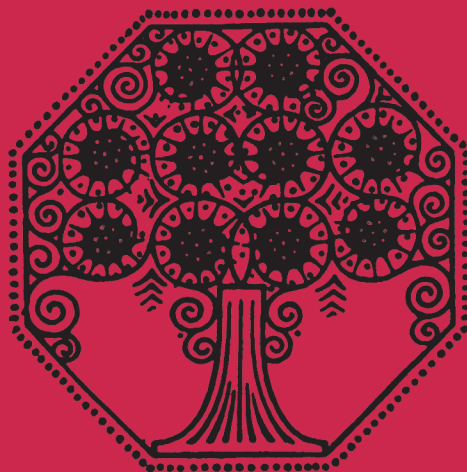


IL SOGNO DEL CENTAURO

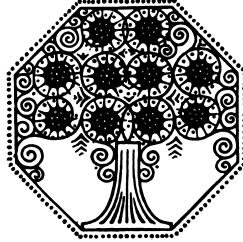
I SOVVERTIMENTI DI PASOLINI TRA PEDAGOGIA E LINGUAGGI

a cura di
Lavinia Spalanca



Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

IL SOGNO DEL CENTAURO

I SOVVERTIMENTI DI PASOLINI TRA PEDAGOGIA E LINGUAGGI

a cura di
Lavinia Spalanca

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Si ringraziano Jacob Blakeslay (University of Leeds) e Massimo Stella (Università Ca' Foscari) per la collaborazione.

Volume realizzato con gli auspici del



e il contributo del



Isbn: 9788835157366

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Presentazione, di <i>Lavinia Spalanca</i>	pag.	7
Attraverso <i>Il sogno del centauro</i> , di <i>Roberto Deidier</i>	»	15
Dentro al respiro del mondo, di <i>Giulio Ferroni</i>	»	25

Pasolini e la pedagogia

La coscienza pedagogica di Pier Paolo Pasolini: la forza delle parole e il «linguaggio delle cose», di <i>Elena Madrussan</i>	»	41
«Essi non hanno espressione alcuna»: la diagnosi pasoliniana della “malattia” giovanile, di <i>Roberto Carnero</i>	»	58
Un incontro epistolare con Pasolini, di <i>Fabio Pierangeli</i>	»	73
L'archivio patologico di Pasolini, di <i>Davi Pessoa</i>	»	90
<i>Il padre selvaggio</i> . Pier Paolo Pasolini e l'allegoria dello spaesamento pedagogico, di <i>Angelo Fàvaro</i>	»	104

I linguaggi di Pasolini

I miti ellenici e l'«inattualità attuale» dell'educazione pasoliniana al sacro, di <i>Alberto Granese</i>	»	127
L'oscura memoria ritrovata. L'iniziazione di Edipo nell'autobiografia onirica di Pasolini, di <i>Roberto Chiesi</i>	»	144
Poetiche transcreative del Boccaccio filmato. Un'interpretazione del <i>Decameron</i> di Pier Paolo Pasolini, di <i>Giona Tuccini</i>	»	163
Il cinema racconta Pasolini, di <i>Sandro Volpe</i>	»	184

L'anti-teatralità dell'idea di teatro di Pier Paolo Pasolini, di
Donato Santeramo pag. 196

Sovvertimenti Nord-Sud

La contraddittoria parabola dell'Italia ne *La lunga strada di
sabbia*, di *Maura Locantore* » 211
«Sempre più a Sud». Il Canzoniere siciliano di Pier Paolo Pa-
solini, di *Lavinia Spalanca* » 231

Dialoghi con i contemporanei

Le aporie dell'irrazionalismo borghese: Pasolini in dialogo
con i lettori di «Vie Nuove», di *Andrea Gialloredo* » 249
Uno «strano oracolo». L'Ungaretti di Pasolini tra poesia, peda-
gogia e storia della cultura, di *Monica Venturini* » 261
Un confronto tra l'universo femminile che abita l'operato arti-
stico di Pasolini e Moravia, di *Diana Kastrati* » 273

L'eredità di Pasolini

Pasolini poeta amico dei poeti, di *René de Ceccatty* » 287
Il critico militante. Pasolini recensore letterario eccentrico e
senza metodo, di *Filippo La Porta* » 302

Fonti dei testi citati » 311

Gli autori » 313

Indice dei nomi » 317

Presentazione

di Lavinia Spalanca

Per celebrare il centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, dal 20 al 22 ottobre 2022 si è svolto a Palermo – presso il Complesso Monumentale dello Steri e Palazzo Branciforte – il Convegno internazionale “Il sogno del centauro. I sovvertimenti di Pasolini tra pedagogia e linguaggi”. Organizzato dalla Cattedra di Letteratura italiana della Facoltà di Scienze della Formazione dell’Università di Palermo, l’iniziativa ha visto il coinvolgimento di prestigiose realtà culturali – il Comitato Pasolini 100, il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini, l’Associazione degli Italianisti, il Centro Siciliano Sturzo – unite dalla volontà di omaggiare l’eclettica personalità dello scrittore bolognese, secondo un’ottica pluridisciplinare che dalla pedagogia spaziasse all’arte visiva e performativa.

Ideato da Roberto Deidier, Ordinario di Letteratura italiana all’Università di Palermo, e patrocinato dal Dipartimento di Scienze Psicologiche, Pedagogiche, dell’Esercizio fisico e della Formazione, diretto da Gioacchino Lavanco, il Convegno non poteva che privilegiare i due assi fondamentali della ricerca pasoliniana – la vena educativo-etica e l’altrettanto tenace ansia sperimentale – coinvolgendo studiosi da tutto il mondo che si sono interrogati sull’eredità dell’autore nell’ampio universo delle Scienze Umane, e in particolar modo delle Scienze dell’Educazione e della Formazione, ma anche nel più vasto campo dei linguaggi audiovisivi, sottolineando il valore civile che ne ha sempre connotato la multiforme produzione. Oltre a fare il punto sullo scrittore e regista dall’osservatorio privilegiato della pedagogia e della commistione di linguaggi (poesia, narrativa, giornalismo, cinema, teatro), si è posto particolare rilievo alle sociodinamiche Nord-Sud emergenti dalla sua opera, così come alle relazioni intertestuali che sostanziano il dialogo dell’autore con alcuni scrittori contemporanei, sino all’approfondimento, in una sorta di bilancio provvisorio, della sua eredità come poeta e critico militante.

Siamo quindi lieti di presentare questo volume – che accoglie la quasi totalità degli interventi presentati al Convegno – consapevoli che ogni singola tessera contribuirà a comporre un mosaico variegato, ma unificato dalla poliedrica e polemica personalità dell'artista bolognese.

