhio-Bocca”»⁶⁷². La macchina da presa viene così configurata come organo insieme percettivo e digestivo, strumento di conoscenza e di incorporazione.

Quando Pasolini scrive che la macchina da presa “vaga come impazzita” e “gira, a spalla, saltellando, tremando / a cercare qualche risposta tra la folla; / che non risponde”, non sta fornendo indicazioni registiche, ma sta facendo della ricerca cinematografica il contenuto stesso della scrittura. La macchina da presa diventa personaggio, dotata di una fame costitutiva che la spinge a cercare un contatto con una realtà che si sottrae continuamente: «con un uomo in carne e ossa, / con una vera croce di legno, / con chiodi veri, / e, vorrei, con vero sangue e vero dolore, / *riproduco la realtà con la realtà*»⁶⁷³. E quando questa fame raggiunge la sua intensità massima, la macchina stessa confessa la propria inadeguatezza: «La macchina da presa non lo sa; / e vaga come impazzita; / si ferma a lungo, su quel primo piano di Bestemmia / tra le bandiere della Chiesa, / contro quel sole innocente; / e gira, a spalla, saltellando, tremando, / a cercare qualche risposta tra la folla; / che non risponde»⁶⁷⁴.

Questa fame si materializza nella tecnica della soggettiva cinematografica, che in *Bestemmia* assume una funzione rivelativa: «A uno a uno, gli infermi vengono verso l’obiettivo, / nella lunga soggettiva ch’è mero sguardo di Bestemmia»⁶⁷⁵. Attraverso l’obiettivo, Bestemmia vede Cristo e lo scopre “com’era lui: un corpo”. Non c’è distanza tra chi guarda e ciò che viene guardato: la visione è riconoscimento di sé come altro.

E quando Pasolini aggiunge che “si tratta soltanto di voltare la macchina da presa” per tornare da Cristo a Bestemmia a sé stesso, sta rivelando la struttura fondamentale della poesia-sceneggiatura: essa non rappresenta la realtà, ma *volta* continuamente tra soggetto e oggetto, tra chi filma e chi è filmato, tra chi ha fame e ciò di cui si ha fame. Il “voltare” la macchina da presa non è movimento tecnico, ma gesto esistenziale – il gesto che scopre un’identità analogica tra l’escluso che guarda e l’escluso che è guardato.

È significativo che la (impossibile) realizzazione di *Bestemmia* avvenga proprio nel momento in cui Pasolini inizia a confrontarsi con le trasformazioni del boom economico italiano. Se da *Accattone* a *La ricotta* il sottoproletario esisteva ancora come presenza

⁶⁷² P. P. Pasolini, *Res sunt nomina*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1584.

⁶⁷³ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1015.

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 1032.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

effettiva nelle periferie romane, in *Bestemmia* si assiste già alla sua trasformazione in figura spettrale, in santo “completamente inventato”. Il sottoproletario diventa sintomo e spettro, voce che continua a chiedere ascolto in un mondo che ha già iniziato a cancellarne le tracce materiali.

Come è stato osservato, il meccanismo dell'esclusione nel tardo capitalismo non è più fenomeno marginale, ma tende a universalizzarsi. Quello che accade ai sottoproletari di Pasolini prefigura quindi il destino di folle sempre più ampie. *Bestemmia* diventa così non soltanto la preghiera di un escluso specifico, ma la forma anticipata di una comunicazione che riguarderà l'intera società neocapitalista⁶⁷⁶. La sua preghiera e il suo lamento non conducono a una nostalgia per un mondo perduto, ma anticipazione di una necessità che si sarà rivelata sempre più urgente, fino a divenire intollerabile.

In questo senso, la poesia-sceneggiatura si configura come soglia: tra la rappresentazione di un'esclusione ancora localizzabile geograficamente e socialmente, e l'emergere di un'esclusione che tende a farsi condizione generale. *Bestemmia* è l'ultimo santo di una santità eretica che sta per dissolversi, ma è anche il primo testimone di una precarietà che si sta universalizzando. Quando Pasolini si rivolge agli esclusi, non li interpella come vittime da redimere o come soggetti da integrare nell'ordine esistente, ma come incarnazione vivente di un principio di universalità che eccede e contesta radicalmente quell'ordine stesso. L'apostrofe diventa così quello che Žižek definisce il gesto politico di sinistra per eccellenza: mettere in discussione l'ordine universale concretamente esistente a nome del suo “sintomo”, della parte che, pur essendo inerente all'ordine universale esistente, non ha un posto adeguato al suo interno⁶⁷⁷.

In questa prospettiva, lo scandalo della posizione pasoliniana non risiede nella sua difesa degli esclusi come diseredati, ma nella sua determinazione a riferirsi agli esclusi come esseri (non-)umani universali. È in questo senso che va intesa l'affermazione pasoliniana secondo cui gli elementi in gioco nella psicologia dell'abietto, del povero, del sottoproletario, «sono sempre in un certo qual modo puri perché privi di coscienza e quindi essenziali», in quanto esistono «al di fuori di una coscienza storica, e nella fattispecie, di una coscienza borghese»⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Cfr. F. Vighi, *Pasolini and Exclusion. Žižek, Agamben and the Modern Sub-proletariat*, «Theory, Culture & Society», 20, 5, 2003, pp. 99-121.

⁶⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 101.

⁶⁷⁸ P. P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit., p. 2846.

È precisamente questo il senso della sacralità del sottoproletariato proclamata da Pasolini – una sacralità che, come è stato osservato, non deriva dalla sua inclusione nell'ordine del sacrificio e del martirologio cristiano, ma da una forza più originale e violenta, una forza mista a impulsi utopici, la cui manifestazione deve poter fare a meno di ogni conoscenza, cultura e persino linguaggio⁶⁷⁹. *Bestemmia* rappresenta il laboratorio di questa concezione. Quella che Pasolini immagina non è figura di redenzione ma di rivelazione: rivela che la santità autentica non passa attraverso l'integrazione nell'ordine sacro, ma attraverso l'eresia e l'abiura. Viene così compiuto un passo ulteriore rispetto a *La ricotta*, in cui era mantenuto un riferimento fondamentale alla tradizione pittorica: la nuova «cristologia» pasoliniana «ora, più che imberbe / è barbarica [...]; anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia, / a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine; / riprodotta dalla realtà con la realtà / senza un solo ricordo di poemi o pitture, / ma addirittura senza poemi e pitture; / coi mezzi della realtà che rappresenta sé stessa». Pasolini prosegue caratterizzando la funzione autoriale in termini psicagogici e stregonici: «Non è forse una buona ragione / perché questo sia un film, non un poema? / Nel film ch'io penso, e a cui ti faccio pensare, / lettore, / sono un mago rozzo, / non voglio aver più bisogno dei filtri / evocativi della lingua; / la lingua è uno strumento grossolano, concerto / puerile di campanelli, che il poeta suona / per evocare stregandola la realtà»⁶⁸⁰.

La funzione apostrofica di *Bestemmia* prefigura una questione centrale dell'ultimo Pasolini: come *parlare-per* gli esclusi senza parlare *al posto loro*, come dar voce a chi non ha voce senza appropriarsene? *Bestemmia* anticipa questa problematica attraverso il rifiuto radicale di ogni mediazione rappresentativa. Nel discorso finale, il santo eretico proclama: «Non usate parole, non usate immagini, non usate simboli. Siate ciò che siete! Non passate attraverso nessun simbolo! Siate sempre ciò che siete. Stracciate con le mani, calpestate sotto i piedi ogni simbolo; gettate via le croci». Non si tratta di iconoclastia, ma di rifiuto della logica dello scambio simbolico: «Che me ne faccio, io del Cristo che tu mi vendi con la tua parola o la tua immagine, ossia coi tuoi simboli che sono la necessità della vita e quindi la sua alterazione, la perdita accettata della sua realtà?»⁶⁸¹. La voce

⁶⁷⁹ Cfr. X. Vert, *La mort dialectique d'un figurant. Notes sur La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, in G. Careri, G. Didi-Huberman (a cura di), *L'histoire de l'Art depuis Walter Benjamin*, Éditions Mimésis, Paris 2015, pp. 99-121.

⁶⁸⁰ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., pp. 1014-1015.

⁶⁸¹ *Ivi*, pp. 1044-1045.

dell'escluso deve esistere *come* corpo, non *attraverso* rappresentazioni. È una politica della presenza diretta che contesta alla radice ogni forma di *advocacy* tradizionale.

3.5 Verso una *advocacy* autoriflessiva: *Appunti per un'Orestide africana*

Alla metà degli anni Sessanta, Pasolini è colto da quella che potrebbe definirsi una crisi mimetica: la consapevolezza che la violenza coloniale e capitalista non può essere narrata con mezzi figurativi convenzionali⁶⁸². Non si tratta più soltanto di rappresentare il sottoproletariato romano – questione già problematizzata dalla “comparizione” di Stracci –, ma di confrontarsi con l'impossibilità di raccontare un'universalità dei “diseredati” che ecceda ogni esperienza particolaristica e regionale.

Riferendosi, nel marzo 1966, al da poco pubblicato *Alì dagli occhi azzurri*, Pasolini distingue tra due momenti della propria crisi letteraria – crisi che si riflette direttamente, a livello formale, nella struttura di racconti “da farsi” assunta dalle prose di *Alì*:

Il «da farsi» come impossibilità di fare, nelle prime pagine del '50, '51, è dovuto a mancanza di massa d'esperienza: nella seconda fase ('64, '65) a sfiducia nella massa d'esperienza: al superamento delle esperienze particolaristiche, nel senso che il dialetto di una zona italiana, non è più la scoperta in profondità di quella zona – come scoperta dell'Italia umile e contestazione alla lingua classicistica agraria e poi piccolo-borghese – ma l'annessione in superficie, di quella zona, a una serie di problemi la cui enorme quantità e complessità non consente che un'accumulazione estensiva⁶⁸³.

Il dialetto stesso – filo rosso della ricerca estetica pasoliniana –, dapprima inquadrato come questione regionalistica, «*ridiviene vivo se inserito nella problematica linguistica del Terzo Mondo*». Tuttavia, questo non comporta un ridimensionamento della tematica dialettale; conferendole piuttosto una «nuova funzione: quella del rapporto dialettico “scandaloso” dei popoli arretrati o sottosviluppati con la razionalità dei centri del neocapitalismo, ponendo così in crisi il marxismo di fronte al problema dell'accezione di

⁶⁸² Cfr. C. Caradonna, *Narrative Catastrophe and its Aftermath: On the Potentiation of Notation as a Form of Negative Virtuality in Pier Paolo Pasolini's Work*, «EU-topias», 27, 2024, pp. 133-147, in part. pp. 134-135.

⁶⁸³ P. P. Pasolini, *I diseredati sono il nostro «Terzo Mondo»*, in SPS, p. 826.

tale scandalosità»⁶⁸⁴. È all'interno di questa logica che la forma degli "appunti" si rivela non come abbandono del "progetto di opere future" del 1963, ma come sua evoluzione necessaria.

Ciò che Pasolini teorizzava in quegli anni come "struttura che vuol essere altra struttura" trova negli "appunti" la sua forma paradossalmente definitiva. Già in *Accattone*, viene riconosciuta retrospettivamente (1964) la forma dell'appunto: «Nella sceneggiatura [di *Accattone*, 1960] c'era già tutto e nulla ho inventato o ho improvvisato in fase di ripresa, salvo piccoli ed irrilevanti dettagli; cioè ho rispettato fedelissimamente la sceneggiatura, benché fosse buttata giù in maniera abbastanza approssimativa, un po' da appunto, come cosa da farsi più che come cosa fatta»⁶⁸⁵. Ma è con *Il padre selvaggio*, scritto nel 1962 e pubblicato postumo nel 1975 che si configura un momento di svolta. La sceneggiatura – rimasta irrealizzata – non è più semplicemente un progetto fallito, ma quello che Pasolini stesso definisce un «vero e proprio *monstrum* delle nuove lettere»⁶⁸⁶: una forma che non aspira più al compimento cinematografico, ma rivendica la propria autonomia nell'incompiutezza. Come è stato suggerito, *Il padre selvaggio* offre un caso esemplare di "struttura che vuol essere altra struttura": una forma che vive della tensione verso ciò che non può diventare, senza mai risolversi in una sintesi definitiva⁶⁸⁷.

Davidson, il giovane studente protagonista, è una figura sospesa – non più completamente africano né ancora completamente europeo –, la cui identità si gioca nello spazio intermedio della foresta, zona di frontiera dove le due culture entrano in conflitto. La sua condizione liminale si traduce in una poetica dell'ibridismo: la sua voce emerge dall'impossibilità di riconciliare le temporalità che lo attraversano, dal «presente mascherato da passato»⁶⁸⁸ che, secondo Pasolini, caratterizza l'Africa postcoloniale.

Quando nell'autunno 1968 Pasolini dichiara che il suo prossimo film sarà fatto come un "film da farsi", non sta dunque semplicemente proponendo un esperimento ma portando a compimento una riflessione iniziata con *Il padre selvaggio*:

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ P. P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit., p. 2849.

⁶⁸⁶ Cfr. la lettera inviata nel 1959 a Edoardo Bruno, in LE2, p. 466.

⁶⁸⁷ Cfr. C. Romanelli, *Contaminazione formale e culturale ne Il padre selvaggio di Pier Paolo Pasolini*, «Romance Notes», 59, 3, 2019, pp. 435-446.

⁶⁸⁸ P. P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, cit. p. 2774.

Il prossimo film che farò si intitolerà *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* e comprenderà quattro o cinque episodi e uno di questi si svolgerà in Africa e sarà *Il padre selvaggio*; però non ne sono certo. Può darsi che anziché fare *Il padre selvaggio* faccia un altro film che mi è venuto in mente, sempre però su questa linea, cioè una *Orestide* ambientata in Africa. Ricreerei delle analogie, per quanto arbitrarie e poetiche, e in parte irrazionali, tra il mondo arcaico greco, in cui appare Atena che dà, attraverso Oreste, le prime istituzioni democratiche, e l'Africa moderna [...]. Comunque sia, che si tratti di un film su *Il padre selvaggio* o sull'*Orestide*, in ogni caso non sarà fatto come un vero e proprio film, ma come un «film da farsi»⁶⁸⁹.

La forma degli appunti è presentata come non provvisoria ma definitiva. Come chiarisce Chiara Caradonna, è tuttavia necessario distinguere in Pasolini tra “potenzialità” e “virtualità”: mentre la prima implica ancora un compimento possibile, la “virtualità negativa” (*negative virtuality*) degli “appunti” indica una forma che non tende verso alcuna realizzazione, ma che fa della propria sospensione una condizione costitutiva. L'autore si ritrova a dover abbandonare la pretesa di autorità e rinunciare al segno di sovranità autoriale per eccellenza, ovvero la definizione di una conclusione⁶⁹⁰.

La forma degli appunti diventa così il laboratorio estetico-politico dove Pasolini elabora una risposta alla crisi della rappresentazione che attraversa l'intera modernità. Non si tratta più di dare voce al popolare, ma di esporre le condizioni stesse del dare voce, di mettere in scena la propria parzialità e la propria impossibilità di parlare per l'altro. Uno dei tratti più radicali della scrittura e dei film per appunti è infatti che l'autore non nasconde il momento della costruzione, ma la espone come parte costitutiva dell'opera stessa⁶⁹¹.

Questa autoriflessività risponde a una precisa strategia estetica. Come ha osservato Luca Caminati, Pasolini contrappone al documento-verità la «partecipazione diretta del regista/narratore», la cui presenza «funziona da ulteriore prova di veracità dell'incontro con l'Altro» e, al tempo stesso, come «elemento destabilizzante all'interno della

⁶⁸⁹ P. P. Pasolini, *[Intervista rilasciata a Lino Peroni]*, in PC2, pp. 2935-2936.

⁶⁹⁰ Cfr. C. Caradonna, *Narrative Catastrophe and its Aftermath*, cit., p. 134.

⁶⁹¹ La distinzione teorica elaborata da Rüdiger Campe tra *writing scene* e *scene of writing* aiuta a precisare quest'operazione: mentre la prima designa la situazione materiale e concreta della scrittura (il gesto, il luogo, l'atto), la seconda è l'integrazione autoriflessiva di quella scena all'interno dell'opera stessa. Come sostiene Campe, duplicare la scena della scrittura in una scena della scrittura integrata all'opera è “l'effetto letterario per eccellenza”. Gli *Appunti* operano esattamente su questa soglia: non mostrano semplicemente un film *in fieri*, ma espongono il proprio farsi come problema teorico e politico. Cfr. R. Campe, *Die Schreibszene, Schreiben*, in H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer (a cura di): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 759-772.

narrazione filmica»⁶⁹². La funzione registica si sdoppia: è insieme guida e interrogazione, affermazione e sospensione⁶⁹³. Il regista non si nasconde dietro un'apparente neutralità, ma espone la propria posizione come parziale, storica, problematica. È proprio questa problematizzazione della funzione autoriale che Cornelia Wild ha interpretato come un'istanza di *Fürsprechen*: un parlare-per che non si pretende neutro né rappresentativo in senso forte, ma si lascia vedere come tale. L'atto del parlare-per è reso visibile e messo in discussione, esponendo la scena stessa della rappresentazione. Si stabilisce così un doppio movimento: da un lato, Pasolini fa emergere la necessità di un gesto enunciativo; dall'altro, ne mostra i limiti e la storicità, sottoponendolo a un processo continuo di interrogazione⁶⁹⁴.