Prendendo le mosse dal libro-intervista di Jean Dufлот che dà il titolo al presente volume, nella sua profonda disamina critica (*Attraverso Il sogno del centauro*), Roberto Deidier indaga la complessità del pensiero pasoliniano, frutto di una costante *contaminatio* di stili e di una resa drammaturgica dello stesso genere del colloquio, pari ad un vero e proprio corpo a corpo col suo interlocutore. Ma un confronto dialettico, estraneo a qualsivoglia mitizzazione postuma, è altresì quello istituito dal critico nei confronti dello scrittore, di cui coglie con lucidità di sguardo le antinomie, i 'limiti' formali e ideologici, sino a una paradossale dissociazione dalla realtà. Da questo punto di vista la figura iconica del centauro compendia in sé tutti gli elementi contrastivi che alimentano il pensiero dell'autore, facendosi metafora della poesia stessa.

Altra peculiarità di Pasolini, come emerge dall'appassionante saggio di Giulio Ferroni (*Dentro al respiro del mondo*), è la volontà di immergersi nel cuore stesso della realtà, esplorata nelle sue molteplici sfaccettature sin dal periodo giovanile e approfondita, negli anni successivi, nella riflessione dell'autore sul cinema. A fronte di una coerenza ideologica e stilistica, il discorso pasoliniano mostra tuttavia una serie di contraddizioni che il critico, acutamente, attribuisce proprio a quest'impeto di «gettare il corpo nella lotta». Inevitabile approdo della tensione estetico-etica dell'autore è, pertanto, la capacità di cogliere le aporie e le lacerazioni del mondo.

Entrando nel merito del rapporto fra Pasolini e la pedagogia, nell'articolo contributo di Elena Madrussan (*La coscienza pedagogica di Pier Paolo Pasolini: la forza delle parole e il «linguaggio delle cose»*) si ripercorre il duplice impegno dell'autore in veste d'insegnante, a partire dal periodo friuliano, e di «pedagogo di massa», come attesta il "Trattatello" *Gennariello*. Nella sua densa analisi la studiosa pone efficacemente l'accento sulla pregnanza disvelante delle parole scelte dall'autore, e sul «linguaggio delle cose» con cui Pasolini si relaziona costantemente. Le parole e le cose, la progettualità e l'agire si compenetrano dunque nella coscienza, antidogmatica e "scandalosa", del rilievo della dimensione educativa e formativa.

La consapevolezza del valore pedagogico non può che comportare un interesse per le giovani generazioni, come affiora dallo stimolante saggio di Roberto Carnero («*Essi non hanno espressione alcuna*»: la diagnosi pasoliniana della "malattia" giovanile). A partire dall'articolo pasoliniano del '75 *I giovani infelici*, che inaugura emblematicamente le *Lettere*

luterane, il critico esplora con acribia il metodo d'indagine dello scrittore bolognese, fondato sull'osservazione di un dato empirico – come l'aspetto esteriore e i gesti dei giovani – che diventa sintomo di una patologia sociale ben più ampia, riconducibile alla schiavitù della società consumistica, celata dietro ad un finto permissivismo sessuale. Questi ed altri temi percorrono la riflessione dello studioso, che si chiude circolarmente con l'analisi del romanzo incompiuto *Petrolio*.

Di un'altra "malattia", fonte d'inevitabile emarginazione sociale, ci racconta con sensibilità e rigore Fabio Pierangeli (*Un incontro epistolare con Pasolini*). Non siamo più in presenza della nevrosi dei "giovani infelici", quanto della diversità – fisica, culturale, esistenziale – che sostanzia il rapporto epistolare fra Pasolini e il sedicenne disabile di Nogara Cesare Padovani. Il critico ripercorre il carteggio tuttora inedito – quasi una trentina di lettere dalla primavera del 1953 al 1966 – scaturito da un articolo di «Oggi» del maggio '53 che ritraeva, tra pietismo e ipocrisia, la vicenda esemplare di Padovani. Irrompendo nella sua vita «sconosciuto e irrichiesto», Pasolini non può che condizionare – come puntualmente dimostrato nel saggio – il destino del giovanissimo poeta e pittore veneto.

La nevrosi giovanile torna prepotentemente alla ribalta nel suggestivo contributo di Davi Pessoa *L'archivio patologico di Pasolini*. Dall'incontro con l'opera freudiana sotto il profetico "Portico della Morte" a Bologna, all'«uso barbaro» del linguaggio psicoanalitico, lo scrittore costruisce negli anni un vero e proprio "archivio patologico" – tra gli altri, testi di Freud, Jung, Marcuse, Ferenczi, Schreber – col preciso intento di analizzare i processi di nevrotizzazione subiti dai giovani fra gli anni Sessanta e Settanta, sotto l'influsso della civiltà consumistica. Come emerge ampiamente dal saggio, l'interesse pasoliniano per la psicoanalisi contribuisce ad un'apertura di credito, nel contesto nazionale, verso le importanti acquisizioni della teoria freudiana.

La riflessione pedagogica pasoliniana torna in un testo ibrido dell'autore, a metà fra la novella e il soggetto cinematografico: *Il padre selvaggio*. Nell'affascinante contributo di Angelo Fàvaro (*Il padre selvaggio. Pier Paolo Pasolini e l'allegoria dello spaesamento pedagogico*), che ricostruisce alacramente la genesi testuale dell'opera dai primi anni '60 alla pubblicazione nel '75, emerge il fallimento di qualsiasi proposta educativa e formativa da parte di un insegnante occidentale, che si relaziona ai giovani studenti di un villaggio africano – vera periferia del mondo – alla luce di convinzioni erranee e destabilizzanti, frutto di una visione astratta e pregiudiziale destinata a confliggere col mondo reale.

Se il personaggio dell'insegnante, in virtù dei suoi reiterati schematismi, risulta incapace di istituire con gli altri un proficuo dialogo educativo,

l'autore ha invece costantemente 'dialogato' con le forme espressive più disparate, in un'ansia sperimentale che attraversa – spesso contaminandoli – i più svariati generi, e in particolar modo i linguaggi audiovisivi.