L'auto-riflessività non è solo un tratto estetico, ma una postura epistemologica: nel momento in cui il regista parla, prende posizione; e, nel farlo, espone anche le condizioni e le contraddizioni di quella stessa presa di parola. Il film non è costruito per rappresentare l'altro, ma per mettere in crisi l'atto stesso della rappresentazione. La scena dell'enunciazione non è un fuori-campo nascosto, ma una parte integrante della messa in scena. Questo statuto problematico della funzione registica richiama l'intuizione di Nancy sulla «interruzione del mito dello scrittore». Nella tradizione occidentale, lo scrittore è stato figura mitica di fondazione, di compimento, di autorità. Ma con la crisi del mito – e della scrittura come fondazione – lo scrittore non scompare: torna «anzi più propriamente (e quindi in maniera più inconveniente) là quando il suo mito è stato interrotto». Negli appunti, Pasolini non può più parlare come autore sovrano, ma come «voce singolare», che non è più né autore né eroe né poeta, ma qualcosa che si dà «*in comune*»⁶⁹⁵. È questa la forma specifica che assume la *advocacy* pasoliniana: non parlare

⁶⁹² L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano 2007, p. 69.

⁶⁹³ Questa problematizzazione della funzione autoriale trova una genealogia teorica nella critica che Sartre rivolge al marxismo ortodosso nelle *Questioni di metodo* (1957), testo che Pasolini aveva letto nell'antologia curata da Fortini *Profezie e realtà del nostro secolo* (1965). Sartre denuncia la tendenza del marxismo a «eliminare l'interrogatore dalla propria indagine» trasformando «l'interrogato nell'oggetto di un Sapere assoluto», proponendo invece che l'interrogatore si renda «interrogato e interrogazione in quanto interrogante» per produrre «una vera e propria conoscenza comprensiva che ritroverà l'uomo nel mondo sociale e lo seguirà nella sua praxis in base ad una situazione definita», J. P. Sartre, *Questioni di metodo*, in F. Fortini (a cura di), *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Laterza, Bari 1965, pp. 229-234. L'autoriflessività degli *Appunti* realizza cinematograficamente quest'istanza epistemologica, esponendo il processo stesso dell'interrogazione senza mai trasformare l'Africa in oggetto di sapere assoluto. Questa convergenza metodologica non elimina tuttavia la divergenza sulla concezione dell'Africa già evidenziata rispetto alle posizioni di Sartre rispetto alla teoria della negritudine.

⁶⁹⁴ C. Wild, *Pasolinis Menge. Repräsentation des popolo*, cit., pp. 55, 59.

⁶⁹⁵ J. L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1986; tr. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992, p. 144.

per l'altro dalla posizione dell'autorità, ma mettere in scena il proprio parlare stesso. La voce che emerge negli appunti è allora simultaneamente personale (è Pasolini che parla) e impersonale (si espone come voce condivisa, non garantita), individuale e comune.

È questa tensione irrisolta – il paradosso di un singolo che si assume il compito di parlare per i molti, mostrandone l'impossibilità – che anima la scena enunciativa di un film come *Appunti per un'Orestide africana* (1968-1970), attraverso il quale Pasolini elabora una forma cinematografica che sfugge a ogni classificazione di genere. Il film non è documentario, né finzione, né reportage; non è sceneggiatura nel senso tradizionale, né opera letteraria compiuta. È un oggetto poetico che rivendica la propria indecidibilità come condizione costitutiva. Il genere degli “appunti” si configura così come quello che può in realtà essere definito una radicale sottrazione al genere⁶⁹⁶: una modalità di costruzione poetica in cui la disparità interna – la giustapposizione di materiali eterogenei, l'interruzione, il frammento – non è residuo di incompiutezza, ma strategia compositiva. Gli *Appunti* non falliscono nel realizzare un genere riconoscibile; al contrario, creano un nuovo spazio estetico in cui l'opera si dà precisamente come processo: come quel “dinamismo” di cui Pasolini scrive nel 1965, che si mantiene “senza partire e senza arrivare”.

Il film mette in scena una forma particolare di apostrofe asimmetrica: Pasolini si rivolge a un destinatario africano che non può rispondere, in una comunicazione inscenabile ma non realizzabile. La voce del regista costruisce più destinatari non coincidenti (interlocutori africani rappresentati; lettore/spettatore europeo colto interpellato; protagonisti possibili invocati in chiave ipotetica), esibendo il proprio parlare-per come gesto situato. L'eccentricità di quest'apostrofe non è però un limite, ma la condizione stessa attraverso cui Pasolini espone e problematizza la propria presa di parola. *Appunti per un'Orestide africana* è costellato di invocazioni a soggetti che non possono rispondere: l'interpellazione del regista verso lo spettatore, verso gli interlocutori africani, verso gli stessi personaggi virtuali del film. «Attraverso la stessa tecnica da “appunto per un film da farsi”», dichiara Pasolini, «sceglierei le facce del possibile Agamennone, tra alcuni capitribù, della possibile Clitennestra, della possibile Elettra, del possibile Oreste»⁶⁹⁷. E ancora: «Dietro questo sinistro velo nero si potrebbe nascondere la faccia

⁶⁹⁶ Un «radikaler Gattungsentzug», come tematizzato a proposito di Baudelaire in C. Wild, *Später Baudelaire: Praxis poetischer Zustände*, cit., pp. 16-18, qui p. 16.

⁶⁹⁷ P. P. Pasolini, *L'Atena bianca*, PC1, p. 1202.

di Clitennestra. Questo potrebbe essere, non dico Cassandra [...], ma potrebbe essere un gesto magico di Cassandra»⁶⁹⁸.

La strategia che ne deriva si basa su quello che Pasolini stesso definisce un rapporto analogico con la realtà. Riflettendo sull'esperienza de *Il Vangelo secondo Matteo*, scrive: «avevo continuamente bisogno di un riferimento alla vita attuale, in modo che mai niente fosse storicamente ricostruito, ma sempre riferito alla nostra esperienza storica. Non il passato mascherato da presente, ma il presente mascherato da passato»⁶⁹⁹. Questa formula – “presente mascherato da passato” – diventa negli *Appunti* principio compositivo fondamentale: non rappresentare l'Africa così com'è, ma costruire un'analogia tra la situazione post-coloniale africana e quella dell'Italia meridionale, tra la modernizzazione forzata e la perdita delle culture arcaiche. Il procedimento analogico si precisa ulteriormente ne *Il sentimento della storia* (1970), dove Pasolini teorizza esplicitamente il rapporto metaforico del cinema con il passato:

nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia: cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato [...]. Il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è l'integrazione figurale del passato⁷⁰⁰.

Questa strategia analogica non è però esente da rischi teorici e politici. Come è stato osservato, il procedimento comparativo pasoliniano presenta il pericolo di un orientalismo latente che opera attraverso due meccanismi retorici complementari. In primo luogo, l'alterità viene sistematicamente iscritta in un dispositivo comparatistico che impedisce di svilupparla a partire dalla propria storicità specifica. Il *third space of enunciation* teorizzato da Homi Bhabha per pensare la condizione postcoloniale – quello spazio intermedio dove emergono forme di ibridazione resistente – rimane escluso da questa logica comparativa; di conseguenza, vengono neutralizzate quelle strategie di *mocking mimicry* che potrebbero funzionare come tattiche di sottrazione al controllo egemonico occidentale. In secondo luogo, ai “senza nome” viene conferita una voce

⁶⁹⁸ P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, PC1, p. 1178. Il testo è tratto dalla trascrizione del sonoro del film.

⁶⁹⁹ P. P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, cit., p. 2774.

⁷⁰⁰ P. P. Pasolini, *Il sentimento della storia*, in SLA2, p. 2819.

dall'esterno: una voce che spesso riflette l'atteggiamento e l'interiorità dell'autore, riproducendo quella logica rappresentazionale che Edward Said aveva identificato come cifra dell'orientalismo⁷⁰¹.

È proprio per evitare questa trappola rappresentativa che gli *Appunti* espongono sistematicamente il proprio dispositivo di costruzione. La messa in scena della propria parzialità, l'interruzione continua del flusso narrativo, l'apostrofe esplicita al destinatario europeo – «voi tutti conoscete la trama dell'Orestide di Eschilo»⁷⁰², esordisce Pasolini – non sono semplici strategie formali, ma tentativi di impedire che l'analogia si cristallizzi in identificazione, esponendo il processo stesso attraverso cui si costruisce l'analogia tra sé e l'altro. La scrittura decentrata degli *Appunti* fa così della propria inadeguatezza la propria forza estetica. Ogni mossa di “autenticazione” – le interviste, i sopralluoghi, il confronto con gli studenti africani – non solo autentica ma richiama l'attenzione sul bisogno di autenticazione e quindi, come *in nuce* già attraverso l'exasperazione della tecnica del doppiaggio ne *La ricotta*, sulla non-autenticità dell'operazione⁷⁰³.

È in questa mancanza di un codice presupposto, in questa negoziazione continua del proprio diritto di parola, che si apre lo spazio per una forma di rappresentazione che non pretende di possedere il proprio oggetto. Ma come si configura tecnicamente questa

⁷⁰¹ Cfr. T. Hildebrandt, *Allegorien des Profanen im Fremden in Pasolinis Werk nach 1968*, in U. Haselstein, *Allegorie: DFG-Symposion 2014*, de Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 651-673. Tuttavia, come lo stesso Hildebrandt riconosce, Pasolini mostra una notevole consapevolezza di questi problemi, cercando di indeterminare cinematograficamente le logiche orientaliste attraverso strategie di auto-riflessività che impediscono una lettura univocamente ideologica delle sue opere. La sofisticatezza di queste strategie autoriflessive viene riconosciuta già nel 1982 da Harun Farocki, che può essere considerato il primo critico dell'orientalismo latente negli *Appunti*. Scrivendo quattro anni dopo *Orientalism* di Said, Farocki individua negli “errori” di montaggio non inadeguatezze tecniche ma strategie espositive: «Un errore, che il montaggio non ha appianato [...] deve anche indicare questo: io faccio parlare gli africani». Cruciale è la sua comprensione del procedimento analogico come doppia traduzione: «L'Orestea è una lingua straniera, forse ignota [...] e l'Africa è una lingua straniera, forse ignota. Pasolini traduce da una lingua che non capiamo in un'altra», H. Farocki, *Einleitung zu Pier Paolo Pasolinis Film Appunti per un'Orestide africana*, «Filmkritik», 26, 1982, pp. 531-532; tr. it. di A. Lucci, *Introduzione al film Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, «Lo Sguardo», 19, 2015, pp. 318-320. Questa lettura anticipa di decenni la teorizzazione delle strategie anti-orientaliste pasoliniane, confermando retrospettivamente l'efficacia dell'autoriflessività come forma di *advocacy* decentrata. Per un accostamento tra *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) di Farocki e gli *Appunti* pasoliniani, cfr. C. Wild, *Pasolinis Menge*, cit., pp. 53-54.

⁷⁰² P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1177. Tuttavia, questa problematizzazione della funzione autoriale non risolve un paradosso strutturale degli *Appunti*. Quando Pasolini esordisce rivolgendosi al destinatario europeo – “voi tutti conoscete la trama dell'Orestide di Eschilo” – istituisce immediatamente una complicità culturale che esclude proprio quei soggetti di cui dovrebbe farsi *advocate*. Si genera così una stratificazione apostrofica in cui coesistono almeno tre livelli di destinatari: il lettore europeo colto (esplicitamente interpellato), il popolo africano (implicitamente rappresentato), e quelle “minoranze alleate” di cui Pasolini scrive in *Progetto di opere future*.

⁷⁰³ Cfr. M. W. Bloomfield, *Authenticating Realism and the Realism of Chaucer*, «Thought», 39, 1964, pp. 335-358, in part. p. 340.

rappresentazione decentrata? La risposta va cercata nella specificità del procedimento analogico pasoliniano, che si distingue nettamente dalle strategie elaborate da altri intellettuali europei di fronte alla decolonizzazione. Come è stato osservato, l'Africa di Pasolini si distingue nettamente da quella teorizzata da Sartre e Senghor nel movimento della negritudine⁷⁰⁴. Mentre per questi ultimi l'Africa rappresenta un'identità simbolica inserita in una concezione dialettica della storia destinata a preparare la sintesi o la realizzazione dell'essere umano in una società senza razza, l'Africa pasoliniana funziona invece come analogia. L'analogia non rimanda a un'identità o a una serie di equazioni, ma a una differenza e a una serie di rotture. Questa messa in contatto sincronica di diverse temporalità trova la sua realizzazione tecnica in quello che si potrebbe definire un procedimento palinsestuale, in cui gli strati inferiori, e quindi precedenti, migrano, riappaiono in superficie deformati, e informano gli strati superiori, attuali⁷⁰⁵. Come Pasolini osserva per *Corporale* di Paolo Volponi, non si tratta di una sovrapposizione meccanica di piani temporali, ma di un loro scorrimento simultaneo: un «interminabile srotolarsi di un palinsesto creaturale», dove i personaggi del romanzo «non sono mai visti per la prima volta: la loro non è mai un'apparizione ma è sempre una riapparizione; essi perciò non sono, per definizione, sconosciuti, ma riconosciuti»⁷⁰⁶.

Negli *Appunti*, la trama dell'*Orestea* non è applicata dall'esterno alla realtà africana, ma ri-conosciuta in essa attraverso una dinamica palinsestuale. L'Africa contemporanea e la Grecia antica non sono messe in rapporto dialettico, ma analogico: l'una ri-appare nell'altra secondo quella logica della "riconoscibilità" che Pasolini riconosce in Volponi. È questa la dinamica di una storia scritta "sotto il segno dell'analogia", dove il tempo non procede linearmente ma per stratificazioni e riemersioni. La temporalità palinsestuale degli *Appunti* si configura per questo come futuro anteriore: non il presente dell'Africa o il passato dell'*Orestea*, ma quello che l'opera sarà stata una volta realizzata. Gli *Appunti* non documentano un'Africa esistente né ricostruiscono una Grecia archeologica;

⁷⁰⁴ Cfr. S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention*, cit., pp. 111-139.

⁷⁰⁵ Per il concetto di palinsesto come sovrapposizione testuale dove gli strati precedenti riemergono in superficie cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; tr. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, in part. pp. 5-11, 441-457.

⁷⁰⁶ P. P. Pasolini, *Paolo Volponi*, *Corporale*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 2020-2021. La concezione palinsestuale in Pasolini trova una precisa corrispondenza in ciò che Uta Felten definisce "corpi palinsesti", evidenziando come in Pasolini non si tratta solo di corpi realistici, ma di corpi palinsesti che lasciano intravedere le tracce di una scrittura pittorica, letteraria e musicale: U. Felten, *Masculinidades ambiguas: Proust, Pasolini, Almodóvar*, cit., p. 58.

piuttosto, mettono in scena il processo stesso attraverso cui Africa e Grecia si ri-scrivono reciprocamente.

È qui che la forma degli “appunti” rivela la sua necessità estetica. Non si tratta di scrivere sull’Africa dall’esterno, ma di permettere all’Africa di scriversi attraverso l’analogia con l’*Oresteia*. L’opera, in questa accezione, non è tanto qualcosa che l’autore *fa*, quanto qualcosa che *si fa*, che si scrive e ri-scrive nella forma di un processo senza padronanza⁷⁰⁷. È questa la condizione in cui Pasolini colloca la propria posizione autoriale: non come sovrano del senso, ma – in questo non dissimile dallo Stracci de *La ricotta* – come agente coinvolto in una pratica di scrittura che lo eccede, lo decentra, lo espone. Il futuro anteriore degli *Appunti* è dunque il tempo in cui si articola una *middle voice*: un’opera che sarà stata scritta a partire dall’incontro analogico tra temporalità inconciliate.

Per comprendere a pieno la specificità dell’analogia pasoliniana, è necessario risalire alla sua formulazione teorica più precisa, elaborata in un dibattito del 1964 in cui Pasolini risponde alle critiche alla presunta “astoricità” de *Il Vangelo secondo Matteo*. Le obiezioni mosse al film – che il sottoproletariato meridionale sarebbe “fuori dalla storia” – aiutano a chiarire la strategia stilistica degli appunti. «È vero» – replica Pasolini – «che non ho fatto un film storicistico [...] sicché ho rifiutato anche la ricostruzione storica [...]. Ma ho ricostruito quel mondo di duemila anni fa sotto il segno dell’analogia: al popolo di quel tempo ho sostituito un popolo analogo (il sottoproletariato meridionale), al paesaggio ho sostituito un paesaggio analogo (l’Italia mediterranea del Sud), alle sedi dei potenti delle sedi analoghe (i castelli feudali dei normanni)». A presiedere quest’operazione non è tuttavia un’evasione dalla storia, ma «un sostanziale storicismo: soltanto attraverso lo storicismo io potevo concepire e poi attuare una simile ricostruzione analogica». Decisiva è la ridefinizione del rapporto tra sottoproletariato e storia. Contro l’idea che le genti sottoproletarie siano «fuori dalla storia», Pasolini rivendica per loro una partecipazione alla storia che «ha i caratteri della discontinuità e della complessità»⁷⁰⁸: ed è questa storicità discontinua e complessa a rendere possibile l’analogia con l’Africa contemporanea.

⁷⁰⁷ Questa dinamica mostra dei punti di contatto con quello che Roland Barthes teorizza come significato mediopassivo della *écriture*: non più scrivere (*écrire*) ma scriversi (*s’écrire*), dove il soggetto della produzione si dissolve nel gioco testuale. Cfr. R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984, pp. 21-32; tr. it. di B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 17-24.

⁷⁰⁸ P. P. Pasolini, «Vie Nuove», 47, 19 novembre 1964.

Questa concezione dell'analogia presenta una specificità teorica che si può precisare attraverso la teoria del "paradigma" elaborata da Agamben. Come osserva Agamben, il paradigma «va dal particolare al particolare» e «revoca in questione l'opposizione dicotomica fra il particolare e l'universale». Non si tratta di comporre le dicotomie «in una sintesi superiore, ma [di] trasformarle in un campo di forza percorso da tensioni polari, in cui esse perdono la loro identità sostanziale»⁷⁰⁹. Negli *Appunti*, l'*Orestea* non funziona come universale applicato al particolare africano, né l'Africa come particolare da ricondurre all'universale tragico. Opera invece quello che Agamben definisce il «terzo analogico»⁷¹⁰: l'Africa contemporanea e la Grecia antica non sono messe in rapporto dialettico, ma analogico, dove l'una ri-appare nell'altra secondo una logica di «riconoscibilità»⁷¹¹.

In questione è qui un'analogia paradossale, priva di un codice presupposto e corrispondente a ciò che Pasolini definisce "pensare per immagini": riferirsi, cioè, a un codice che ancora non c'è. La realtà africana parla a Pasolini non perché possieda intrinsecamente un significato tragico, ma perché è «l'effetto di un atto di enunciazione non ingenuo fondato su di una forma di dicibilità propriamente interpretativa»⁷¹². Questa concezione dell'analogia come paradigma senza codice presupposto ridefinisce la questione della *advocacy* postcoloniale. Il problema non è più rappresentare correttamente l'altro o dare voce ai soggetti subalterni, ma negoziare le condizioni stesse della rappresentabilità. La *advocacy* non coincide con la fedeltà documentaria né con la proiezione simbolica, ma con quella potrebbe definirsi un'estetica – e un'etica – della

⁷⁰⁹ G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 21-22.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 22.

⁷¹¹ La formulazione agambeniana del paradigma che "va dal particolare al particolare" trova, ancora una volta, una sua genealogia nella reinvenzione novecentesca del concetto di figura operata da Auerbach. Come è stato osservato, la valorizzazione auerbachiana «del dettaglio, del frammento, del particolare» risponde alla crisi del rapporto particolare/universale negli anni '20-'30, quando questo rapporto «viene investito di un significato e di una tensione nuove e specifiche». Nella logica figurale, «la relazione di senso [...] si realizza innanzitutto fra particolare e particolare: ciò che è avvenuto nella storia anticipa qualcosa che avverrà un'altra volta nella storia». Cruciale è l'asimmetria temporale: «il particolare che precede ha il privilegio di contenere già il particolare successivo [...] dal canto suo, il particolare che segue ha il privilegio di redimere il particolare che precede, illuminandolo», P. Cataldi, *Vitalità del concetto di figura*, in R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto (a cura di), *Mimesis 1946-2016*, cit., pp. 21-27. Questa struttura temporale di prefigurazione/redenzione retroattiva corrisponde esattamente alla logica del futuro anteriore negli *Appunti*, dove l'*Orestea* e l'Africa contemporanea si illuminano reciprocamente attraverso la loro messa in relazione analogica, senza che l'una funzioni come universale applicabile all'altra.

⁷¹² C. Paolucci, *La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze*, cit., p. 81.

rappresentabilità⁷¹³: la capacità di rendere visibili i meccanismi attraverso cui si producono le condizioni della rappresentazione, facendo della propria inadeguatezza una forza estetica.

3.6 Parlare dopo la catastrofe: *La rabbia*

“Accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate” – i versi di *Progetto di opere future*, attraversando carsicamente questo lavoro, portano con sé una cesura semantica. L'*enjambement* che spezza il periodo non è solo espediente prosodico, ma innanzitutto condensazione di una tensione irriducibile tra esigenza dell'opera e alleanza delle minoranze. Tensione, più precisamente, tra la formulabilità linguistica di un'esigenza simile e la figurabilità estetica di simili minoranze. Ma anche, insieme, tra la poesia e i suoi destinatari, tra desiderante e desiderato. Cercando, più che di risolverla, di mantenersi e insistere in questa tensione, si è creduto di portare avanti un gesto di fiducia nell'istanza conoscitivo-affettiva che sottende la ricerca pasoliniana; la quale prova a conferire, a tale mancanza, una propria durata.

A questa durata rimanda il sintagma “struggente / di”. Qui, il genitivo dev'essere considerato indistinguibilmente oggettivo e soggettivo. Da un lato, è l'autore a esprimere, da una costitutiva solitudine, un bisogno “di” minoranze alleate: anticipando e solo così realizzando un legame che, pur non essendo ancora dato, è tuttavia anticipatamente accertato come tale e configurato come “struggente”. Dall'altro lato, le minoranze, virtualmente alleate, sono sempre definite, in Pasolini, per negatività e irriducibilità: impolitiche, irriconoscibili, ingloriose, infami, impopolari. Ma il bisogno “struggente / di” non pertiene solo al poeta, bensì anche e inseparabilmente alle minoranze stesse. Se il primo può far sua una certa istanza di parlare-per, dipende dal riconoscimento che il bisogno accertato non è (solo) proprio, ma anche già da sempre di un'alterità che a sua volta anticipa e, anticipandole, rende possibili nuove forme di politica, di riconoscibilità, di fama, di gloria, di popolarità. Questo è quanto sottende il doppio movimento dell'apostrofe pasoliniana: un movimento dialogico in cui chiamante e chiamato non

⁷¹³ Scrive Pasolini a Walter Siti (1970): «C'è tutta una infinita distesa di “oggetti”, nelle mie opere, che non sono né buoni né cattivi, ma che sono “rappresentati” e come tali non giudicabili moralisticamente», LE2, p. 674.

preesistono al chiamare, trovando piuttosto la loro realtà solo nel tempo e per il tempo della chiamata. Che, di questa presa di parola, non sia possibile decidere se è indirizzata o accolta, prefigurata o riconosciuta, questo rimanda a un momento dell'opera in cui non sia più dato distinguere tra autore e destinatario; rimanda, cioè, a quello spazio della scrittura cui si accede – secondo la terminologia elaborata da Pasolini a partire dalla tecnica della sceneggiatura – attraverso una “immaginazione altra-mia”.

Ma, attraverso questa “immaginazione altra-mia”, il sintagma “struggente / di” introduce a un tempo che eccede il presente dell'enunciazione. Etimologicamente, “struggente” è qualcosa che (si) consuma lentamente, senza fuoco risolutivo. Più che produrre un effetto (l'opera), ne rende visibile il processo di produzione. Per questo, chiedersi se Pasolini sia o meno riuscito a produrre un'opera popolare è tanto limitativo quanto chiedersi se le minoranze da lui apostrofate siano o meno pervenute a un'alleanza efficace contro il neocapitalismo. A essere qui in questione è innanzitutto lo statuto temporale dell'enunciazione a cui lo “struggente / di” allude. Quest'ultimo, nella misura in cui, consumando(si), differisce il risultato della consumazione, configura una soglia di resistenza al consumo coatto su cui si basa la società del benessere. Secondo le coordinate consegnateci da Pasolini, che un'opera esprima il carattere “struggente / di” di un bisogno, significa che si sta lavorando a un'opera “inconsumabile” e – nella misura in cui si oppone a ogni “falsa tolleranza” – intollerabile. Ma, se si resta fedeli alla struttura apostrofica che è in gioco in Pasolini, bisogna qui intendere che lo struggente, come l'intollerabile, è contemporaneamente una forma di ottativo, un rivolgersi-a irrealizzabile – che l'altro manchi, questo è intollerabile – e una forma di ascolto, tale per cui l'altro, mancando, richiede al soggetto della poesia una parola, un'immagine, una lingua che renda reale, senza definirla, l'intollerabilità della propria stessa mancanza. Soprattutto, gli richiede di fornire, a tale intollerabilità, una durata nel tempo e precisamente in un “tempo linguistico”⁷¹⁴.

Ma la temporalità dello “struggente / di” non riguarda una formulazione isolata; attraversando piuttosto tutto il corpus pasoliniano e aprendo a un vero e proprio campo lessicale operativo. Chi tentasse una ricognizione delle occorrenze di “struggente” in Pasolini troverebbe che la parola ne percorre l'intera produzione, dai primi scritti autobiografici fino all'ultimo (anti-)romanzo. E troverebbe, soprattutto, che “struggente”

⁷¹⁴ Secondo la già richiamata distinzione tra “tempo linguistico” e “tempo cronico”, per la quale cfr. É. Benveniste, *Il linguaggio e l'esperienza umana*, cit., p. 43.

non è mai un semplice aggettivo descrittivo, bensì un marcatore di tensione: tra visibile e invisibile, desiderio e perdita, dolcezza e lacerazione, memoria e sogno. Già nella poesia *L'umile Italia* (1954), “struggente” appare in forte connessione tanto con uno speciale “tempo” quanto con il sottoproletariato. Pasolini vi descrive «il tempo dato al puro, allo struggente passare» delle rondini, che diventa metafora di una temporalità «puramente umana, accuratamente umana» in cui «s'incide» la dolcezza animale. Ma questo “struggente passare” non coincide con «il tempo della storia, della vita non perduta»; al contrario, è il tempo di una «preistoria» che «insieme» alla storia «conviv[e]» nell'Italia del sottoproletariato⁷¹⁵. Lo struggente marca qui la soglia tra «la natura che deve farsi nazione»⁷¹⁶ e una condizione preistorica che resiste a ogni sintesi dialettica. Questa ambivalenza temporale si condensa nel sintagma “struggente / di”, che ricorre con costanza nella prosa pasoliniana. Già nel primo romanzo, *Atti impuri* (1947-1950), si riscontra l'accostamento «dolce e struggente»⁷¹⁷; ne *La vigilia. Il 21 ottobre* (1960), il ricordo dell'irrealizzabilità di *Accattone* è invece definito «struggente e terribile»⁷¹⁸. Ma è soprattutto negli scritti degli anni Settanta che la formula si cristallizza, presentandosi nella combinazione “struggente di”. In *Petrolio*, si rintracciano: «senso struggente dei ricordi» e «struggente senso di verità», mentre l'ipertrofico *Appunto 55* ne conta sette occorrenze ossessive⁷¹⁹. In un articolo dedicato a Calvino negli stessi anni (1973), Pasolini analizza la «qualità struggente di sogno»⁷²⁰ de *Le città invisibili*. Ne *Le mie «Mille e una notte»*, di pochi mesi successivo, descrive case di un «materiale poroso, struggente di gonfiori e screpolature»⁷²¹.

“Struggente / di” presenta una particolarità grammaticale decisiva. Pur essendo un aggettivo participiale, “struggente” si comporta come un predicato non nominale: esprime una qualità che funziona come processo, mantenendo il valore attivo del verbo. Il “di” che segue può dunque essere letto non solo come complemento di specificazione legato al sostantivo precedente, ma anche come campo semantico innescato da “struggente” stesso, che tende a cercare e a reggere un proprio complemento. L'esempio più emblematico in questo senso si trova ne *Le mie «Mille e una notte»*, dove Pasolini

⁷¹⁵ P. P. Pasolini, *L'umile Italia*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 800-806, qui pp. 802-804.

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 804.

⁷¹⁷ P. P. Pasolini, *Atti impuri*, in RR1, pp. 3-128, qui p. 12.

⁷¹⁸ P. P. Pasolini, *La vigilia. Il 21 ottobre*, in RR2, pp. 1563-1584, qui p. 1563.

⁷¹⁹ Cfr., rispettivamente, P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1378; *ivi*, p. 1317; *ivi*, pp. 1399-1437.

⁷²⁰ P. P. Pasolini, *Italo Calvino*, *Le città invisibili*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 1724-1730, qui p. 1730.

⁷²¹ P. P. Pasolini, *Le mie «Mille e una notte»*, in SLA2, pp. 1884-1921, qui p. 1918.

descrive case «veramente antiche, rimaste alla loro vera forma barbarica e squisita, e al loro materiale poroso, struggente di gonfiori e screpolature, calce candida e imposte azzurrine, piccole di una piccolezza leggendaria»⁷²². Qui, “struggente” non modifica “materiale” come semplice aggettivo attributivo, ma apre un campo semantico autonomo: è il materiale stesso che *strugge di* “gonfiori e screpolature”, che si consuma lentamente manifestando la propria temporalità stratigrafica. La preposizione “di” introduce non una semplice qualificazione, ma la materia stessa del processo: ciò *di cui* e *attraverso cui* il materiale si strugge, rivelando, non a caso, la propria “forma barbarica”. L’*enjambement* di *Progetto di opere future* sospende precisamente questa reggenza sintattica, aprendo un campo semantico plurivoco dove la distinzione tra qualità e azione viene meno.

Ogni volta che Pasolini usa “struggente / di”, l’immagine che segue è sfuggente; traspare, in essa, qualcosa di barbarico, sognante, materico, non concettuale. Il “di” introduce un eccesso rispetto al senso: non spiega, ma fa durare l’immagine attraverso la materialità della sua decomposizione. Il “bisogno struggente / di minoranze alleate” non è dunque un verso isolato. È piuttosto la condensazione poetica di un campo lessicale e affettivo che Pasolini sviluppa per più di un decennio. In questo campo, “struggente / di” funziona come sospensione della dicotomia tra essere e fare, come stratificazione di tempo e materia, come apertura di un’alleanza mancata che non può essere rappresentata ma solo attraversata nella durata del suo consumarsi.

È proprio questa temporalità della decomposizione senza fine – del consumarsi che differisce indefinitamente il proprio compimento – che trova un proprio dispositivo teorico in quella che Günther Anders definisce la prospettiva del *Übermorgen*, del “dopodomani”. Anders introduce questo concetto per forzare i contemporanei a uscire dal loro modo abituale di percepirsi nel tempo: non più pensare al domani a partire dall’oggi, ma all’oggi a partire da un tempo ancora ulteriore, da dopo la catastrofe nucleare. «Anticipando la catastrofe futura e ponendola come già accaduta», osserva Carla Benedetti tenendo insieme Anders e Pasolini, l’«acrobata del tempo» – altra categoria andersiana – induce chi lo ascolta «a sentire in altro modo la propria esistenza odierna, a vederla con vividezza all’interno di un’altra prospettiva temporale, dove quella appare annullata, come se non fosse mai stata»⁷²³.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall’estinzione*, Einaudi, Torino 2021, pp. 34-35.

È precisamente questa la strategia temporale che Pasolini mette in atto a partire dalla metà degli anni Sessanta, contrapponendo alla critica *ex ante* una forma radicale di critica *ex post*. La prima opera secondo quello che Herbert Marcuse definisce il meccanismo della “tolleranza repressiva”: il sistema neutralizza preventivamente la critica non attraverso la censura, ma relegandola a una «dimensione separata» che non interferisca con l’universo normale del discorso. Di fronte a ogni obiezione, vengono prodotte controargomentazioni che non negano il problema ma lo normalizzano (“non esiste alternativa”, “funziona così dappertutto”, “è inevitabile”), trasformando ogni forma di dissenso in «verità poetica» innocua⁷²⁴. La critica *ex post* opera invece a partire dal riconoscimento che l’avvenimento catastrofico è già realtà: non si tratta più di prevedere o prevenire, ma di rendere l’accaduto intollerabile a posteriori. Invece di parlare in termini di possibilità e di minaccia imminente – espediente tipico dell’immunizzazione *ex ante* –, Pasolini adotta sistematicamente la prospettiva del *Übermorgen*: descrive la mutazione antropologica neocapitalista come processo già compiuto e irreversibile, costringendo il lettore a guardare il presente dalla prospettiva di chi è già oltre la catastrofe. Questo spostamento del punto di vista – dalla previsione alla testimonianza profetica, dal futuro possibile al passato già stato – è ciò che permette di suscitare ancora, in un’epoca di neutralizzazione generalizzata, il senso dell’intollerabile. Si tratta di attivare un’immaginazione retrospettiva che – come si è provato a mostrare a proposito del “pensare per immagini” –, non chiede al destinatario di completare un’opera aperta, ma di attraversare un’opera già chiusa nella sua compiuta ma intollerabile apocalisse.

La temporalità *ex post* non è tuttavia un semplice artificio retorico, ma corrisponde a una condizione esistenziale che Pasolini stesso dichiara di vivere nel proprio corpo: «io vivo la genesi del mio libro», scrive nell’introduzione a *Petrolio*, usando la stessa espressione che ritorna in un articolo del 1975: «Il consumismo consiste infatti in un vero e proprio cataclisma antropologico: e io vivo, esistenzialmente, tale cataclisma [...]: lo vivo nei miei giorni, nelle forme della mia esistenza, nel mio corpo»⁷²⁵. Questa coincidenza tra esperienza biografica e strategia estetica – il “vivere” la catastrofe compiuta mentre la si

⁷²⁴ H. Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; tr. it. di L. Gallino, T. Giani Gallino, *L’uomo a una dimensione. L’ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967, p. 197. Pasolini cita spesso Marcuse, rivendicando di averlo letto «prima che diventasse di moda», cioè prima del Sessantotto; P. P. Pasolini, *[Intervista rilasciata a Ferdinando Camon]*, cit., p. 1642.

⁷²⁵ Cfr. rispettivamente P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1215; Id., *Scritti corsari*, cit., p. 382.

scrive – è ciò che conferisce alla scrittura pasoliniana la sua specifica urgenza e la sua capacità di rendere esperibile, per il lettore, una temporalità apocalittica.