Quest'altro asse fondamentale della ricerca pasoliniana è richiamato nell'originale saggio di Alberto Granese (*I miti ellenici e l'«inattualità attuale» dell'educazione pasoliniana al sacro*), imperniato sull'intreccio di due motivi solo in apparenza lontani, ossia la rilettura dei miti ellenici e l'«inattualità attuale» del messaggio di Paolo di Tarso, al centro di una sceneggiatura per un film mai realizzato. A puntellare la densa analisi del critico sono cinque nuclei concettuali: dal rapporto col mito all'empatia del negativo – quest'ultima esemplata dalla *Medea* cinematografica – dalla necessità del “Kindermotiv” al rito mistico della “rivoluzione nella rivoluzione” nel film *Teorema*, sino al passaggio dall'anabasi sulla Montagna sacra nel *Vangelo secondo Matteo* alla catabasi nel Caos originario dello Jonio magnogreco nel giovanile reportage *La lunga strada di sabbia*, oggetto altresì della successiva sezione di questo volume, *Sovvertimenti Nord-Sud*.

La rilettura del mito greco è anche al centro della puntuale disamina di Roberto Chiesi (*L'oscura memoria ritrovata. L'iniziazione di Edipo nell'autobiografia onirica di Pasolini*), focalizzata sull'adattamento pasoliniano della tragedia sofoclea, sotto forma di “autobiografia visionaria”. Nel labile confine fra realtà e sogno si compie infatti l'iniziazione di Edipo, scandita da una serie di “stazioni” – dal vaticinio dell'Oracolo di Delfi al ricongiungimento con la madre terra – e in parallelo si dipana il viaggio testuale dell'autore, fra autobiografismo e distacco liberatorio dai propri demoni. Come afferma opportunamente lo studioso, il cinema incarna per Pasolini – rispetto al suo Teatro di parola – il luogo della visionarietà per eccellenza, nella costruzione di un immaginario del tutto personale.

L'interpretazione soggettiva della fonte letteraria è altresì l'elemento cardine dell'operazione “transcreativa” condotta nel *Decameron* di Pasolini, oggetto dell'acuta analisi di Giona Tuccini (*Poetiche transcreative del Boccaccio filmato. Un'interpretazione del Decameron di Pier Paolo Pasolini*). Applicando efficacemente le teorie del traduttore Haroldo de Campos, lo studioso affronta con piglio deciso la sfida ermeneutica pasoliniana, tesa all'ideazione di «un testo autoreferenziale» che susciti nel destinatario «un'emozione tanto forte quanto quella» del testo originale, all'insegna della perfetta osmosi fra lettura critica, scarto revisionistico e tensione autobiografica.

Se a seguito della scomparsa Pasolini è rimasto esclusivamente l'autore dei suoi film, è solo dagli anni Novanta – come dimostra Sandro Volpe nella sua avvincente investigazione critica (*Il cinema racconta Pasolini*) –

che lo scrittore diventa l'oggetto di un'ulteriore narrazione per immagini, e proprio attraverso la sua morte. Dalle sequenze morettiane all'Idroscalo di Ostia (*Caro Diario*), all'indagine filmica sul controverso omicidio condotta, seppur da punti di vista differenti, da Giordana (*Pasolini, un delitto italiano*), Bruno (*Pasolini, la verità nascosta*) e Grieco (*La macchinazione*), sino alle più recenti interpretazioni proposte da Grimaldi (*Nerolio*) e Ferrara (*Pasolini*), il cinema non ha mai smesso di narrare l'ultimo capitolo della sua esistenza, senza tuttavia cimentarsi – come suggerisce suggestivamente il critico – con l'inquietante assunto espresso nelle *Osservazioni sul piano sequenza*: «*La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita [...] Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*».

Il Teatro di Parola, già evocato nel saggio di Chiesi, torna in tutta la sua pregnanza nel contributo di Donato Santeramo (*L'anti-teatralità dell'idea di teatro di Pier Paolo Pasolini*): analizzando il *Manifesto per un nuovo teatro*, lo studioso intercetta la volontà pasoliniana di concepire questo genere come una nuova forma di comunicazione, quasi un modo di proporre le proprie poesie in terza persona ad un'ampia platea, attivamente coinvolta in questo "rito culturale". Emerge così, come sostiene persuasivamente il critico, l'essenza "prismatica" dello scrittore bolognese, in costante opposizione alle poetiche a lui contemporanee.

I sovvertimenti di Pasolini, lungi dall'investire soltanto la sua riflessione pedagogica e lo strenuo impegno sperimentale, si concretano altresì in una lotta al centralismo omologante della civiltà consumistica e, conseguentemente, in un culto del periferico e del decentrato quale segno di resistenza estetico-etica alla massificazione, traducendosi nel viaggio reale e simbolico nelle periferie del mondo. E proprio il capovolgimento valoriale delle sociodinamiche Nord-Sud, e la relativa predilezione per la scena periferica, sono al centro dell'intenso contributo di Maura Locantore (*La contraddittoria parabola dell'Italia ne La lunga strada di sabbia*), che rilegge il reportage pasoliniano, apparso sulla rivista «Successo» nel 1959, per rintracciarvi un'inesausta ricerca dell'unicità italiana. La rilettura critica della sua prosa odeporica – come dimostra eloquentemente la studiosa – oltre ad arricchire la già sfaccettata fisionomia dell'autore, ci consente altresì di verificarne la funzione nel modellare l'immaginario del nostro Paese, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso.

A comprova di questa ricerca di unicità è anche l'interesse dell'autore per la Sicilia, come da me esperito nel saggio «*Sempre più a Sud*». *Il Canzoniere siciliano di Pier Paolo Pasolini*. Fonte inesauribile di antitesi, patrimonio illimitato di archetipi, dalla fine degli anni Cinquanta l'isola è percorsa in lungo e in largo da un Pasolini sempre più in cerca della marginalità come antidoto all'omologazione consumistica. Dalla scoperta del

quartiere sciclitano di Chiafura, all'elezione dell'Etna a set privilegiato di molti suoi film, la Sicilia è presente costantemente nel suo immaginario, ma è soprattutto nel *Canzoniere italiano* che l'isola incarna quell'elogio del «regresso» – in perenne antagonismo al nuovo fascismo dell'Italia del benessere – tenacemente perseguito dallo scrittore, pur nell'amara coscienza che quel mondo di «grazia» e «violenza» è destinato irrimediabilmente a scomparire.