È a partire da questa grammatica dell'urgenza che diventano comprensibili due dei laboratori più emblematici della discorsività *ex post* che caratterizzano l'ultimo decennio della produzione pasoliniana: *La rabbia* (1962-1963) e la serie di appunti 110-120 di *Petrolio*, intitolata *I Godoari* (1973-1975).

Nel primo caso, Pasolini elabora il montaggio cinematografico come dispositivo capace di suscitare lo «stato di emergenza» in un'epoca di «normalità»⁷²⁶ anestetizzante. Nel secondo, l'apocalisse non è più un evento da annunciare, ma una durata da attraversare: il tempo del dopo in cui – come Pasolini scrive già nel 1964, «la Società ritornerà Natura»⁷²⁷, ma senza più alcun idillio possibile. Tra questi due momenti – che pure conservano una profonda continuità teorica – si consuma un ultimo passaggio dall'apostrofe all'eco, da una parola che interpella a una che risuona nel vuoto. Se *La rabbia* tenta ancora una forma di alleanza lirica, sia pure segnata dallo scacco, *I Godoari* testimoniano un silenzio finale: l'epoca in cui non c'è più voce che risponda, ma solo la persistenza “struggente” di una lingua che, pur forse priva di destinatario, continua a custodire l'intollerabile.

La rabbia segna un momento di svolta nell'elaborazione pasoliniana della temporalità *ex post*⁷²⁸. Il film – realizzato nel 1963 utilizzando esclusivamente materiali di repertorio tratti dai cinegiornali *Mondo libero* degli anni Cinquanta – non è semplicemente un documentario di montaggio, ma un esperimento di quello che Pasolini stesso dichiara essere «un nuovo genere cinematografico»: un «saggio ideologico e poetico»⁷²⁹ che, come è stato osservato, anticipa la forma dei successivi film “per appunti”⁷³⁰. Dopo aver visionato novantamila metri di pellicola di cinegiornali, Pasolini constata la loro “banalità e squallore”, ma rintraccia, «in mezzo a tutta questa banalità e squallore», anche

⁷²⁶ P. P. Pasolini, *Appendice a «La rabbia»*, in PC1, pp. 405-413, qui p. 407.

⁷²⁷ P. P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, cit., p. 1171.

⁷²⁸ La genesi del titolo fornisce già indicazioni preziose rispetto all'operazione qui portata avanti da Pasolini. Già il 28 febbraio 1961, Pasolini scriveva all'editore Livio Garzanti: «dopo l'estate sarà pronto quel particolare volume di narrativa che le dicevo (i racconti pubblicati sul “Giorno”), intitolato *La Rabbia*», LE2, p. 487. Il titolo è riferito qui ai racconti diaristici legati all'irrealizzabilità di *Accattone* e che andranno poi ad accompagnare come paratesti la sceneggiatura del film. Questo mostra come “*La rabbia*” non sia semplicemente il titolo di un film del 1963, ma un significante in migrazione che attraversa diverse forme e supporti fin dal 1961, legandosi strutturalmente alla questione dell'irrealizzabilità dell'opera.

⁷²⁹ Si tratta di una dichiarazione rilasciata da Pasolini nell'aprile 1963 e riportata in PC2, p. 3067.

⁷³⁰ Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini poète et cinéaste*, cit.

«immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con un'espressione di gioia o di dolore»; immagini che, commentate «con dei versi», possono generare «sequenze nuove»⁷³¹. È una forma che fa della propria tensione tra materiali preesistenti e reinvenzione poetica la propria cifra stilistica.

Come osserva ancora Benedetti, *La rabbia* «ricrea una forma simile a quella della tragedia antica, usando i mezzi specifici che il cinema gli offre, in particolare il montaggio e la voce fuori campo»⁷³². La prima analogia con la tragedia antica riguarda la pre-conoscenza degli eventi da parte dello spettatore. Come nella tragedia greca, chi guarda *La rabbia* conosce già i fatti narrati – de Gaulle in Algeria, l'invasione dell'Ungheria, l'esplosione nucleare. Lo spettatore assiste a eventi del proprio passato immediato che il montaggio sottrae alla cronologia abituale per proiettarli in una temporalità altra. È su questo piano, infatti, che il montaggio rivela la propria funzione di macchina temporale. Non si tratta di una semplice riorganizzazione narrativa di materiali preesistenti, ma di una vera e propria operazione di decontestualizzazione e risemantizzazione delle immagini. Come spiega Pasolini alcuni anni più tardi, «mi sono messo a dosare il tempo, o piuttosto la “durata” delle immagini. È a questo livello che le immagini assumono il loro valore. Un secondo di più o di meno cambia completamente il valore di un piano, di un'immagine. È durante il montaggio che si opera la stilizzazione»⁷³³. Questa dosatura del tempo non riguarda semplicemente la tecnica cinematografica, ma corrisponde a una concezione del montaggio come creazione dell'intollerabile. Ogni immagine è sottratta al flusso temporale lineare del cinegiornale originario e inserita in una nuova costellazione semantica che ne altera radicalmente il significato. Questo procedimento realizza cinematograficamente la strategia del *Übermorgen*. Non si tratta solo di mostrare gli anni Cinquanta dal punto di vista degli anni Sessanta, ma da un punto di vista ulteriormente posteriore in cui quella storia apparirà come già conclusa. Il montaggio opera come una macchina di anticipazione retrospettiva: ogni immagine del presente storico viene montata come se fosse già divenuta passato remoto, parte di quella «Nuova Preistoria» che, come dichiara la “voce ufficiale” nel finale del film, «incomincia» proprio quando «il mondo classico sarà esaurito»⁷³⁴. La temporalità *ex post* non è qui un semplice artificio

⁷³¹ Cfr. PC2, p. 3067.

⁷³² C. Benedetti, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, «Arabeschi», 6, 2015, pp. 40-53, qui p. 41.

⁷³³ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1518.

⁷³⁴ P. P. Pasolini, *La rabbia*, in PC1, pp. 353-404, qui pp. 381-382.

retorico, ma il principio costruttivo del film: gli eventi degli anni Cinquanta vengono rimontati dalla prospettiva di chi li guarda da dopo la fine di quel mondo.

La seconda operazione de *La rabbia* riguarda la costruzione di una voce corale che si oppone a quella che Pasolini chiama la «voce senza affetto, voce senza pietà»⁷³⁵ dei cinegiornali. Le voci che Giorgio Bassani e Renato Guttuso prestano ai versi pasoliniani non forniscono un semplice commento, ma istituiscono un tempo altro rispetto a quello della cronaca. Già l'*incipit* – «Il tempo fu una lenta vittoria / che vinse vinti e vincitori»⁷³⁶ – sottrae gli eventi alla loro successione storica per collocarli in una temporalità tragica: non il tempo delle vittorie e delle sconfitte, ma quello che «lentamente disfa le vittorie»⁷³⁷. Quando, nella sequenza dedicata all'invasione dell'Ungheria, la voce recita «queste nevi erano dell'altro anno, / o di mille anni fa, prima di ogni speranza [...] Il quarantatré, il quarantaquattro, essi / sono gli anni di questo biancore, / di questa emigrazione! Non erano trascorsi, / erano qui, con le loro indelebili nevi, / con le loro ereditarie lacrime»⁷³⁸, il pianto presente viene ricondotto a una tradizione millenaria degli oppressi che eccede ogni periodizzazione storica. *La rabbia*, in questo senso, non racconta la storia degli anni Cinquanta dal punto di vista degli anni Sessanta, ma da un tempo ancora posteriore, in cui quella storia apparirà come già compiuta, come parte di una "Nuova Preistoria". Non a caso, il film si appresta a concludersi con l'esplosione della bomba atomica accompagnata dalle didascalie: «Non c'è più nulla, nulla, nulla. / Noi non siamo mai esistiti»⁷³⁹. Questa prospettiva finale – quella di un mondo in cui l'umanità non è mai esistita – è il punto di vista *ex post* da cui tutto il film è costruito. Pasolini non predice la catastrofe nucleare; piuttosto, la assume profeticamente come già accaduta, costringendo lo spettatore a guardare gli anni Cinquanta dalla prospettiva di chi è già oltre la fine del mondo.

È quest'operazione temporale che distingue *La rabbia* dai contemporanei film di montaggio sperimentale e ne fa un dispositivo stilistico e affettivo capace di suscitare uno "stato di emergenza". Come scrive Pasolini nel trattamento del film, «nello stato di normalità non ci si guarda intorno: tutto intorno, si presenta come "normale", privo della eccitazione e dell'emozione degli anni di emergenza [...]». È allora che va creato,

⁷³⁵ *Ivi*, p. 356.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 355.

⁷³⁷ C. Benedetti, *La rabbia di Pasolini*, cit., p. 44.

⁷³⁸ P. P. Pasolini, *La rabbia*, cit., p. 370.

⁷³⁹ *Ivi*, p. 399.

artificialmente, lo stato di emergenza: a crearlo ci pensano i poeti. I poeti, questi eterni indignati, questi campioni della rabbia intellettuale, della furia filosofica»⁷⁴⁰. Il montaggio diventa così lo strumento attraverso cui rendere intollerabile la “normalità” della “Nuova Preistoria” neocapitalistica, mostrando come essa contenga già in sé i germi della propria distruzione. Lo “struggente / di” trova qui la sua (mancata) realizzazione cinematografica: un bisogno che non si esaurisce nell’oggetto (le minoranze oppresse), ma che si mantiene come processo, come capacità di rendere ogni sofferenza presente non assorbibile dalla “normalità” del boom economico. Il montaggio pasoliniano fa sì che ogni immagine strugga e si strugga: che, cioè, si consumi lentamente, mantenendo viva la propria combustione – «fare del cinema è scrivere su della carta che brucia»⁷⁴¹.

L’operazione dislocativa del montaggio, che porta *La rabbia* dall’Italia al Terzo Mondo («si chiama Colore, la nuova estensione del mondo»⁷⁴²), non è solo geografica, ma anche e soprattutto temporale: si tratta di riconoscere nel sottoproletariato una *figura* di portata universale, tale che ecceda una prospettiva sociologica di particolarismo nazionale⁷⁴³. Come Pasolini precisa alcuni anni dopo, nel 1964, «i miei sottoproletari vivono ancora nell’antica preistoria, nella vera preistoria, mentre il mondo borghese [...] va verso una nuova preistoria e la somiglianza fra le due preistorie è puramente casuale»⁷⁴⁴. L’operazione de *La rabbia* consiste nel far emergere la prima “preistoria” – quella millenaria degli oppressi – prima che venga definitivamente cancellata dalla seconda. Quest’universalizzazione anticipa la critica *ex post* che caratterizza l’ultimo Pasolini. Nel 1966, commentando alcune fotografie ritraenti le borgate romane, Pasolini afferma: «queste immagini non sono immagini di Roma, ma immagini del Terzo Mondo». Il sottoproletariato romano diventa esemplare perché testimonia una condizione trans-storica: «A Selma, a Montgomery, a Washington si è marciato anche per i baraccati del Borghetto Prenestino [...]. È in questi mucchi di baracche che cresce il seme della rivoluzione [...]: la povertà vera, la povertà storica, la povertà del mondo rimasto indietro, che con violenza ora cosciente, ora puramente disperata, vuole venire avanti»⁷⁴⁵. Una “rivoluzione” già vissuta come “puramente disperata”: *La rabbia* registra il momento in

⁷⁴⁰ P. P. Pasolini, *Appendice a «La rabbia»*, cit., p. 407.

⁷⁴¹ P. P. Pasolini, *Essere è naturale?*, cit., p. 1566.

⁷⁴² P. P. Pasolini, *La rabbia*, cit., p. 371.

⁷⁴³ La dimensione trans-storica di quest’universalizzazione è stata colta da Georges Didi-Huberman, che definisce *La rabbia* «un atlante in movimento dell’ingiustizia contemporanea», G. Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Minuit, Paris 2014; trad. it. di F. Fogliotti, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli 2021, p. 88.

⁷⁴⁴ P. P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit., p. 2854.

⁷⁴⁵ P.P. Pasolini, *L’altro volto di Roma*, in RR2, pp. 1864-1866.

cui anche l'universalizzazione tragica del sottoproletariato si rivela insufficiente di fronte alla "preistoria" neocapitalista.

Decisivo è tuttavia che, già nei primi anni Sessanta, l'universalizzazione qui in questione non proceda attraverso analisi sociologiche o calcoli geopolitici. *La rabbia* oppone sistematicamente la "pietà tragica" alla "spiegazione feroce": «Ora Cuba è nel mondo: nei testi d'Europa e d'America si spiega il senso del combattere a Cuba. Una spiegazione feroce che solo la pietà può rendere umana nella luce del canto, il combattere a Cuba»⁷⁴⁶. L'opposizione tra "pietà" e "spiegazione feroce" culmina nella sequenza finale dedicata alle esplosioni nucleari. Qui, si è posti a confronto con il limitare della voce corale: parlare da un tempo in cui l'intera specie umana "non è mai esistita". Il silenzio assoluto che accompagna le didascalie – "Non c'è più nulla, nulla, nulla. / Noi non siamo mai esistiti" – non è tuttavia solo un vuoto, ma anche una pienezza: il tono di questa voce può emergere solo *dopo* la fine del mondo, quando ogni possibilità di comunicazione diretta sarà stata esaurita. Ma, emblematicamente, questo annientamento totale è seguito da un *explicit* che rivendica: «Perché, compagni e nemici, / uomini politici e poeti!, / la Rivoluzione vuole una sola guerra, / quella dentro gli spiriti / che abbandonano al passato / le vecchie, sanguinanti strade della terra»⁷⁴⁷.

Già nel 1962, mentre lavora a *La rabbia*, Pasolini scrive: «Forse è scoppiata, / la Bomba, fuori dalla mia coscienza. / Anzi, è così certamente. E la fine / del Mondo è già accaduta [...]. / L'Apocalisse è un vecchio evento!»⁷⁴⁸. Questo sguardo post-apocalittico non riguarda solo il contenuto del film, ma il suo principio costruttivo: *La rabbia* parla da dopo la fine del mondo per rendere intollerabile il presente. Tuttavia, proprio questa capacità di "suscitare lo stato di emergenza" attraverso un montaggio tragico rivela un paradosso che Pasolini comincerà presto a riconoscere: anche l'intollerabile, quando

⁷⁴⁶ P. P. Pasolini, *La rabbia*, cit., pp. 374-375. L'opposizione tra "spiegazione feroce" e "pietà" rivela una tensione gnoseologica che attraversa l'opera pasoliniana. Ne *La rabbia*, si legge una variazione rivelatoria dei versi citati: «una spiegazione feroce, che solo la pietà può rendere umana nella luce del pianto, il morire a Cuba» (*ivi*, p. 375). Mentre il "canto" implica ancora una possibilità di alleanza lirica collettiva, il "pianto" si avvicina a quella dimensione dell'eco "senza destinatario" che caratterizzerà l'ultimo Pasolini. Alcuni anni dopo *La rabbia*, quest'intuizione si radicalizza: «Il Vietnam non è che un sogno, la realtà è che si deve combattere / per le ragioni che Essi fanno; e il loro sapere / è la grazia caduta sul mondo per cui la sua storia è la sola storia / e ad essa non c'è mai vera alternativa, mai; / voi non potete opporre altro che il vostro pianto», P. P. Pasolini, *Poema politico*, in *Trasumanar e organizzare*, cit., pp. 175-179, qui pp. 178-179. Il "pianto" diventa così l'ultima modalità di trasmissione di quella tradizione degli oppressi che custodisce le "ereditarie lacrime" contro ogni periodizzazione storica ufficiale.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 404.

⁷⁴⁸ P. P. Pasolini, *La realtà*, cit., p. 1100.

viene tradotto in dispositivo comunicativo collettivo, rischia di trasformarsi in una «contestazione puramente negativa»⁷⁴⁹ che il sistema può facilmente riassorbire.

La riflessione pasoliniana degli anni successivi giunge a una diagnosi radicale. Nel luglio 1966, Pasolini distingue nettamente tra “arrabbiato” e “rivoluzionario”: «il rivoluzionario, dopo aver distrutto la società costituita, eccede nella ricostruzione, vuole che abbia tutti gli attributi, ci riporta anche il moralismo e il perbenismo borghesi. Al punto che l’arrabbiato, a volte, incide più profondamente che il rivoluzionario»⁷⁵⁰. Questa distinzione fa luce sui limiti dell’universalizzazione tragica tentata da *La rabbia*: il film, pur mantenendo una negatività pura, tende ancora verso la ricostruzione di una voce corale e di un’alleanza possibile. La “rivoluzione puramente disperata” di cui – come si è visto – Pasolini scrive sempre nel 1966 segnala il riconoscimento che ogni tentativo di codificare l’intollerabile in forma collettiva rischia di riprodurre le logiche che pretende di contestare. Alcuni anni dopo, nel settembre 1968, questa intuizione si traduce in una formulazione ancora più netta: «la disperazione è oggi l’unica reazione possibile all’ingiustizia e alla volgarità del mondo, ma solo se individuale e non codificata. La codificazione della disperazione in forme di contestazione puramente negativa è una delle grandi minacce dell’immediato futuro (come l’atomica o la cultura di massa)»⁷⁵¹. L’analogia non è casuale: “codificazione della disperazione”, esplosione nucleare e stabilizzazione della società di massa operano attraverso la stessa logica di neutralizzazione preventiva *ex ante*, svuotando dall’interno il potenziale critico che pretendono di contenere. Anche *La rabbia*, pur rappresentando un ultimo momento dell’efficacia della forma tragica, opera ancora attraverso una logica di universalizzazione che rischia di codificare la disperazione individuale in forma tragica collettiva.

L’*explicit* cosmico del film – il «sorriso degli astronauti» come «vera speranza»⁷⁵² – segnala il riconoscimento di questo limite. La speranza non può più venire da alcuna forma di alleanza umana, neanche quella tragica del sottoproletariato universalizzato, ma solo da una prospettiva che ecceda la dimensione antropologica. Gli astronauti rappresentano l’ultimo soggetto possibile di speranza proprio perché sono già oltre l’umano, già nella dimensione cosmica e inumana che caratterizzerà gli appunti *I Godoari*;

⁷⁴⁹ P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 1110.

⁷⁵⁰ P. P. Pasolini, «L’arrabbiato sono io», in SPS, pp. 1591-1596, qui p. 1592.

⁷⁵¹ P. P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 1110.

⁷⁵² P. P. Pasolini, *Appendice a «La rabbia»*, cit., p. 411.

nei quali l'attraversamento del paesaggio post-apocalittico avviene ormai in una solitudine assoluta che non tenta più di tradursi in voce corale o interpellazione collettiva.

Se, dunque, *La rabbia* aveva ancora potuto concludersi con un appello ("Perché, compagni e nemici, uomini politici e poeti!, la Rivoluzione vuole una sola guerra"), già negli scritti della metà degli anni Sessanta Pasolini comincia a tematizzare l'insufficienza di ogni forma di apostrofe che presupponga un destinatario determinato. L'esplosione di un'altra bomba, quella che causa la strage di piazza Fontana (12 dicembre 1969), costituisce uno spartiacque in questo processo⁷⁵³. All'evento di Milano, Pasolini, in collaborazione con Lotta Continua, dedica un documentario (*12 dicembre*, 1972), «perché» – chiarisce – «mi sembra [...] l'avvenimento più grave degli ultimi anni. È stato il momento in cui, più di tutti, siamo andati vicini alla perdita della democrazia formale, in Italia»⁷⁵⁴. Tuttavia, non si tratta tanto di una discontinuità nella riflessione pasoliniana, quanto di una definitiva conferma della diagnosi già operante ne *La rabbia*: che "la Bomba è già scoppiata" e che siamo entrati in una fase storica in cui anche l'appello più radicale, quello dell'arrabbiato, può essere neutralizzato dal sistema che pretende di contestare. Come dirà Pasolini nel 1975, «Non sono i fascisti che hanno messo le bombe [...]. Le bombe sono volute dal Potere»⁷⁵⁵. Questa formula indica il passaggio a una concezione del potere che non può più essere fronteggiata attraverso le categorie tradizionali del conflitto politico, perché ha assunto una forma tale da rendere indistinguibili fascismo e antifascismo, violenza e tolleranza, consenso e repressione⁷⁵⁶.

⁷⁵³ Il 12 dicembre 1969 segna uno spartiacque non solo sociopolitico, ma anche stilistico-espressivo. Come ha mostrato Gian Luca Picconi analizzando *Patmos* – poesia scritta da Pasolini tra il 13-14 dicembre –, la strage di Piazza Fontana segna l'impossibilità del tragico tradizionale. «Oppongo al cordoglio un certo manierismo» (P. P. Pasolini, *Patmos*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., pp. 123-132, qui p. 124) diventa la formula di un'abiura alle «configurazioni stilistiche realizzate mediante la mimesi di precisi socioletti»: il sistema degli stili (tragico, comico, elegiaco) viene infatti meno con l'universalizzazione della condizione borghese neocapitalista, che cancella proprio quei socioletti su cui si basava la *mimesis* letteraria, G. L. Picconi, «Oppongo al cordoglio un certo manierismo»: *Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini*, «Between», VII, 14, 2017, pp. 1-22, qui p. 14.

⁷⁵⁴ P. P. Pasolini, *Le bombe secondo Pasolini*, PC2, pp. 2987-2990, qui p. 2988.

⁷⁵⁵ Si tratta di una dichiarazione di Pasolini a un intervistatore del «Resto del Carlino» (Bologna, 22 aprile 1975), riportata in G. Borgna, *Pasolini integrale*, cit., p. 188.

⁷⁵⁶ Si ricordi, a questo riguardo, che l'ispirazione a girare *La rabbia* era stata dovuta all'emergere, in mezzo a "tutta questa banalità" dei cinegiornali, di "immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con un'espressione di gioia o di dolore". Ma un decennio dopo, in una serie di interventi del 1974 poi confluiti negli *Scritti corsari*, Pasolini nega precisamente la possibilità di distinguere i volti degli oppressi da quelli degli oppressori; significativamente, la data spartiacque è rintracciata proprio nel 12 dicembre 1969. Si confrontino, in quest'ottica, i passaggi seguenti. «Non c'è più dunque differenza apprezzabile – al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando – tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista. Essi sono culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente, interscambiabili [...]. Si può parlare casualmente per ore con un giovane fascista dinamitardo e non accorgersi che è un fascista. Mentre solo fino a dieci anni fa bastava

Se i cinegiornali degli anni Cinquanta potevano ancora essere smascherati attraverso il montaggio e il commento poetico, la “falsa tolleranza” degli anni Settanta opera secondo una logica più sottile: non vieta l’espressione dell’intollerabile, ma la neutralizza *ex ante* integrandola nel ciclo del consumo culturale. Diversamente dalla censura diretta degli anni Cinquanta⁷⁵⁷, questa logica consente e persino incoraggia la “rabbia”, purché essa si traduca in prodotto commercializzabile in cui la sua capacità di generare un vero stato di emergenza sia preventivamente disattivata. Il riconoscimento di questa trasformazione emerge con particolare chiarezza nell’ultima fase della produzione pasoliniana, che culmina in una dichiarata perdita definitiva del destinatario. In un’intervista del novembre 1975 da cui si sono prese le mosse, Pasolini dichiara: «non scrivo più poesie da due o tre anni [...]. Perché ho perduto il destinatario. Non vedo con chi dialogare usando quella sincerità addirittura crudele che è tipica della poesia». Questa dichiarazione non va intesa come un semplice dato biografico, ma come il riconoscimento teorico che le condizioni storiche che rendevano possibile l’apostrofe lirica si sono definitivamente esaurite. «La poesia richiede che ci sia una società (ossia un ideale destinatario) capace di dialogare con il povero poeta. In Italia una tale società non c’è»⁷⁵⁸. Tuttavia, questo riconoscimento non conduce Pasolini all’abbandono della scrittura, ma alla ricerca di forme espressive

non dico una parola, ma uno sguardo, per distinguerlo e riconoscerlo» (P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 310-311); «In una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista; cosa che era ancora possibile nel 1968» (*ivi*, p. 316); «se io cerco di “descrivere” l’aspetto terribile di un’intera nuova generazione, che ha subito tutti gli squilibri dovuti a uno sviluppo stupido e atroce, e cerco di “descriverlo” in “questo” giovane, in “questo” operaio, non sono capito: perché al sociologo e al politico di professione non importa personalmente nulla di “questo” giovane, di “questo” operaio. Invece a me personalmente è la sola cosa che importa» (*ivi*, p. 346). Infine, in un intervento televisivo dello stesso anno, Pasolini si esprime come segue: «Pasolini: È chiaro che la mia esperienza è una esperienza esistenziale diretta fatta nel concreto [...] però per me contano le facce, [Maurizio] Ferrara, contano le facce [...]. [Franco] Ferrarotti: Ma perché rifiuti l’aggettivo, che non è infamante, di esteta della politica? Le facce sono le facce, non significano assolutamente nulla [...]. Pasolini: [...] io quando parlo di facce non parlo in senso razzistico o in senso sensibilistico, parlo in senso semiologico. Ora quando io dico facce intendo dire questo: intendo percepire un linguaggio semiologicamente scientifico delle persone che mi circondano [...]. In una piazza tu non distingui più nulla, cioè il linguaggio... il linguaggio del comportamento, il linguaggio fisico, mimico è completamente omologato», sbobinamento da cassetta audio n. 10, pp. 14-15, conservata presso l’Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna: *Controcampo* di Giuseppe Giacobazzo. Dibattito sul tema “Italiani oggi”; partecipano: Pier Paolo Pasolini, Franco Ferrarotti, Maurizio Ferrara, Filippo Maria Pandolfi, Giovanni Russo, Giuseppe Cassieri; moderatore: Giuseppe Giacobazzo; trasmessa in video il 19.10.1974, I canale RAI TV.

⁷⁵⁷ La documentazione di campagne diffamatorie e procedimenti penali a carico di Pasolini è ampia: cfr. L. Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano 1977. Nonostante il persistere di questa forma puntuale e oggettiva di censura subita in prima persona, Pasolini si concentra sulla rielaborazione sistemica della diffamazione stessa: nella forma di una neutralizzazione preventiva dei discorsi potenzialmente sovversivi, in un regime di “falsa tolleranza” che, attraverso l’integrazione nel ciclo del consumo culturale, disinnesci sul nascere le istanze critiche. Come afferma nel 1974: «È più giusto, più buono, un mondo repressivo di un mondo tollerante [...]. Nella tolleranza si definiscono le diversità, si analizzano e isolano le anomalie, si creano i ghetti. Io preferirei essere condannato ingiustamente che essere tollerato», tratto da «Il Giorno», 31 gennaio 1973 e riportato in LE2, CXLV.

⁷⁵⁸ P. P. Pasolini, *Quasi un testamento*, cit., p. 853.

che possano funzionare in assenza di un destinatario determinato. Non si tratta più di interpellare un pubblico sociologicamente identificabile, ma di costruire, come immaginato ne *La Divina Mimesis*, una “topografia temporale” che possa custodire l’intollerabile nella sua persistenza “struggente / di”, indipendentemente dalla presenza o dall’assenza di un destinatario – anche solo di un “destinatario ideale” – capace di accoglierla.

3.7 Senza destinatario. *I Godoari* tra apostrofe ed eco

«Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l’industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita [...]. Incomincia la nuova Preistoria»⁷⁵⁹. Il procedere anaforico de *La rabbia* anticipa e, insieme, differisce la collisione di due momenti: la fine di un mondo, il “mondo classico”, e l’inizio di un altro, la “nuova Preistoria”. Nel contemporaneo *Progetto di opere future*, Pasolini si riferisce a una medesima collisione di tempi nei termini di un «dolore della fine / del mondo come sua impossibile cessazione»⁷⁶⁰. Vi è, dunque, una durata, una persistenza dolorosa di una fine che non può giungere alla fine.

A questa durata, coincidente con il tempo dello “struggente / di”, alludono i futuri anteriori dei versi de *La rabbia*. Ma la messa in scena di questa fine “impossibile” viene posticipata di un decennio, nella serie di appunti di *Petrolio* intitolata *I Godoari*. L’estrapolazione di questi appunti dal *corpus* di *Petrolio* risponde a un’esigenza teorica precisa: com’è stato argomentato, essi costituiscono una vera parentesi all’interno dell’opera, interrompendo la temporalità frammentata ma ancora teleologica del romanzo per inaugurare una dimensione spazio-temporale inedita, strutturata secondo un tempo futuro anteriore⁷⁶¹. Questa autonomia è resa altresì possibile dal funzionamento degli appunti come testi-sceneggiature che sostituiscono il segno visivo a quello fonico, applicando alla letteratura un principio cinematografico maturato attraverso l’esperienza registica. Gli appunti mostrano così un’indipendenza dall’azione narrativa principale che

⁷⁵⁹ P. P. Pasolini, *La rabbia*, cit., pp. 381-382.

⁷⁶⁰ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1255.

⁷⁶¹ Cfr. U. Dogà, *I Godoari di Petrolio. Regressione mitologica e visione poetica del futuro*, «La Rivista», 4, 2016, pp. 132-141.

– com'è stato mostrato⁷⁶² – deriva dalla loro dimensione temporale specifica: quella di un futuro anteriore capace di evocare scenari non come potrebbero essere o saranno, ma come saranno stati.

La struttura apostrofica del discorso pasoliniano cede qui il posto, fino forse a coincidervi, a uno spazio ecoico in cui risuonano le parole dell'ultimo Pasolini: “ho perduto il destinatario”. Questa perdita lascia intravedere un'ultima possibile comprensione pasoliniana della popolarità. *Quasi un testamento*, recita il titolo del dattiloscritto, pubblicato postumo, in cui Pasolini dichiara la scomparsa definitiva di un destinatario popolare; e si tratta di un testamento molto particolare, se questo viene consegnato a una posterità la cui possibilità viene tuttavia negata nel testamento stesso. Ma è precisamente quest'inappropriabilità di un lascito – la sua opera – che è qui in gioco per Pasolini. Comunque ci si voglia avvicinare a quest'opera-testamento, è certo che la predicazione cui essa ha aspirato, quella della popolarità, non potrà più passare attraverso interpellazioni dirette: «perché un poeta» – si legge nello stesso brano – «deve avere delle illusioni, ma quando le perde non deve illudersi di averle ancora»⁷⁶³. Tuttavia, il rifiuto di incominciare, con cui si apre, in nota, l'ultima irrealizzabile opera pasoliniana – «questo romanzo non comincia»⁷⁶⁴ –, si fa indice, anche, di una forma di resistenza all'inizio della “nuova Preistoria” neocapitalistica. “Popolare” non sarà detta quell'opera che avrà realizzato un contatto con il proprio popolo, ma solo quell'opera, o quegli appunti per un'opera che, senza-contatto, avrà trasformato una solitudine in un modo della popolarità – nel modo, forse, dell'eco; un'opera in cui la propria voce, la voce del chiamante, torni, in un *turn* apostrofico, come voce impropria: voce del chiamato: voce di altri⁷⁶⁵.

“Quando il nostro mondo sarà finito”, non resterà traccia alcuna, o quasi, del mitico popolo dei Godoari cui allude il titolo degli appunti 110-120 di *Petrolio*. Si tratta, nello

⁷⁶² Cfr. G. Cigna, *Von zeitlichen und dialektischen Bildern Pasolinis bis zu Überschneidungen mit Benjamin und Hegel*, «Lo Sguardo», 19, 2015, pp. 45-69, qui pp. 45-52.

⁷⁶³ P. P. Pasolini, *Quasi un testamento*, cit., p. 853.

⁷⁶⁴ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1167.

⁷⁶⁵ Quello dell'apostrofe è un gesto ritornante, tale per cui la voce, nel ri-volgersi a un destinatario che non può rispondere, torna non più come voce propria del locutore ma come eco dell'altro chiamato. Il *turn* apostrofico designa quindi un movimento chiasmico, come argomentato in B. Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Fink, München 2000, pp. 166-167. Come ha mostrato Cornelia Wild a proposito dell'apostrofe in Baudelaire, il *turn* («Wendung, Umwendung») rivela che chi viene chiamato possiede un sapere inaccessibile a chi chiama – un sapere che rimane muto ma che eccede la conoscenza appropriabile al locutore, C. Wild, *Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce*, diaphanes, Zürich 2018, pp. 71-75.

specifico, di un mito letterario, tessuto da Anna Banti in un racconto amato da Pasolini, *La villa romana*⁷⁶⁶. Come è stato suggerito⁷⁶⁷, si possono avvicinare *I Godoari* come se cominciassero dalla fine del racconto di Banti: quando la “villa romana”, insediamento originario della misteriosa tribù dei Godoari, è ormai andata incontro a «una distruzione completa e, per di più, inspiegabile»⁷⁶⁸. Della villa, non rimane che un rudere di cui nessuno, neppure l’archeologo con le parole del quale si chiude il racconto, è più capace di risalire ai suoi millenari abitanti.

Non riportando, al di fuori del titolo, alcun riferimento al popolo di cui Banti traccia la genealogia, Pasolini dà avvio a *I Godoari* – come si legge alla fine del primo appunto della serie – dopo un’esplosione avvenuta, nei pressi di Torino, in un passato incerto. «Possibile che l’esplosione avesse potuto addirittura radere al suolo l’intero quartiere intorno alla stazione?», si chiede la voce narrante di *Petrolio* di fronte alle «mura crollate, in parte, e in parte ancora in piedi, ma con enormi squarci che le spaccavano obliquamente»⁷⁶⁹. Qui, la bomba non è più una minaccia imminente né un dispositivo retorico per suscitare lo stato di emergenza: è già esplosa. La catastrofe non appartiene a un futuro da prevenire, bensì a un passato già accaduto, trasformando le condizioni entro cui può darsi un discorso sul popolare. Questa differenza temporale è dirimente. Ne *La rabbia*, l’esplosione nucleare funziona come dispositivo di montaggio: le didascalie “non c’è più nulla, nulla, nulla. Noi non siamo mai esistiti” sono abbracciate da un’istanza discorsiva *ex post* da cui tutto il film viene costruito per rendere intollerabile il presente. L’apocalisse viene qui impiegata come strategia comunicativa, come macchina temporale che permetta di guardare gli anni Cinquanta dalla prospettiva di chi è sopravvissuto alla

⁷⁶⁶ Cfr. A. Banti, *La villa romana*, in Ead., *Je vous écris d’un pays lointain*, Mondadori, Milano 1971, pp. 43-86. Recensendo un altro libro di Anna Banti, il romanzo *La camicia bruciata* (1973), Pasolini considera «straordinario» e dotato della «leggerezza delle piccole opere felici» il libro del 1971, P. P. Pasolini, *Anna Banti, La camicia bruciata*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 1783-1788, qui p. 1783. L’attenzione all’opera bantiana nel corso della scrittura di *Petrolio* è dimostrabile a partire dalle strette affinità tematiche, rilevate da Pasolini stesso ed esemplificate dai seguenti due passaggi: «tale amore per se stessa pare voler reclamare il suo diritto ad essere; a non avere più ritegni o remore sociali; a imbarbarirsi; a sfrenarsi sul proprio oggetto come temesse di perderlo» (*ivi*, p. 1786); «La dissociazione di una sola persona reale in due, altrettanto reali, ma che ne rappresentano ciascuna un momento tipico e assoluto (Don Chisciotte e Sancho Panza, mettiamo, o il Sosia) è la dissociazione fondamentale della grande inventiva romanzesca borghese» (*ivi*, p. 1787). Già nel 1963, in ogni caso, Pasolini aveva dedicato a Banti un testo, pubblicato postumo, in cui affermava: «La letteratura della Banti [...] possiede cioè quel tanto di misterioso, di specifico, di imprendibile, che non potrà mai essere mistificato e lanciato al consumo. Lasciatemi reiterare: l’unica protesta contro l’industrializzazione dello stile, è lo stile», P. P. Pasolini, [*Presentazione di A. Banti, Le mosche d’oro*], SLA2, pp. 2420-2423, qui p. 2423.