A connotare ulteriormente la complessa personalità dell'autore è la volontà di ricercare, in tutto il suo itinerario umano e artistico, un confronto costante con l'alterità, dai dialoghi con i lettori su diversi periodici nazionali al fitto scambio epistolare con i più illustri intellettuali del secolo scorso. Una vera e propria «pedagogia “a distanza”», come si legge nell'acuto saggio di Andrea Gialloretto (*Le aporie dell'irrazionalismo borghese: Pasolini in dialogo con i lettori di «Vie Nuove»*), connota la militanza giornalistica dell'autore, in bilico fra *lògos* e *càos*, ideologia e passione, logica argomentativa e afflato poetico. Questa tensione dialettica fra razionale e irrazionale contraddistingue, in particolare, la sua presenza su «Vie Nuove», fortinamente intesa come illusione di instaurare un dialogo fra scrittori e popolo e di costruire un'identità pubblica secondo una postura letteraria apparentabile soltanto, come afferma il critico, all'altrettanto polemica e poliedrica personalità di Curzio Malaparte.

Nel suggestivo saggio di Monica Venturini (*Uno «strano oracolo». L'Ungaretti di Pasolini tra poesia, pedagogia e storia della cultura*) s'indaga invece il sodalizio umano e artistico tra Pasolini e l'autore del *Porto sepolto*, a partire dalla loro corrispondenza epistolare. Opportunamente la studiosa individua le numerose tangenze nella riflessione pedagogica dei due artisti, tesa al sovvertimento dei canoni tradizionali in nome di quello “scandalo della sorpresa” che orienta ogni avventura gnoseologica. Una libertà intellettuale che trova proprio in Ungaretti – modello di sperimentalismo per un'intera generazione di scrittori – una fonte imprescindibile per l'autore bolognese.

Se Ungaretti, per dirla con Harold Bloom, funge per Pasolini da “Padre poetico”, Moravia è il compagno di strada di tante battaglie civili e, al contempo, un narratore con cui confrontarsi costantemente, soprattutto per ciò che concerne la rappresentazione dell'universo femminile. Oggetto del puntuale contributo di Diana Kastrati (*Un confronto tra l'universo femminile che abita l'operato artistico di Pasolini e Moravia*) è proprio il diverso modo di narrare la condizione socio-economica e culturale del mondo muliebre, attraverso una carrellata tipologica – dalla madre alla prostituta, dalla donna borghese alla proletaria – che la studiosa ripercorre in un gioco di analogie e differenze.

Non può mancare, a conclusione di questo nostro rapsodico *excursus*, un rimando all'eredità dell'autore, soprattutto nelle vesti di poeta e di critico letterario. Focalizzandosi sull'esperienza del *Pasolini poeta amico dei poeti*, René De Ceccatty esamina il suo rapporto con alcuni interpreti della tradizione letteraria italiana (Dante, Leopardi, Pascoli) e con diversi autori a lui contemporanei (Zanzotto, Caproni, Penna). Ad affiorare nel saggio è l'importanza dell'oralità e il valore civile del suo linguaggio poetico, caratteristica, quest'ultima, che lo studioso convincentemente riconduce al modello leopardiano. Anche Filippo La Porta sottolinea nel suo intervento insieme appassionato e rigoroso (*Il critico militante. Pasolini recensore letterario eccentrico e senza metodo*) la congerie di apporti culturali che, seppur non sempre metabolizzati appieno, conferiscono alla sua scrittura saggistica una straordinaria vivacità espressiva e concettuale. Irregolare e asistemático, Pasolini ha fondato dunque un metodo-non metodo che trova forse in *Descrizioni di descrizioni* – libro «scintillante» come lo definisce lo studioso – il vertice della sua critica militante, all'insegna del coraggio della verità e della libertà di pensiero.

Su una consegna di eticità, alimento della vera passione artistica, si fonda dunque l'eredità di Pasolini. Un lascito morale e intellettuale che questo volume intende con forza ricordare.

Attraverso Il sogno del centauro

di Roberto Deidier

Il sogno del centauro è il titolo di un'ampia serie di incontri che Pasolini ebbe con Jean DufLOT tra il 1969 e il 1975, dapprima editi in Francia nel 1969 e in edizione accresciuta nel 1981, poi proposti al pubblico italiano nel 1983 e in seguito raccolti nel Meridiano a cura di Walter Siti e Silvia de Laude dedicato ai *Saggi sulla politica e sulla società*¹. È rilevante – e corretta – questa collocazione editoriale nel vasto *corpus* pasoliniano tra gli scritti politici e sociali, poiché la riflessione in queste pagine si fa sempre più vasta e investe un intero modello culturale, spostandosi di continuo dal piano estetico a quello storico. È inoltre sintomatico – e cercherò di chiarire rispetto a cosa – che in queste dense conversazioni Pasolini trascorra dal cinema alla storia alla letteratura stimolato dalle domande del suo interlocutore, e che abbia avvertito, nel passaggio alla scrittura, la necessità di restituire al lettore, per quanto possibile, una certa prossemica, ovvero parte di quell'insieme di gesti, reazioni, mimica e intonazione vocale che restano, di fatto, un aspetto sostanziale del suo rispondere, anche sul piano semantico e quindi ermeneutico.

Non entro qui nelle peculiarità dell'intervista come tecnica e come genere, ma mi preme segnalare come la reattività di Pasolini abbia dato luogo a vere e proprie didascalie, come se il testo prodotto possa essere trattato alla stessa stregua di un'opera di teatro. Ne viene la sensazione di un risultato al quadrato, di secondo grado, ovvero della mimesi di un'intervista invece di un'intervista vera e propria. Con quelle indicazioni Pasolini si fa, come aveva fatto Pirandello prima di lui, autore e regista; e

1. Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. DufLOT, Editori Riuniti, Roma 1983; quindi in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1401-1550.

se la responsabilità autoriale è condivisa con l'intervistatore, quella della regia è tutta sua, ed è il risultato, come lui stesso ammette, di una «lotta al coltello, o al cavaturaccioli per dir meglio» con Dufлот: «egli voleva farmi dire alcune cose che io non volevo dire. E poiché egli non ha saputo subito rassegnarsi, ecco che tutta l'intervista è un seguito di tentativi abortiti per ritornare su quegli argomenti che non sarebbero mai stati affrontati»². Così Pasolini nella *Prefazione dell'intervistato (da leggersi assolutamente)*.

Questa dinamica di simulazione e dissimulazione non è una costante psicologica, o meglio può esserlo negli stessi termini in cui essa deriva da una reattività che è anzitutto politica e sociale, come lo sono i temi qui trattati; i quali, beninteso, restano saldamente fissati a quella sorta di sistema, talvolta sbilenco e contraddittorio, con cui Pasolini ha costruito il suo fare poesia, anche nel ricorso ad altri linguaggi, diversi da quelli offerti dalla tradizione letteraria. Ed è proprio all'interno di quel sistema, dolorosamente allestito negli anni, che il poeta assurge infine al ruolo, invero scomodo, di «profeta inascoltato»³. Se esiste una Cassandra nella poesia del secolo scorso, è una parte che compete *in primis* a Pasolini. E come per ogni profeta inascoltato, solo l'assurdità della morte può fermare il flusso verbale di verità lambite ma sicuramente scomode o indegne di attenzione per chi invece avrebbe dovuto ascoltare; e ad ascoltare sono stati comunque in tanti, anche solo per poter ribadire l'indifferenza che ha respinto la voce di questo poeta – la più potente e appassionata del nostro Novecento – verso un isolamento che non è soltanto sociale, ma che si è rivelato, nel tempo, come una solitudine ontologica, quella stessa da cui nascono l'idea e il sentimento del sacro.