⁷⁶⁷ Cfr. A. Fiorillo, *Le forze del fuori. Pasolini controlluce*, Prospero Editore, Novate Milanese 2023, pp. 393-397.

⁷⁶⁸ A. Banti, *La villa romana*, cit., p. 86.

⁷⁶⁹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1747.

fine di quel mondo. Il montaggio opera, ne *La rabbia*, come anticipazione retrospettiva, ogni immagine del presente storico venendo rimontata come se fosse già divenuta passato remoto. Ne *I Godoari*, al contrario, l'esplosione definisce l'orizzonte esistenziale presupposto dal racconto. Non si tratta più di utilizzare l'apocalisse per produrre un effetto estetico-politico, ma di attraversare la durata del post-apocalittico come dato strutturale della realtà. Quando Carlo – il protagonista di *Petrolio* che tuttavia, nella *epoché* narrativa de *I Godoari*, viene presto sostituito da un “si” impersonale⁷⁷⁰ – si avvicina agli squarci delle mura, constata, senz'enfasi alcuna, che «la città non c'era più. L'edificio della stazione sorgeva in mezzo a un immenso deserto»⁷⁷¹. Il tono è registrativo, non drammatico. L'operazione del montaggio, tematizzata da Pasolini in modo sempre più esplicito da *La rabbia* fino a *Appunti per un'Orestide africana*, è qui attivata in un tentativo di mettere in scena un paesaggio che è, esso stesso, montaggio materializzato: un paesaggio consistente in stratificazioni temporali che coesistono senza sintesi, in rovine che si presentano come «ruderi nobili»⁷⁷² di una civiltà ormai conclusa.

I Godoari si situano in un tempo in cui la possibilità di elaborazione tragica è venuta meno. Non perché “il dolore della fine del mondo” sia cessato, ma perché il paesaggio post-apocalittico eccede ogni possibilità di contenimento formale, anche quello tragico. Significativamente, la bomba di *I Godoari* non è quella nucleare evocata ne *La rabbia*, ma resta più indeterminata, forse collegata a quel terrorismo neofascista contemporaneo diffusamente tematizzato in *Petrolio*. Il paesaggio, generato dall'esplosione, presenta una temporalità stratigrafica che resiste a qualsiasi organizzazione narrativa. Le rovine della stazione liberty coesistono con la «brughiera verde» che ha ricoperto le antiche strade, mentre «magri ontani» e «spelacchiate gaggie» crescono dove un tempo sorgevano «palazzi umbertini»⁷⁷³. Ma questa coesistenza non è dialettica: non si tratta del superamento del vecchio nel nuovo, bensì della persistenza simultanea di tempi eterogenei che risuonano gli uni negli altri senza mai comporsi in unità.

⁷⁷⁰ Il passaggio al si impersonale avviene tra gli appunti 112 e 113, per cui cfr. *ivi*, pp. 1751-1754. Questo movimento può essere letto alla luce di quanto Pasolini scrive a proposito de *La camicia bruciata*: «Senza più protagonista, il romanzo va avanti affabulando, come a caso, fatto di pura invenzione: passa dall'uno all'altro dei tre figli di Marguerite, ognuno dei quali si propone come nuovo protagonista, ma viene ben presto, anche esso, abbandonato, nel delizioso vagabondare dell'obbiettivo», P. P. Pasolini, *Anna Banti*, *La camicia bruciata*, cit., p. 1787.

⁷⁷¹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1749.

⁷⁷² *Ivi*, p. 1747.

⁷⁷³ *Ivi*, pp. 1747-1748.

L'attraversamento del paesaggio da parte di Carlo non è più quello dell'eroe tragico, ma quello di un testimone spettrale che registra echi senza più tentare di decifrarli. La sua «cautela di uomo sedentario» nel muoversi tra le macerie indica una modalità di presenza che non presuppone più alcuna possibilità di azione trasformativa. Carlo⁷⁷⁴ non è chiamato né a ricostruire né a commemorare: semplicemente attraversa, dissolvendosi presto in un attraversamento impersonale, tale da permettere al paesaggio di mostrarsi nella sua nuova configurazione. In questo senso, la sua funzione è analoga a quella del lettore implicito – se può essercene ancora uno – de *I Godoari*: non più collaboratore che riempie lacune interpretative, ma testimone che accompagna la persistenza di un mondo oltre le condizioni della propria rappresentabilità.

Certo, la bomba già esplosa segna l'ingresso, forse definitivo, nella “nuova Preistoria” profetizzata ne *La rabbia*. Più che di una regressione al primitivo, si è tuttavia posti a confronto con l'inizio di una nuova modalità di persistenza che può funzionare quando le forme tradizionali di elaborazione simbolica, compresa quella tragica, si sono esaurite. Modalità di persistenza cui Pasolini, in un illuminante passaggio metadiscorsivo di *Petrolio*, fa riferimento a partire dalla contrapposizione grammaticale tra passato remoto (o indicativo presente) e “imperfetto incoativo”:

sia il presente che [il] passato remoto stanno a testimoniare potentemente una volontà: quella di concepire la storia come unica e unilineare, in cui le azioni e i personaggi si allineino come in una galleria o in una serie di nicchie o di altari. L'imperfetto incoativo, alludendo al passare del tempo e della vita, denuncia invece lo spessore della storia: lo presenta come un vasto e profondo fronte lavico, anzi, come un illimitato fiume senza fondo, che scorre, in quell'imperfetto, che, di tale scorrere sceglie e indica un particolare che si ripete, o appunto, un'abitudine, ma come puro schema (che il lettore sente riempito da un'infinità di cose e di sensi). In quell'imperfetto insomma *c'est la vie* (minacciosamente matura a divenire ricordo)⁷⁷⁵.

L'aspetto incoativo che, ne *I Godoari*, caratterizza sistematicamente⁷⁷⁶ la descrizione del paesaggio non indica rinascita ma continuazione: il modo in cui i processi persistono oltre

⁷⁷⁴ Va qui tenuto conto del rapporto di Pasolini con il proprio personaggio: «esso mi è ripugnante: ho passato un lungo periodo della mia vita in sua compagnia, e mi riuscirebbe molto faticoso ricominciare da capo per un periodo che sarebbe presumibilmente ancora più lungo», *ivi*, p. 1828.

⁷⁷⁵ *Ivi*, pp. 1383-1384. L'imperfetto incoativo de *I Godoari* porta alle estreme conseguenze la temporalità della *Nachreife* benjaminiana: se in Benjamin l'opera matura verso la propria gloria postuma, qui la vita matura verso il ricordo in un mondo dove i destinatari futuri sono scomparsi. La logica della maturazione postuma persiste, ma in condizioni post-apocalittiche: non più verso il *Ruhm*, bensì verso una risonanza spettrale che non aspetta risposta.

⁷⁷⁶ Per limitarsi al solo *Appunto 110* che apre la serie de *I Godoari*, sono da rilevarsi le seguenti occorrenze di imperfetto incoativo: «Le mura crollate [...] con enormi squarci che le spaccavano obliquamente, o vi aprivano grossi buchi rotondeggianti [...]». La polvere si era depositata [...]. Anche gli squarci e i buchi della stazione liberty lasciavano entrare la luce [...]. Gli squarci e i buchi davano direttamente contro il cielo,

la fine dei soggetti che li avevano organizzati. È la grammatica di un tempo che inizia dopo essere finito, la temporalità paradossale della “fine del mondo come sua impossibile cessazione”. La temporalità dell'imperfetto, che normalmente allude “al passare del tempo e della vita”, viene applicata paradossalmente a un mondo post-umano.

In questo mondo, dalla consistenza palinsestuale, diversi strati temporali coesistono senza cancellarsi reciprocamente e aprendo a uno spazio di risonanza – uno spazio dove le voci si perdono e dove ciò che è passato diventa udibile solo postumamente. Man mano che si avanza nella pianura, gli strati si moltiplicano e si sovrappongono. Lo strato geologico-mitico riaffiora mentre le cicale «più che frinire, infuriavano. Il loro concerto era alto, monotono, assordante e potente, come tra i campicelli di grano, sulle sponde del torrente, presso Atene, dove Socrate e Fedro passeggiavano, un pomeriggio di tredici secoli fa»⁷⁷⁷. Si è qui nuovamente posti a confronto con un movimento analogico: il presente post-industriale riattiva una temporalità arcaica che era sempre stata latente. Temporalità eterogenee si addensano intorno al medesimo punto spaziale senza mai incontrarsi direttamente, mentre le cicale del 1975 risuonano con quelle del *Fedro* platonico non per continuità storica ma per riemersione di una medesima qualità del silenzio⁷⁷⁸ – quella che si dà quando la natura non è più organizzata dal lavoro umano.

Su questo strato arcaico si innesta infatti quello della civiltà contadina, di cui restano tracce sempre più sporadiche: «un campicello di granoturco, con in mezzo dei filari di viti, in cui chiaramente si sentiva la <...> di una mano umana»⁷⁷⁹. Ma, come indica la lacuna tipografica, quanto la mano umana aveva impresso al paesaggio è diventato

da cui entrava appunto, quella luce [...]. Quella luce prendeva le forme mostruose degli squarci e dei buchi attraverso cui penetrava», *Ivi*, p. 1747.

⁷⁷⁷ *Ivi*, p. 1751.

⁷⁷⁸ Se, tuttavia, le cicale del *Fedro* sorvegliavano e custodivano la psicagogica socratica, quelle di *Petrolio* testimoniano l'irrealizzabilità di qualsiasi dialogo. Il richiamo a Platone attraverso le cicale non è casuale. Nel *Fedro* (230c), il paesaggio fa eco (ὁπηχεῖ) al coro delle cicale, propiziando il dialogo tra Socrate e Fedro. Secondo il mito narrato più avanti da Socrate (259 c-d), le cicale furono uomini morti di fame perché interamente dediti al piacere del canto e furono trasformati in cicale che cantano sempre, senza più bisogno di sfamarsi. Ma decisivo è, soprattutto, che le cicale comunichino alle Muse chi, tra gli uomini, le onori: sono quindi intermediarie di una gloria, quella dei poeti, la cui “euristica” resta irriducibile – come argomentato in 3.1 a partire da *Petrolio* – al “loro esserci, come cose o fatti: scommesse perse o vinte”. La rilevanza del riferimento pasoliniano al *Fedro*, infine, è da riscontrarsi nella poesia-testamento di Pasolini, *Saluto e augurio* (1975), dove il poeta, disilluso rispetto alla possibilità di una comunicazione diretta, si rivolge come segue a un giovane fascista: «Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. / Voglio farti un discorso che sembra un testamento. / Ma ricordati, io non mi faccio illusioni / su di te: io so, io so bene, che tu non hai, e non vuoi averlo, / un cuore libero, e non puoi essere sincero: / ma anche se sei un morto, io ti parlerò», P. P. Pasolini, *Saluto e augurio*, in *La nuova gioventù*, in TP2, pp. 513-518, qui p. 514.

⁷⁷⁹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1755.

innominabile, eccede le possibilità espressive del linguaggio contemporaneo⁷⁸⁰. Tuttavia, la sua traccia persiste come forma percepibile, “chiaramente” riconoscibile anche quando non può più essere detta.

Il procedere ecoico degli appunti pasoliniani mette così ulteriormente a punto quella struttura palinsestuale già all’opera negli *Appunti per un’Orestide africana*. Come si è provato a mostrare, negli *Appunti* l’Africa contemporanea e la Grecia antica non erano messe in rapporto dialettico ma analogico. In *I Godoari*, questa struttura palinsestuale non deve più essere costruita artisticamente attraverso il montaggio: è diventata il modo stesso in cui si configura il mondo post-apocalittico. Ma ciò che distingue, a distanza di pochi anni, il palinsesto de *I Godoari* da quello degli *Appunti* è, soprattutto, l’assenza di ogni progetto interpretativo. Mentre i secondi tentavano ancora una forma di *advocacy* postcoloniale, sia pure problematica, nei primi non c’è più alcun soggetto che possa farsi carico di mediazioni culturali di sorta. Il paesaggio palinsestuale funziona, qui, come pura risonanza che persiste indipendentemente dalla presenza di qualcuno che possa ascoltarla e rispondervi. La risonanza che attraversa *I Godoari* non è tanto nostalgia di un mondo perduto, quanto esposizione della struttura ecoica del tempo stesso. Ogni epoca, ogni civiltà, ogni forma di vita lasciano tracce che continuano a risuonare oltre le condizioni della loro produzione. Il post-apocalittico non distrugge queste tracce ma ne rende udibile la persistenza spettrale, liberandole dai dispositivi di organizzazione semantica che ne contenevano la proliferazione. Nel silenzio in cui «non c’era più traccia di nessun passaggio»⁷⁸¹, le voci del passato diventano finalmente udibili nella loro qualità di eco: ripetizione differita che non rimanda più ad alcun’origine determinabile, ma persiste solo come durata sonora, lasciando emergere, sulla pagina scritta, quel «fantasma della vocalità»⁷⁸² posto da Pasolini alla base della propria teoria della lingua.

⁷⁸⁰ La marcatura “<...>” rappresenta l’evoluzione estrema di una strategia che attraversa l’intera produzione pasoliniana, almeno a partire dal 1962: «In quello stesso ’62 [...] Pasolini comincia a lasciare dei “bianchi” nei versi stessi, marcandoli con la dicitura “[omissis]”: dei vuoti d’espressione che sono un’ammissione di resa ma anche una fiducia nel non-finito», W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente*, in RR1, p. XLVIII. Dagli “omissis” si arriva così, passando per la “dilatabilità” dell’opera teorizzata de *La Divina Mimesis*, fino ai “xxx” frequentissimi in *Petrolio*. Ma se, all’altezza della svolta poetica pasoliniana della metà degli anni Sessanta, la collaborazione interpretativa serviva al dialogo con il destinatario, qui la dilatabilità diventa modalità di resistenza semantica: non più invito all’immaginazione altrui, ma custodia di un inappropriabile.

⁷⁸¹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1752.

⁷⁸² «Questo fantasma della vocalità – che appartiene, al limite, a un diverso momento umano della civiltà, a un’altra cultura – persistendo accanto alla oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura: rappresenta continuamente un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo», P. P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti in poète per una linguistica marxista)*, cit., p. 1320.

Gli appunti 114-116 mettono in scena una progressione drammatica verso l'illusione comunicativa che rappresenta un ultimo tentativo di apostrofe. La sequenza è costruita con precisione retorica: dall'assenza assoluta di vita umana all'apparizione di tracce antropiche sempre più eloquenti, fino al miraggio di voci che promettono finalmente un dialogo possibile. Ma questa costruzione dell'aspettativa serve a rivelarla postumamente come effetto ecoico: il momento in cui l'apostrofe si rivela, come «*dynamis tautologica*»⁷⁸³, nella sua irrealizzabilità strutturale.

L'Appunto 114 si apre con una negazione incondizionata: «Il silenzio – se silenzio si poteva chiamare, con quello stridio di cicale che straniva, non meno, però, di quello delle rondini, o del cinguettio degli altri uccelletti – era assoluto. Non c'era segno di vita umana». L'inciso segnala che il silenzio non è vuoto acustico, ma densità sonora che supera la distinzione tra silenzio e suono. È il fondo di rumore su cui potranno stagliarsi le successive illusioni di voce umana. Ma questa premessa acustica segnala già che ogni voce emergerà da un contesto che la eccede e la destabilizza. Il primo indizio di presenza umana viene introdotto con esitazione: «Quand'ecco, un tratto d'erba che pareva falciata: sì, vi si vedevano nettamente i gambi segati e irti»⁷⁸⁴. La modalizzazione dubitativa (“pareva”) viene immediatamente corretta da una conferma empirica (“sì, vi si vedevano nettamente”), ma questa oscillazione tra dubbio e certezza prepara il terreno per le successive illusioni. La traccia umana non si presenta mai come evidenza immediata ma sempre come interpretazione di segni ambigui. L'erba falciata è già eco di un'attività umana: ripetizione di un gesto che risuona nella propria assenza.

Un ulteriore elemento, già anticipato, intensifica drammaticamente la posta in gioco emotiva: «apparve un secondo indizio: ed era qualcosa che non poteva non dare un tuffo al cuore e far venire intrattenibili lacrime agli occhi: si trattava di un campicello di granoturco, con in mezzo dei filari di viti, in cui chiaramente si sentiva la <...> di una mano umana»⁷⁸⁵. La risonanza affettiva anticipa la verifica: il “tuffo al cuore” e le “intrattenibili lacrime” testimoniano un bisogno di presenza umana che si attiva prima di ogni conferma fattuale. La lacuna tipografica al posto dell'aggettivo che dovrebbe qualificare l'intervento della “mano umana” è chiarificatrice: ciò che l'umanità aveva impresso al paesaggio eccede le possibilità espressive del linguaggio contemporaneo; può

⁷⁸³ U. Dogà, *I Godoari di Petrolio*, cit., p. 136.