Non dobbiamo discutere, oggi, della grandezza o meno di quella voce, ma più semplicemente accoglierla e riconoscerle quella forza interlocutiva che troppo a lungo le è stata impedita o negata. I limiti di molta poesia pasoliniana sono noti: l'eccesso di contaminazione, o per converso la chiusura formale; l'eccesso di aderenza al presente, che ne pregiudicherebbe il portato transtorico o metastorico; l'eccesso di descrittivismo. Come si può facilmente osservare, si tratta sempre di un ragionare per eccesso, come a voler ancora contenere, rispetto ad altre voci pur autorevoli, quella miscela consequenziale di «passione e ideologia» che trova il suo corrispettivo, nonostante tutto, nel *Trasumanar e organizzare* dell'ultima raccolta. Sappiamo il valore di quella congiunzione, ce lo ha spiegato una volta per tutte lo stesso Pasolini, evidenziandone paradossalmente il significato disgiuntivo:

2. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1405.

3. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1404.

«Passione e ideologia»: questo *e* non vuole costituire un'endiadi (passione ideologica o appassionata ideologia), se non come significato appena secondario. Né una concomitanza, ossia: «Passione e nel tempo stesso ideologia». Vuol essere, invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che pone una graduazione cronologica: «Prima passione e poi ideologia», o meglio «Prima passione *ma poi* ideologia»⁴.

Stando così le cose, risulta più chiaro che una lettura di Pasolini, nella giusta distanza critica, non può prescindere dall'accettazione di quella passione, finanche nei suoi eccessi dettati dal contesto e dalla reattività, che affonda non solo in una precisa cultura politica, ma anche nell'identità stessa – o meglio nelle identità – che la storia personale gli ha consentito di costruirsi, scisse tra origini borghesi e contadine. Del resto, lo stesso Gramsci offre a Pasolini «la possibilità di fare un bilancio» della propria «situazione personale»⁵. Ciò vale anche per il riconoscimento di quelli che paiono limiti, se rapportati alle officine poetiche coeve, e che invece oggi siamo più disposti a riconoscere come tratti peculiari e imprescindibili, ci piacciono o meno. Certo è che non fu questo il piano di ricezione su cui tutta l'opera di Pasolini si andò disponendo. L'effetto di disturbo – per alcuni, per altri si trattò ormai del collaudo di un vasto orizzonte di attesa, specie dalle pagine del «Corriere» – si fa ancora più evidente se rapportato proprio a quella solitudine, che arriva a tradursi in repressione, autocensura, impossibilità di dire: perché, in definitiva, il «sentimento di “profeta inascoltato”» è qualcosa di «poco dignitoso»⁶ e provoca, di fatto, una terribile scissione interiore nel momento in cui si rende necessario affrontare determinate tematiche.

Di tutto ciò i colloqui con Duflot recano testimonianza e per questo Pasolini ha voluto farsene regista. Sintomatici di questa solitudine e di come sia stata modulata e condotta, i vari capitoli ne scandiscono le tappe argomentative, oscillando incessantemente tra la dimensione privata e quella pubblica, anzi creando tra queste una sorta di rapporto deterministico. Così la distanza dal padre e dal suo *milieu*, la scoperta delle origini materne e la nascita di un sentimento comunista, prima ancora che di una vera e propria ideologia, si associano e si fondono con le lotte contadine, con la «realtà della terra»⁷ e si provoca quel cortocircuito per cui la «terra coltivata» e

4. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960; quindi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, I, p. 1238.

5. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1415.

6. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1404.

7. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1416.

tutto il suo insieme di miti, riti, costumi, tradizioni, diventano la dimensione di una «terribile nostalgia»⁸. Da qui, com'è noto, l'attenzione per la poesia popolare e dialettale, per il sottoproletariato urbano, per l'Oriente; il tutto inscritto in «una religione naturale»⁹, certamente più mistica che idealistica, anche questa di ascendenza materna. La nostalgia, «intera», «del mitico, dell'epico e del sacro»¹⁰ ne è la forma più acclarata. Ed è in virtù di questa che Pasolini può affermare: «Tra la realtà storica e me si è creato lo spessore del mito»¹¹, dunque qualcosa di più evidente rispetto a un semplice diaframma psicologico o ideologico; saremmo tentati di dire, sulla scia delle stesse dichiarazioni del poeta, che si tratti davvero di qualcosa di ontologico, che lo spinge sempre più verso forme radicali di rifiuto: come quello dell'avanguardia, «finzione rivoluzionaria» o «rivoluzione fittizia», condotta nella malafede di un'azione soltanto «formale, arbitraria», «rivolta meramente verbale»¹². Oggetto dello stesso rifiuto sarà il movimento di contestazione, volto a strumentalizzare «l'arte, la letteratura, il cinema» con atteggiamento «da “moralisti”»¹³.

Se dovessimo ricorrere a un termine, per esemplificare o identificare la dimensione entro cui si muovono il pensiero e le scritture di Pasolini, credo che dovremmo ricorrere a quello di crisi. Una «crisi ideologica»¹⁴ profonda, già manifestatasi all'altezza delle *Ceneri di Gramsci*, e tradotta poi in quella disperazione sui cui piatti della bilancia il pessimismo ha assunto un peso notevole. E se quel tanto di ottimismo residuo va a incanalarsi nelle forme dell'umorismo, della «saggezza empirica»¹⁵ o addirittura dell'utopia, ancora una volta ne possiamo trarre una modalità di presa di distanza, se non di dissociazione, dalla realtà; un processo in cui «l'amarezza, il distacco, la contemplazione» hanno preso il posto della «partecipazione attiva»¹⁶. Rifiutare il mondo, quel mondo degli anni Sessanta e Settanta, significa in sostanza rifiutarne il deciso orientamento consumistico. Guardando ancora una volta al passato preindustriale, e rimpiangendolo, Pasolini si pone nel paradosso di un comunismo conservatore, insorto da «una reazione sentimentale più che ideologica»¹⁷. E pur cavalcando, per certi aspetti, l'ondata neocapitalistica, ciò che resta fermo è il senso di un «di-

8. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1417.

9. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1421.

10. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1422.

11. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1423.

12. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1439.

13. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1441.

14. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1442.

15. *Ibidem*.

16. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1444.

17. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1445.

sgusto» espresso in una forma di santità, ancora come «fatto ontologico; la grazia, il dono del sublime, lo si ha o lo si acquista», portando «al più alto grado di esaltazione» le proprie «qualità morali»¹⁸.

Nell'«inferno» del presente, immagine che Pasolini condivide, dall'osservatorio della Storia, con il suo antagonista Calvino, si lascia cogliere la «fine di *un* mondo». È infatti, questa, un'escatologia che si distende su una lunghissima durata: «io guardo la faccia d'ombra della realtà, perché l'altra non esiste ancora»¹⁹. In questa realtà seriale, implosiva, lo spazio riservato ai linguaggi dell'arte e alla loro efficacia comunicativa sulle masse è pressoché nullo. Il condizionamento capitalistico sposta la ricezione proprio verso i prodotti seriali, provocando così l'abbandono di un linguaggio più legato a Gramsci verso forme espressive più chiuse, se non addirittura aristocratiche: effetto ancora di quella «disperazione», di quel «pessimismo» che Pasolini rifiuta di vivere in una cornice controrivoluzionaria, semplicemente perché ogni controrivoluzione prevede una rivoluzione, impossibile da concretizzarsi in un'ipotesi socialista che altro non è che «uno dei tanti modi per essere attualmente borghese cercando nel contempo di salvare la buona coscienza»²⁰. In tutto questo desolato ritrarsi che asseconda la solitudine in cui Pasolini si è sempre ritrovato – e dove la disperazione appare come l'altra faccia della passione – resta la consapevolezza altissima della poesia come arte assoluta e «contestataria»: «L'opera poetica, in particolare, costituisce sempre un'impresa “contestataria”, nella misura in cui, infrangendo il codice, essa innova rispetto ad esso, e al contesto sociale in cui vige tale codice»²¹.

Non deve sorprendere, né sembrare contraddittorio rispetto al quadro che Pasolini delinea, questo che è ben più di un residuo di fede nella poesia, ma il segno di un riconoscimento costante di una funzione comunque civile, a partire dall'infrazione di una norma che essendo linguistica è anche giocoforza identitaria. Contestare, in una simile prospettiva, equivale dunque a rinnovare. Ma rinnovare, in senso autenticamente rivoluzionario, comporterebbe la dismissione di quell'abito borghese che contravviene ai «dati obiettivi»²² di una rivoluzione. Questo stato di cose ribadisce l'esclusione, la solitudine dell'artista e del poeta rispetto al sistema che lo estrania o al limite lo ingabbia tra le sbarre di un'ambigua tolleranza. Il terreno di non conciliabilità tra rivoluzione e borghesia, tra ideali e origini (ciò che

18. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1444.

19. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1448. Corsivo nel testo.

20. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1456.

21. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1459.

22. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1460.

Pasolini definisce senza orpelli nostalgici «statuto»²³) coincide con la condizione stessa dell'intellettuale, «intruso» in un processo di omologazione «o di definitiva esclusione»²⁴ che coinvolge invece il ceto operaio. Ancora una volta, lo iato (o lo scontro) che si viene a imporre è quello che investe il piano storico della lotta di classe e la sua interiorizzazione, ciò che non può avvenire, per Pasolini, «senza che sia in un certo qual modo contagiata dalla mia propria impregnazione ideologica, o se vuole dai fluidi della mia propria psicologia»²⁵.

È dunque questa dimensione pericolosamente umana e soggettiva a scontrarsi con la pretesa di un'oggettività dei movimenti di massa, in una chiave neoilluministica destinata a rivelarsi inefficiente di fronte alle grandi scosse della Storia. È quanto aveva già potuto sperimentare un giovane Calvino a proposito di teoria e realtà (una realtà sdoppiata tra sfera personale, per l'appunto, e visione globale), scrivendo nel 1950 a Valentino Geratana dopo aver assistito a uno sciopero nei pressi di Vercelli:

[...] non sono portato a cercare la soluzione dei problemi nei testi filosofici o comunque teorici. Bisogna che quei testi muovano intorno vite e storia e figure e fantasia perché mi vengano in mano e, connessi con tutto il resto, mi servano. E in questo penso di avere delle ragioni: perché non credo nelle soluzioni raggiunte per sola via di ragionamento o per studio solitario²⁶.

Anche lo sguardo estetico di Pasolini sul popolo è agito da una simile consapevolezza: quei «dati obiettivi» sono a ben vedere corrosi dalla complessità del codice naturale che li sottende. «Cosa di più complesso, cosa di più oscuro della natura?»²⁷, si chiede infine l'intervistato, rimarcando come, nella sua prospettiva sul mito, questa categoria si sia posta in modo oppositivo verso il pensiero moderno, hegeliano e post-hegeliano. La sostanza del mito così inteso si fa profondamente antidialettica, segnando il punto di distacco da Calvino, dalla sua incessante ricerca di «soluzioni».

Eppure, a quest'altezza, Pasolini è il poeta che si avvia verso *Trasumanar e organizzar*, ovvero verso l'ammissione di un lato dell'ascesi intimamente connesso con la *praxis*; e cita il caso esemplare di San Paolo, che per questa via conferma l'interesse già attestato per via filmica, in un progetto che non vedrà la luce. Insomma, spiritualità e organizzazione sociale

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio 1946-1956*, Garzanti, Milano 1986, pp. 17-18.

27. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1461.

altro non sono che le facce d'una stessa medaglia, che vanno a rappresentare la parte più concreta dell'azione intellettuale, come Calvino aveva già riconosciuto a Pavese: il «fare»²⁸.

È proprio nella separazione di quelle due facce che la contestazione si trova paradossalmente ad assimilarsi alla direttiva borghese di un *milieu* refrattario alla cultura. La rinuncia a una «cultura profonda» comporta l'ideologizzazione dell'ignoranza e quella «mitizzazione del “pragma” (organizzativo)» che altro non sarebbe che la stessa richiesta subdolamente avanzata (indotta?) dal neocapitalismo. Sono parole che riecheggiano senza alcun margine di dubbio la realtà del nostro presente:

[...] un buon tecnico deve ignorare il passato; deve amare soltanto il “fare”. Distruggendo la propria cultura, la massa informe dei contestatori distrugge la cultura della società borghese: ed è quello che la società borghese oggi vuole²⁹.