⁷⁸⁴ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1755.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

essere “chiaramente” sentito da chi scrive, forse immaginato da chi legge, ma non nominato.

Ma è nell'*Appunto 116* che si consuma il vertice dell'illusione comunicativa: «Avvicinandosi ad esso risuonarono nell'aria – o almeno così pareva – delle voci, da dentro il casale. Non si distinguevano le parole, ma solo le inflessioni». La reiterata modalizzazione dubitativa (“o almeno così pareva”) non impedisce al testo di sviluppare analiticamente l'illusione: «Una voce di donna, molto lontana [...] disse qualcosa forte, e poi continuò più sognante e attutita». L'impossibilità di distinguere le parole viene compensata dalla precisione con cui vengono descritte le “inflessioni”, come se la voce umana potesse essere colta ancora solo in una qualità sonora, in un'inflessione indipendente dal contenuto semantico. Il testo costruisce persino una scena familiare completa: «Dopo un po', forse non rispondendo ad essa direttamente, ma riprendendo il discorso che lei aveva iniziato, si alzò la voce di un ragazzo, a cui si sovrappose subito quella autoritaria di un uomo, certo il padre. Il ragazzo rise un po' e stette zitto. E si sentì l'uggiolare di un cane». È la ricostruzione fantasmatica della vita contadina tradizionale, con i suoi ruoli familiari codificati e la sua temporalità quotidiana, nell'«ora in cui i contadini tornavano a casa dal campo»⁷⁸⁶. Questa costruzione dell'illusione prepara il crollo grammaticale dell'*Appunto 117*: «Le voci erano certo state un'illusione; forse erano voci di uccelli, o di altri animali, perché dentro il casolare non c'era un'anima»⁷⁸⁷. Il passaggio dal passato remoto dell'illusione (“disse”, “si alzò”, ecc.) al trapassato prossimo della smentita (“erano certo state”) segna una frattura temporale irreversibile. Come scrive Pasolini, «i passati remoti, cioè i tempi finiti si addicono agli eroi»⁷⁸⁸: le voci illusorie vengono cristallizzate come passato mitico e concluso⁷⁸⁹.

Come l'Eco ovidiana che aspetta i suoni per ri-tornarli come parole con significato, ma sempre diversi da quelli originali, Carlo aspetta segni di presenza antropica che si rivelano

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 1757.

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 1759.

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 1312.

⁷⁸⁹ Il tema delle voci illusorie che caratterizza *I Godoari* trova una significativa anticipazione nel sogno finale di *Accattone*, discusso alla fine del capitolo 2. Come osserva Stefania Parigi, nella sequenza onirica del primo film pasoliniano «all'improvviso, arrivano dei richiami da un fuoricampo anch'esso irreali» in uno spazio ridotto a «scenario di detriti e di macerie» dove «non c'è anima viva», con «spazi diversi [che] si accavallano ed entrano nell'immaginaria contiguità consentita dallo stato onirico». La convergenza non è solo tematica ma strutturale: in entrambi i casi, voci che «sembrano provenire da un misterioso altrove» attivano aspettative comunicative che si rivelano sistematicamente illusorie. Quello che nel 1961 emergeva come visione soggettiva – la borgata trasformata in «scena da day after» – diventa ne *I Godoari* condizione esistenziale generalizzata, suggerendo una continuità nell'elaborazione pasoliniana del rapporto tra voce, spazio e temporalità post-apocalittica; cfr. S. Parigi, *Accattone*, cit., pp. 198-201.

sistematicamente altro da quello che sembravano⁷⁹⁰. Le voci umane diventano “voci di uccelli, o di altri animali”: l’eco non restituisce lo stesso, ma produce una rottura sintattica che espone l’impossibilità di una comunicazione diretta.

La sequenza qui in questione assume una funzione teorica determinata. Le voci dell’*Appunto 116* rappresentano invero l’ultimo tentativo di apostrofe nell’opera pasoliniana: l’ultimo momento in cui sembra ancora possibile rivolgersi a qualcuno, trovare un destinatario capace di rispondere. Ma questa possibilità viene immediatamente smentita – non per contingenza biografica ma per qualcosa che afferisce intimamente alla teoria del popolare immanente all’opera di Pasolini. L’episodio delle voci illusorie esplicita infatti la struttura già operante nel sintagma di *Progetto di opere future* “accerto un bisogno struggente / di minoranze alleate”. L’appello alle minoranze assume la forma di un’esigenza: non è diretta a destinatari identificabili, ma alla loro mancanza irreparabile. La struttura apostrofica del discorso di Pasolini è esposta, ne *I Godoari*, nell’illusorietà che la caratterizza fin dall’inizio: l’illusorietà della realizzazione di una comunicazione popolare in atto.

Emblematicamente, la smentita delle voci coincide perfettamente con l’ingresso nel casolare, subito scoperto vuoto. La descrizione dell’interno dell’edificio – «tutte le porte erano socchiuse; alcune erano addirittura abbattute, e le soglie erano come delle bocche oscure»⁷⁹¹ – trasforma l’architettura in apparato fonatorio disfunzionale. Le “bocche oscure” delle soglie sono l’equivalente spaziale delle voci illusorie: aperture che promettono comunicazione ma producono solo eco. Il casolare funziona come cassa di risonanza di una voce che non c’è più, dispositivo acustico liminare che persiste e dura oltre la scomparsa di ogni parlante.

Ma il tratto più radicale dell’episodio è che l’illusione delle voci non viene semplicemente smentita: viene mantenuta operativa come illusione. Il testo non cancella la descrizione della scena familiare, conservandola piuttosto come traccia spettrale. L’effetto è quello di un doppio regime di verità: le voci saranno state un’illusione, ma l’illusione continuerà a risuonare come eco di una possibilità comunicativa perduta. Se l’apostrofe presuppone

⁷⁹⁰ Sulla (impossibile) comunicazione con la ninfa Eco, cfr. B. Menke, »*Wie man in dem Wald hineinruft, ...*«. *Echos der Übersetzung*, in *Übersetzen: Walter Benjamin*, cit., pp. 367-393, qui pp. 391-393. «Per Eco», secondo Cavarero, si tratta di «rivocalizzare il logos mediante una voce totalmente estraniata dalla componente semantica. La ri-vocalizzazione è così una de-semantizzazione»; seguendo la versione ovidiana del mito, spetterà poi a Narciso, alter ego del Pasolini degli anni friulani, di «ri-semantizzare i suoni che la ninfa profferisce», A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, cit., p. 183.

⁷⁹¹ P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1759.

ancora la possibilità – sia pure problematica – di un destinatario, l’eco funziona precisamente nell’assenza di ogni destinatario determinato. Le voci illusorie dell’*Appunto 116* segnano il momento in cui l’opera pasoliniana smette di cercare qualcuno a cui rivolgersi e inizia a custodire la durata della propria impossibilità comunicativa. Non più appello diretto ma risonanza spettrale: persistenza di una voce che ha rinunciato a trovare risposta ma continua a risuonare nella propria solitudine costitutiva. L’apostrofe non tanto fallisce – il fallimento o l’irrealizzabilità della comunicazione essendo ciò stesso che l’apostrofe esprime – quanto rivela la (im)propria dinamica di ri-volgimento e ri-torno: la propria struttura ecoica. L’ingresso nella “nuova Preistoria” è anche l’ingresso in uno spazio di risonanza come condizione esistenziale piuttosto che come dispositivo artistico. Il “nostro mondo” finito, non riuscendo a finire, è diventato ecoico: ogni suono risuona della possibilità perduta di essere voce. Ogni voce, e certamente ogni voce che intenda rievocare psicagogicamente quel mondo, si rivela eco di sé stessa. L’ultimo tentativo di apostrofe apre così allo spazio dell’eco come ultima forma di popolarità – popolarità che funziona indipendentemente dalla presenza di un popolo; comunicabilità che persiste oltre la fine di ogni possibilità comunicativa determinata.

L’*Appunto 120* conclude la serie de *I Godoari* con una formulazione che espone la coincidenza strutturale tra perdita della forma e perdita della tragicità: «Piano piano, tuttavia, quella ‘waste land’, che dapprincípio aveva una forma, finì col diventare informe. Non era più nulla. Era mera presenza, materia, estensione. Terra anonima, con dell’erbaccia, dei poveri alberi spelacchiati incapaci di essere >tragici< nella loro miseria»⁷⁹². La marcatura tipografica “>tragici<” comporta una segnalazione teorica: il termine stesso è diventato inadeguato, non più applicabile a una realtà che eccede le categorie estetiche tradizionali. Divenuto il mondo “mera presenza, materia, estensione”, viene meno proprio quel principio di individuazione su cui si fonda, nella concezione pasoliniana, ogni possibilità di contenimento tragico: l’informe eccede ogni economia del riconoscimento che possa trasformarlo in esperienza condivisibile.

Il percorso verso l’informe segue una genealogia precisa che, ancora una volta, può essere tracciata a partire dal campo lessicale aperto da “struggente / di”. Si è mostrato come, negli stessi anni in cui lavora a *Petrolino*, Pasolini descrive case “rimaste alla loro vera forma barbarica e squisita, e al loro materiale poroso, struggente di gonfiore e

⁷⁹² *Ivi*, p. 1764.

screpolature”. La porosità fa riferimento a una forma il cui principio di determinazione comincia a cedere: confini permeabili, scambio costante con l’esterno, “gonfiori e screpolature” come processi in corso piuttosto che stati – una forma che si consuma “struggendo / di” sé stessa, partecipando già adesso del (im-)proprio disfacimento. La frase “non era più nulla”, in questo senso, non indica tanto un vuoto assoluto quanto l’eccesso rispetto a ogni possibilità di determinazione predicativa. È precisamente in questa condizione che gli “alberi spelacchiati” risultano “incapaci di essere >tragici< nella loro miseria”. Non si tratta di una miseria più intensa di quella tragica – la miseria tragica può raggiungere qualsiasi grado di intensità senza perdere la propria riconoscibilità – ma di una miseria che ha perduto la possibilità di essere riconosciuta come tale. È diventata “anonima”, sottratta a ogni economia del riconoscimento che permetta un’elaborazione simbolica. La tragedia richiede che la sofferenza sia esemplare, che rimandi a una condizione universalmente riconoscibile. Ma la miseria dell’informe eccede ogni esemplarità, persistendo solo nella sua opacità materiale: in quella che Pasolini chiama – già nel programmatico *Progetto di opere future* – la «fisica gloria» della «realità delle cose [...] alla soglia dell’essere nominate»⁷⁹³.

Questa qualità anonima della “gloria” trova un’ultima materializzazione in quelle “bocche oscure” che, sulla soglia tra la possibilità e l’impossibilità di una fonazione, espongono il dispositivo architettonico della teoria del popolare pasoliniana. Da questo spazio liminale risuonano le voci illusorie dell’*Appunto 116*, percepibili nelle loro “inflessioni” ma inappropriabili semanticamente, udibili ma innominabili. Le voci che credevamo di ascoltare non sono mai state voci proprie di parlanti determinabili: erano sempre già eco; sempre già contro=voce⁷⁹⁴. Le “minoranze alleate”, quel popolo di cui ci siamo posti alla ricerca con Pasolini, ci riporta circolarmente al tempo incoativo in cui tale ricerca cominciava dopo la propria fine – “accerto”. Molto più che la ricerca di destinatari empiricamente individuabili da raggiungere, il “bisogno struggente / di” del poeta coincide, a posteriori, con la messa in scena di un’esigenza: l’esigenza di una

⁷⁹³ P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 1250.

⁷⁹⁴ La “contro=voce” è qui intesa nell’accezione delineata da Bettine Menke a partire da *Il compito del traduttore di Benjamin*: «die „Gegen=Stimm“, wie das Echo im deutschen Barock auch hieß, kann nicht die Stimme der „eigenen“ Sprache, aus der sie hallt, geworden sein. Die Benjaminsche Anordnung des Echo-Eintrags nimmt am Eigenen und Fremden in ihrer Grundkonstellation schon eine Verschiebung vor: die „eigene“ Stimme spricht als fremde», B. Menke, »Wie man in dem Wald hineinruft, ...«. *Echos der Übersetzung*, cit., pp. 368-369.

comunicazione inappropriabile. “Struggente / di”: è dove cominciava la cura del posto, vuoto, dell’altro mancante.

Qui, l’opera rinuncia alla sua ansia di successo, così come all’attesa di un lettore o interprete che re-inneschi un processo di lettura inteso in senso fenomenologico o semiotico⁷⁹⁵. Popolare non designa la predicazione di un soggetto intenzionale (autore; opera; destinatario), bensì una forma di comunicazione tale che esponga la comunicazione stessa come irrealizzabile. Ma questa forma sarà stata la forma dell’eco: sarà stata la forma del ritorno, ancora differito, di una voce inappropriata e inappropriante – non io, ma colui che comunico.

⁷⁹⁵ Pur nelle loro differenze metodologiche, tanto l’approccio semiotico di Eco quanto quello fenomenologico-ermeneutico della *Rezeptionsästhetik* condividono il presupposto che l’opera sia pienamente attualizzata solo da un atto presente del lettore. Eco teorizza un “Lettore Modello” come «insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato» (cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, pp. 50-66, qui p. 62): l’opera aperta vuole lasciare al lettore l’iniziativa interpretativa, ma con un margine sufficiente di univocità. Wolfgang Iser, dal canto suo, definisce le *Leerstellen* come «ausgesparte Anschließbarkeit», una connettibilità omessa che richiede l’intervento del lettore e la configurazione di una «sich selbst regulierende Struktur» funzionante nell’interazione tra testo e lettore (cfr. W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976, pp. 284-314). Entrambi presuppongono dunque che il lettore (re-)inneschi un processo interpretativo che altrimenti rimarrebbe solo potenziale. Come precedentemente argomentato, la “dilatazione” dell’opera in Pasolini si distingue già dalla “apertura” di Eco, perché non mira a coordinare interpretazioni ma espone la propria inadeguatezza. Ne *I Godoari*, queste divergenze vengono portate alle loro estreme conseguenze: l’opera rinuncia all’attesa stessa di un lettore che la (ri-)attivi; come eco, la voce comunicata persiste indipendentemente dalla presenza di una coscienza intenzionale che la recepisca.

Bibliografia

Agamben, G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978.

Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Id., *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Id., *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.

Id., *Il regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo, Homo sacer*, II, Neri Pozza, Vicenza 2007.

Id., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Id., *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio, Homo sacer*, II, 5, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Id., *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014.

Id., *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2014.

Id., *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.

Id., *Elementi per una teoria della potenza destituente*, «Pólemos», 1, 2020, pp. 109-124.

Agosti, S., *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce 2004.

Alighieri, D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano 1966-1967.

Annovi, G. M., *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, Columbia University Press, New York 2017.

Asor Rosa, A., voce «Avanguardia», in *Enciclopedia Einaudi*, II, Einaudi, Torino 1997.

Auerbach, E., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke, Bern-München 1967; tr. it. di M. L. De Pieri Bonino, *Nuovi studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963.

Id., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke Verlag, Bern 1946; tr. it. di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

Bachtin, M., *Marksizm i filosofija jazyka*, Priboj, Leningrad 1929; tr. it. di Lidija Lonzi, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi 1980.

- Badiou, A. et al., *Qu'est-ce qu'un peuple?*, La Fabrique Éditions, Paris 2013.
- Balke, F., Linseisen, E. (a cura di), *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone*, Brill, Paderborn 2022.
- Banti, A., *Je vous écris d'un pays lointain*, Mondadori, Milano 1971.
- Barański, Z. G. (a cura di), *Pasolini old and new. Surveys and studies*, Four Courts Press, Dublin 1999.
- Barthes, R., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984; tr. it. di B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958.
- Bazzocchi, M. A., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017.
- Belpoliti, M., *Settanta*, Einaudi, Torino 2010.
- Benedetti, C., *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Id., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.
- Id., *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, «Arabeschi», 6, 2015.
- Id., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Id., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974-1989, tr. it. di R. Solmi et al., *Opere complete*, Einaudi, Torino 2000-2011.
- Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962.
- Benveniste, É., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, Minuit, Paris 1969; tr. it. di M. Liborio, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, Einaudi, Torino 1976.
- Id., *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris 1974; tr. it. di F. Aspesi, *Problemi di linguistica generale*, II, Il Saggiatore, Milano 1985.
- Id., *Langage et expérience humaine*, «Diogène», 51, 1965, pp. 3-13; tr. it. di T. Migliore, *Il linguaggio e l'esperienza umana*, in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano 2009.
- Betti, L., (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano 1977.
- Bivort, O., *Pasolini traducteur de Baudelaire*, «Revue italienne d'études françaises», 7, 2017.

- Bloom, H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1973.
- Bloomfeld, M. W., *Authenticating Realism and the Realism of Chaucer*, «Thought», 39, 1964, pp. 335-358.
- Boletsi, M., *Barbarism and its discontents*, Stanford University Press, Stanford (Cal.) 2013.
- Boletsi, M., Houwen, J., Minnaard, L., (a cura di), *Languages of Resistance, Transformation, and Futurity in Mediterranean Crisis-Scapes. Palgrave Studies in Globalization, Culture and Society*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.
- Borgna, G., *Pasolini integrale*, Castelvechi, Roma 2015.
- Bosco, U. (a cura di), *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970-1978.
- G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.
- Brandstetter, G., Peters, S. (a cura di), *De figura. Rhetorik - Bewegung - Gestalt*, Fink, München 2002.
- Brossat, A., *De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté*, «Lignes», 18, 2005, pp. 46-62.
- Burrow, J. A., Wei, I. P. (a cura di), *Medieval Futures: attitudes to the Future in the Middle Ages*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2010.
- C. Casarino, A. Negri, *In Praise of the Common. A Conversation on Philosophy and Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- Caradonna, C., *Mandel'stam. Rom. Pasolini*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 62, 2021, pp. 291-320.
- Id., *Narrative Catastrophe and its Aftermath: On the Potentiation of Notation as a Form of Negative Virtuality in Pier Paolo Pasolini's Work*, «EU-topías», 27, 2024, pp. 133-147.
- Careri, G., Didi-Huberman, G. (a cura di), *L'histoire de l'Art depuis Walter Benjamin*, Éditions Mimesis, Paris 2015.
- Casi S. et al. (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Marsilio, Venezia 2012.
- Cassin, B. (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Paris 2004.
- Castellana, R. (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2008.

- Castellana, R., *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Artemide, Roma 2013.
- Cavalletti, A., Solla, G. (a cura di), *L'avanguardia dei nostri popoli. Per una filosofia della migrazione*, Cronopio, Napoli 2020.
- Cavarero, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cigna, G., *Von zeitlichen und dialektischen Bildern Pasolinis bis zu Überschneidungen mit Benjamin und Hegel*, «Lo Sguardo», 19, 2015, pp. 45-69.
- Colombo, R., Francucci, F., Quinto, M. (a cura di), *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016*.
- Comand, M. (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006.
- Compagnon, A., *Les Antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris 2005; trad. it. di Alberto Folini, *Gli antimoderni: da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Neri Pozza, Vicenza 2017.
- Contini, G., *Dialecto e poesia in Italia*, «L'Approdo», 2, 1954, pp. 10-13.
- Id., *Variante e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970.
- Cortellessa, A., *Romanzi per figure. Pasolini con-temporaneo*, «engramma», 181, 2021, pp. 309-348.
- Culler, J., *L'Hyperbole et l'apostrophe: Baudelaire and the Theory of the Lyric*, «Yale French Studies», 125/126, 2014, pp. 85-101.
- Id., *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London-New York, 1981.
- Curi, F., Lorenzini, N., Barilli, R. (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Pendragon, Bologna, 2005.
- P. D'Achille, *Perché i dizionari italiani non hanno voluto accipire un verbo usato da Pasolini?*, «Italiano digitale», 20, 2022, pp. 123-129.
- D'Attore, P. P. (a cura di), *Nemici per la pelle, sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1991.
- De Giusti, L. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Cinemazero, Pordenone 1979.
- de Lauretis, T., *Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», XVII, 2-3, 2011, pp. 243-263.
- de Man, P., «Conclusions». *Walter Benjamin's "The Task of the Translator"*, «Yale French Studies», 69, 1985, pp. 25-46.

De Michele, G., *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis, Milano 2000.

Desogus, P., *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018.

Id., *Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia*, «engramma», 189, 2022, pp. 45-69.

Desogus, P., (a cura di), *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura, ideologia*, Marsilio, Venezia 2022.

Di Blasi, L., Gragnolati, M., Holzhey, C. F. E. (a cura di), *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Turia + Kant, Wien 2012.

Di Cesare, D., *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

Di Giammatteo, F. (a cura di), *Lo scandalo Pasolini*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1976.

Di Vita, N., *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Neri Pozza, Venezia 2022.

Didi-Huberman, G., *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Minuit, Paris 2012.

Id., *Sentir le grisou*, Minuit, Paris 2014; trad. it. di F. Fogliotti, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli 2021.

Id., *Survivance des lucioles*, Paris 2009; tr. it. di C. Tartarini, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Doetsch, H., Wild, C. (a cura di), *Im Gedränge Figuren der Menge*, Brill Fink, Paderborn 2020.

Dogà, U., *I Godoari di Petrolio. Regressione mitologica e visione poetica del futuro*, «La Rivista», 4, 2016, pp. 132-141.

Id., *Petrolio: un'analisi stilistica e linguistica*, in E. Donzelli (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Figure, luoghi, dialoghi*, Marsilio, Venezia 2024, pp. 133-147.

Id., *Un tempo altro, estraneissimo. Studio sul futuro composto in poesia*, Quodlibet, Macerata 2021.

Döring, J. et al., *Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären*, «Kulturwissenschaftliche Zeitschrift», 6/2, 2021, pp. 1-24.

Eco, U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.

Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

- Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano 1962.
- Edelman, L., *No Future: Queer Theory and The Death Drive*, Duke University Press, Durham (NC) 2004.
- Edulque, A., *Hungry gazes, digesting closeups: Pasolini, Porcile and the politics of consumption*, «Screen», 58, 2, 2017, pp. 119-140.
- Id., *Pasolini and Third World hunger: An approach to Cinema Novo through La ricotta*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», 4, 3, 2016, pp. 369-385.
- Cadel, F., *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002.
- H. Farocki, *Einleitung zu Pier Paolo Pasolinis Film* Appunti per un'Orestiade africana, «Filmkritik», 26, 1982, pp. 531-532; tr. it. di A. Lucci, *Introduzione al film* Appunti per un'Orestiade africana di Pier Paolo Pasolini, «Lo Sguardo», 19, 2015, pp. 318-320.
- Felice, A., Tricomi, A. (a cura di), *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*, Marsilio, Venezia 2018.
- Felman, S., *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford (Cal.) 1983.
- Felten, U., *Pasolini e i miti dell'Eros, della morte e del sacro: Da Bach e Dante a Caravaggio e Bataille*, «EU-topías», 27, 2024, pp. 77-89.
- Ferrero, A., *Il cinema di P. P. Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977.
- Ferretti, G. C., *Introduzione*, in P. P. Pasolini, *Il caos*, Editori riuniti, Roma 1979.
- Ferretti, M., *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, Roma 1976.
- Fiorillo, A., *Le forze del fuori. Pasolini controluce*, Prospero Editore, Novate Milanese 2023.
- Fontanella, L., (a cura di), *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, Archinto, Milano 2005.
- Fortini, F., (a cura di), *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Laterza, Bari 1965.
- Id., *Arte e società*, «Ragionamenti», I, 5-6, 1956, pp. 72-74.
- Id., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.
- Id., *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1960.
- Id., *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo, III: La fine del mandato sociale*, «Quaderni piacentini», 17/18, 1964, pp. 5-10.

Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Foucault, M., *Discours et vérité. Précédé de La Parrésia*, Vrin, Paris 2016; tr. it. di A. Galeotti, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma 2005.

Id., *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Gallimard, Parigi 2009; tr. it. di M. Galzigna, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, Feltrinelli, Milano 2011.

Id., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. di Panesso, E., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

Franke, W., *Dante's Address to the Reader and its Ontological Significance*, «MLN», 109, 1994, pp. 117-127.

Genette, G., *L'Œuvre de l'art, 2: La relation esthétique*, Seuil, Paris 1996; tr. it. *L'opera d'arte. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998.

Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; tr. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica, 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989.

Gragnolati, M., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Il Saggiatore, Milano 2013.

Gramsci, A., *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, Einaudi, Torino 1975.

Green, N., *Pier Paolo Pasolini, Cinema as Heresy*, Princeton University Press, Princeton 1992.

Grimm, J., Grimm, W., *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854-1961, versione digitale a cura del Trier Center for Digital Humanities, in *Wörterbuchnetz*, Version 01/23, voce "RUHM", <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=R09206>.

Groß, B., *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Vorwerk 8, Berlin 2007.

Guillaume, G., *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Honoré Champion, Parigi 1929.

Gumbrecht, H. U., Pfeiffer, K. L. (a cura di), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991.

Hamacher, W., *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998.

- Hardt, M., Negri, A., *Empire*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2001; tr. it. di A. Pandolfi e D. Didero, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2003.
- Hart Nibbrig, C., L., (a cura di), *Was heißt »Darstellen«?*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994.
- Id. (a cura di), *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.
- Haselstein, U., *Allegorie: DFG-Symposion 2014*, de Gruyter, Berlin-Boston 2016.
- Helbo, A., *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Armand Colin, Paris 1997.
- Hempfer, K. W., *Lyrik und Fiktion(alität)*, «Recherches germaniques», 14, 2019, pp. 56-77.
- Hempfer, K. W., Volbers, J. (a cura di), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, transcript Verlag, Bielefeld 2011.
- Iser, W., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976.
- Joubert-Laurencin, H., *Le Grand Chant. Pasolini poète et cinéaste*, Macula, Paris 2022.
- Id., *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris 1995.
- Id., *Pasolini-Barthes: Engagement et Suspension de Sens*, «Studi Pasoliniani», 1, 2007, pp. 55-67.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kant's gesammelte Schriften*, IV, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1904; tr. it. di P. Chiodi, *Critica della ragion pura*, UTET, Torino 2013.
- Kirchmayr, R. (a cura di), *Pasolini, Foucault e il "politico"*, Marsilio, Venezia 2017.
- Koselleck, R., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979; tr. it. di A. M. Solmi, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007.
- Kraiski, G. (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.
- L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Mondadori, Milano 2007.
- Lago, P., *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze 2007.
- Luglio, D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Pasolini e Benjamin, due teorie del cinema a confronto*, «Studi pasoliniani», 13, 2019, pp. 71-88.
- Lukács, G., *Scritti di sociologia e di letteratura*, Sugar, Milano 1964.
- Macho, T., *Das Gegessene ißt zurück. Pasolinis metabolische Kritik*, «Lo Sguardo», 19, 2015, pp. 113-125.

- Maggi, A., West, R. (a cura di), *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Angelo Longo Editore, Ravenna 2009.
- Mancini, M., Perrella, G., *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Theorema, Gorla Minore 1982.
- Marcuse, H., *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; tr. it. di L. Gallino, T. Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.
- Marin, L., *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, «Cahiers du Musée national d'art moderne», 24, 1988, pp. 62-81; tr. it. di L. Corrain, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure*, in *Della rappresentazione*, Mimesis, Milano 2013, pp. 196-221.
- Mariniello, S., *Temporality and the Culture of Intervention*, «Boundary», 2, 1995, pp. 111-139.
- Marramao, G., *Pasolini inattuale. Corpo, potere, tempo*, Mimesis, Milano 2022.
- Id., *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- Menke, B., *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Fink, München 2000.
- Merjian, A. H., *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2020.
- Messina, D., *La retroguardia del Paradiso. Pasolini e la lingua del futuro*, «Annali d'italianistica», 40, 2022, pp. 27-43.
- Id., *Pasolini et son chant du signe. Ecriture, cinéma, musique*, L'Harmattan, Paris 2018.
- Metz, C., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Parigi 1991.
- Id., *Le film de fiction et son spectateur*, «Communications», 23, 1975, pp. 108-135.
- Id., *Le signifiant imaginaire*, «Communications», 23, 1975, pp. 3-55.
- Miccichè, L. (a cura di), *«Il bell'Antonio» di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film*, Lindau, Torino 1996.
- Montani, P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dell'arte*, Guerini, Milano 1999.
- Moravia, A., *Accattone*, «L'Espresso», VII, 40, 1° ottobre 1961.
- Moroncini, B., *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2019.
- Nancy, J. L., *Adorazione. Ingloriosa gloria*, lezione magistrale al festival filosofia 2014, Modena, 14 settembre 2014.

- Id., *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996; tr. it. di D. Tarizzo, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.
- Id., *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1986; tr. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992.
- Paccagnella, I., E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009.
- Paolucci, C., *La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze*, «Versus», 106, 2008, pp. 67-83.
- Parigi, S., *Accattone*, Lindau, Torino 2021.
- Parlangèli, O., *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971.
- Pasolini, P. P., *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino 1986.
- Id., *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988.
- Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001.
- Id., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1998.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999.
- Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.
- Id., *Teatro*, Mondadori, Milano 2001.
- Id., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2003.
- Passerone, L., «*J'affirme un besoin déchirant de minorités alliées*»: *pensée et poétique du minoritaire chez Pasolini*, «Tracés. Revue de Sciences humaines», 30, 2016, pp. 163-186.
- Patti, E., *Opera aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the present*, Peter Lang, Oxford 2022.
- Id., *Pasolini after Dante. The 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation*, Routledge, London 2016.
- Patti, E., *Pasolini e Dante. La Divina Mimesis e la poetica della rappresentazione dell'"altro"*, «engramma», 189, 2022, pp. 109-136.
- Peeters, B. (a cura di), *Autour du scénario*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1986.
- Picconi, G. L., «*Oppongo al cordoglio un certo manierismo*»: *Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini*, «Between», VII, 14, 2017, pp. 1-22.
- Id., *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*, «engramma», 189, marzo 2022, pp. 11-43.

- Id., *Atena in Algeria tra profezia e regresso*. Profezia di Pier Paolo Pasolini, «La Rivista», 4, 2015, pp. 193-201.
- Ponzi, M., *L'angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, Lithos, Roma 2001.
- Prodi, P., *Profezia vs utopia*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Rancière, J., *La mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris 1995; tr. it. di G. Biscuso, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Milano 2007.
- Rinaldi, R., *Dell'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini*, «Sigma», 14, 1981, pp. 95-124.
- Rohdie, S., *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Indiana University Press, Indianapolis 1996.
- Rok, C. (a cura di), *Authentizität nach Pasolini*, Brill Fink, Paderborn 2023.
- Romanelli, C., *Contaminazione formale e culturale ne Il padre selvaggio di Pier Paolo Pasolini*, «Romance Notes», 59, 3, 2019, pp. 435-446.
- Id., *Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de Le notti di Cabiria*, «The Italianist», 35, 2, 2015, pp. 212-233.
- Ronchi, R., *Teoria critica della comunicazione*, Mondadori, Milano 2003.
- Rovatti, P. A., *Che cos'è uno scritto corsaro?*, «aut-aut», 345, 2010, pp. 51-57.
- Rumble, P., *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto University Press, Toronto 1995.
- Rumble, P., Testa, B. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press, Toronto 1994.
- Santato, G. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: l'opera e il suo tempo*, CLEUP, Padova 1983.
- Segre, C., *La volontà di Pasolini "a" essere dantista*, «Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura», 190, 1965, pp. 80-84.
- Sichera, A., *La consegna del figlio. Poesia in forma di rosa di Pasolini*, Milella, Lecce 1997.
- Solla, G., *Buster Keaton. L'invenzione del gesto*, Orthotes, Napoli 2017.
- Id., *La vita segreta delle immagini*, «Philm», 2, 2023, pp. 7-14.
- Id., *Memoria dei senza nome. Breve storia dell'infimo e dell'infame*, ombrecorte, Verona 2013.
- Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954.
- Szondi, P., *Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit*, in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011, pp. 275-294; tr. it. di U.

- M. Ugazio, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, «aut-aut», 189-190, 1982, pp. 10-24.
- Trentin, F., *Pasolini's Anti-relationality. Porcile and the negative turn in queer theory*, «La Rivista», 4, 2015, pp. 216-223.
- Id., 'Organizing Pessimism'. *Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini*, «The Modern Language Review», 108, 2013, pp. 1021-1041.
- Trento, G., *L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano 2010.
- Tricomi, A., *Pasolini*, Salerno Editrice, Roma 2020.
- Id., *Pasolini: gesto e maniera*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.
- Id., *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005.
- Vallora, M., *Alì dagli occhi impuri. Come nasce il manierismo nella narrativa di Pasolini*, «Bianco e Nero», 1/4, 1976, pp. 156-204.
- Vert, X., *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, «Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art», 2, 2010, pp. 1-15.
- Viano, M., *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Id., *The Left according to the Ashes of Gramsci*, «Social Text», 18, 1987-1988, pp. 51-60.
- Vighi, F., Nouss, A. (a cura di), *Pasolini, Fassbinder and Europe: between Utopia and Nihilism*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle 2011.
- Vighi, F., *Pasolini and Exclusion. Žižek, Agamben and the Modern Sub-proletariat*, «Theory, Culture & Society», 20, 5, 2003, pp. 99-121.
- Viswanathan, J., *Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario*, «Cinémas», II, 1, 1991, pp. 7-26.
- Vitale, M., *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo 1978.
- Vitali, F., *Intorno ai materiali di Casarsa. Dediche nelle prime opere di Pasolini (1941-1955)*, «Margini. Giornale della dedica e altro», aprile 2010, pp. 3-17.
- Weber, S., *Benjamin's -abilities*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008.
- Welge, J., Wild, C., (a cura di), *Armut und Menge*, Brill Fink, Paderborn 2024.
- Wild, C., *Pasolinis „letztes“ Gedicht: Dialog mit einem Faschisten*, online: geschichtedergegenwart.ch/pasolinis-letztes-gedicht-dialog-mit-einem-faschisten.
- Id., *Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce*, diaphanes, Zürich 2018.

Id., *Später Baudelaire: Praxis poetischer Zustände*, Fink, Paderborn 2008.

Id., *Göttliche Stimme, irdische Schrift. Dante, Petrarca und Caterina da Siena*, de Gruyter, Berlin-Boston 2017.

Zanzotto, A., *Amore e disincanti*, Mondadori, Milano 1994.

Zucconi, F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Zurian, F. A. (a cura di), *Disseccionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad*, Síntesis, Madrid 2015.