Allora siamo portati a chiederci, ancora oggi, quale sia davvero il significato del *Sogno del centauro*, e come dobbiamo oggi intendere quel genitivo, se in senso soggettivo oppure oggettivo. E ci chiediamo, a fronte dell'immedesimazione in un'estrema Cassandra, ormai fuori tempo massimo, se davvero Pasolini sia stato profetico nel leggere il presente e l'avvenire dell'Italia o se, al contrario, questa nostra nazione ancora tutta da inventare non si sia allontanata, nelle sue strutture profonde, nei costumi e nei pensieri, negli atteggiamenti e nel sostanziale conformismo piccolo-borghese, dall'immagine che il poeta se n'era fatta ormai più di mezzo secolo fa; o ancora, se il suo pensiero sia riuscito davvero a cogliere dei movimenti storici e culturali di lunga durata, un flusso neppure troppo sotterraneo di mutazioni lente quanto radicali e irreversibili, che hanno la loro stessa radice nell'età preindustriale.

Pasolini è perfettamente consapevole, pur nelle diverse sfumature della sua nostalgia, della compressione a cui l'elaborazione del modello culturale è stata sottoposta, fino alla sua sostanziale implosione. L'era delle nuove economie respinge gli ideali di una cultura prodotta secondo altre tensioni, altri imperativi, altri bisogni in definitiva. La situazione verificatasi è questa: l'assimilazione al consumismo neoborghese impone la rinuncia brutale al sistema dei valori tradizionali, esattamente come la lotta contro lo stesso neocapitalismo. Estromessi dalle loro matrici culturali,

28. Si veda, tra i saggi raccolti in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, proprio quello dedicato a Pavese: *essere e fare* (1960), pp. 58-63.

29. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1463-1464.

respinti nel «vuoto»³⁰, i moti contestatari sono destinati a sfociare nella rassegnazione.

Se la prospettiva del mito (e con essa quella del sacro insito nel mondo naturale) implica un atteggiamento antidialettico, contrariamente a quanto ricercato da Calvino, è ancora possibile pensare a un qualsivoglia sbocco? Con proverbiale sagacia e profondità Pasolini lascia aperto il campo delle risposte, distinguendo opportunamente tra le categorie di «storia» e di «futuro»:

Lo sbocco è nella storia umana. Il futuro, che io sappia, non è privo di storia. Sebbene il possibile fine della nostra storia sia l'industrializzazione planetaria, ciò non toglie che il futuro dell'uomo non si svolge meccanicamente. Il futuro è prevedibile, la storia no³¹.

Persiste dunque una zona di ineffabilità (e forse di utopia, per quanto l'utopia si presenti a Pasolini come un concetto reazionario) che sopravvive nella sfuggevolezza di quella «fluidità storica del futuro»³² a cui affidare residui di persistenza e di resilienza culturale; per quanto quella fluidità, letta *à rebours*, testimoni la costante di percorsi innovativi all'interno delle tradizioni, che si basavano sulla presa di distanza dal nucleo familiare, dai modelli paterni, nel presente si assiste sempre più alla sostituzione di quei percorsi con atti di rifiuto netto. Viene insomma meno la consueta dialettica storica fra *traditio* e *novitas*; viene meno quel ponte tra le due che rappresenta l'architettura essenziale di ogni processo culturale, ciò che è accaduto anche al di fuori delle logiche neocapitalistiche, come in Cina.

Più pragmaticamente (ma si tratta di una prassi sempre orientata in senso costruttivo) a Pasolini non resta che invitare alla «pazienza», posta come sola alternativa alla sottomissione e all'ubbidienza. È l'unico valore che dal passato continua ad animare l'«integrazione indispensabile, quella di ogni uomo desideroso di agire nella città»³³. Questa particolare condizione del patire senza subire percorre molto della personalità pasoliniana, divenendo una sorta di blasone, quasi di qualità antonomastica all'interno della società urbana di cui «bisogna cambiare la vita»³⁴, sottraendosi alla repressione della morte, alla rassegnazione su cui ogni sistema di potere costruisce le sue tecniche di asservimento e oppressione, favorendo l'instaurarsi (o il «ritorno»?) di «un moralismo estremamente rigido, iper-

30. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1470.

31. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1465.

32. *Ibidem*.

33. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1467.

34. *Ibidem*.

razionale, e che avrà non minore efficacia repressiva che nelle civiltà contadine più arretrate»³⁵.

Eppure è proprio in quel nucleo che si ritrova al principio della Storia, o che si colloca ancora prima, prima dell'assestarsi di qualsiasi istituzionalità, che il sacro emerge e si lascia cogliere come dimensione di resistenza, soprattutto verso gli attacchi profanatori del potere. In quella natura «ierofanica» (aggettivo inconsapevolmente mutuato da Eliade) che già non sa riconoscersi nella propria naturalezza, Pasolini fa crescere il suo sentimento di nostalgia, declinato però verso qualcosa di «idealizzato e forse mai esistito»³⁶. Forse quella stessa nostalgia, che attraversa la dimensione oscura dei primordi, nei riti, nelle mitologie arcaiche, nei valori della terra, nelle lingue che li esprimevano; forse quella stessa nostalgia è un errore prospettico, se la si colloca su una diversa lunghezza d'onda, magari quella della scienza antropologica. «Barbarie», la parola più amata da Pasolini e che trova espressione nelle scene di *Edipo re*, di *Medea*, di *Teorema*, è l'infinito che precede la civiltà «del buon senso, della previdenza, del senso futuro»³⁷. È una caratteristica aliena dalla ferocia, una sorta di meraviglioso morantiano. Possiamo discutere su tale fiducia, e su cosa sia riposta, ma quella barbarie coincide comunque con l'assenza di prospettiva; e se questo può apparire come irrazionale, decadente, è perché rappresenta in ogni caso la base di partenza, per un intellettuale formatosi sui simbolisti, ovvero sul rifiuto del «binomio Ragione-pragma, divinità bifronte della borghesia»³⁸.

È dunque in antagonismo con questa classe che i personaggi “barbari” agiscono i loro significati e le loro allegorie, i loro gesti che perpetuano quelli di civiltà anteriori. È proprio il caso di *Medea*, film nel quale Pasolini sintetizza i temi finora trattati nelle altre pellicole. Quella della maga è una duplice conversione, o folgorazione, che l'attrae dapprima nella rete amorosa di Giasone, conducendola fuori dalla sua identità, per provocare quindi «una specie di conversione a ritroso»³⁹ verso i propri archetipi: quelli di una cultura arcaica e ieratica, che si scontrano con il mondo di Giasone, «mondo razionale e pragmatico»⁴⁰. È l'eroe del sentimento adulto, che tuttavia rappresenta una linea di continuità con l'universo dell'infanzia, dell'infanzia stessa di un mondo abitato dai centauri, simboli freudiani, per noi, dell'insieme genitoriale: il padre e la madre. L'istituzionalità dei valori trasmessi, e insieme la loro naturalezza.

35. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1472.

36. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1480.

37. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1486.

38. *Ibidem*.

39. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1505.

40. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1504.

Con ogni probabilità è in questa icona che si può rintracciare il momento di sintesi, e quindi di chiusura dialettica di tutti i processi contrastivi che agitano il pensiero di Pasolini (resistenza/reazione, sacro/profano, antico/moderno, potere/libertà, cultura/omologazione), così come, nei passaggi tra una *phoné* infantile e una *phoné* adulta (ovvero linguaggio del sacro e linguaggio del fare) si allestisce quello stile «eclettico», quel «magma stilistico» che dal cinema tracima verso la poesia, pervadendola in una singolare commistione agita dalla consueta passione: «A creare in me il magma stilistico è una sorta di fervore, di passione che mi spinge a impadronirmi di qualsiasi materiale, di qualsiasi forma mi sembri necessaria all'economia di un film»⁴¹, risponde Pasolini a Duflot che lo provoca sul *pastiche*. E se torniamo a guardare alla poesia, ovvero a quel sovralinguaggio che sintetizza in una sorta di assoluto ancora umanistico tutti gli altri, dovremo ammettere la verità di un nuovo codice che davvero mette «in crisi l'uomo medio»; un codice forgiato nel quadro di una lingua italiana che ancora consente di innovare, e in questo di fraternizzare nella contestazione.

La realtà – una realtà addomesticabile, educabile – è davvero il sogno di un centauro o siamo noi, alla fine, ad avere ancora bisogno di sognare un centauro che ci rammenti le condizioni di una civiltà altra, per certi aspetti impermeabile alle mutazioni antropologiche che le si vorrebbero imporre? Sta di fatto che in *Medea* ritroviamo proprio due centauri:

All'inizio, quando era bambino, Giasone vedeva nel centauro un animale favoloso, pieno di poesia. Poi, man mano che passava il tempo, il centauro è divenuto ragionato e saggio, ed è finito col divenire un uomo uguale a Giasone. Alla fine i due centauri si sovrappongono, ma non per questo si aboliscono⁴².

Un mondo bambino, arcaico, ma anche «ieratico e clericale» com'è nella natura della protagonista, può essere identificato nel centauro sognato, uno dei simboli estremi di una resistenza impossibile, quella della civiltà del mito e dei campi contro quella industriale. E il centauro che sogna (ma il *somnium* è, ambigualmente, la chimera vagheggiata e il sopore necessario a quel vagheggiamento) è con ogni probabilità la poesia stessa, non più espressione felice di quel mondo perduto, ma più modernamente *doxa*, opinione e ragionamento, presa di coscienza, voce controcorrente, voce insieme bambina e adulta. Aveva ragione, l'intervistato-regista: «Alcune cose si vivono soltanto; o, se si dicono, si dicono in poesia»⁴³.

41. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1512.

42. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1506.

43. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1405.

Dentro al respiro del mondo

di Giulio Ferroni

Il rilievo assoluto di Pasolini, la sua ancora inquietante attualità, si possono comprendere solo se lo si riconduce all'orizzonte concreto della sua esistenza, al tempo che si è trovato a vivere e che è stato tanto diverso da quello che ora ci troviamo a percorrere: incardinato nel Novecento, nel suo cuore italiano intrecciato col destino del mondo, egli ne assume su di sé le contraddizioni, ne percepisce fino in fondo, vivendole nella sua psiche, nel suo corpo, nella sua creatività, speranze e fallimenti, acquisti e perdite, malesseri e desideri, repressioni e liberazioni, violenze e dolcezze. Ha cercato e sfiorato l'immersione in una natura e in una lingua originaria, in una realtà primigenia, e ha scontato la perdita dell'origine, il suo corrompersi e lacerarsi. Si è mosso tra la censura e lo scandalo, in un bisogno di trasgressione e provocazione sempre disposto a fare i conti con il conformismo e con le imposizioni sociali, ma nello stesso tempo con l'ansia di essere riconosciuto e accolto, attratto da luoghi di ricomposizione felice. Ha esperito la liberazione del sesso e dello stesso desiderio omosessuale e nello stesso tempo il loro scomporsi, degradarsi, involgarirsi. Ha vissuto il «sogno di una cosa», la speranza popolare di una palingenesi sociale, sentendola peraltro in contraddizione con le sue «viscere», e ne ha seguito lo svanire nel trionfo del neocapitalismo consumistico.

In lui tutte queste contraddizioni si sono dispiegate non in una distaccata coscienza intellettuale, ma attraverso una volontà di espressione assoluta, intesa quasi come spinta a stare dentro il corpo stesso del mondo: Pasolini sembra vivere la propria esistenza come dentro il procedere del tempo, entro il ritmo del mondo, nel lento e aggrovigliato modificarsi dei nessi, dei significati, del valore dell'orizzonte umano, dell'insieme storico e antropologico, dell'ambiente e dello spazio geografico. La sua voce e il suo corpo sono come dentro la voce e il corpo del mondo, tendono come ad assumere su di sé gli esiti e i rivolgimenti del trasformarsi della realtà, quasi

si direbbe il fremito del mutarsi della vita collettiva: egli tende a essere con tutto se stesso dentro il flusso del tempo, ad assumere in sé, nel proprio corpo e nel proprio pensiero, lo stato del mondo, il senso dell'accadere storico, il consumarsi delle tracce del passato, l'assestarsi, il muoversi, il contraddirsi, il lacerarsi della vita collettiva.

Le radici di questa tensione espressiva possono scorgersi già nella prima giovinezza del poeta, negli anni del soggiorno a Casarsa e del suo intenso rapporto col mondo contadino friulano: su quello sfondo ambientale l'espansione e la dissimulazione del desiderio vengono come a dispiegarsi entro il respiro del mondo. Nella poesia, e soprattutto nelle prose che allora rimasero inedite, viene a darsi come una sovrapposizione, equiparazione, quasi identificazione, tra il desiderio erotico e l'ambiente in cui esso si manifesta, si espande e si nasconde, nella difficile situazione bellica e post-bellica, in mezzo alla necessaria cura della vita quotidiana. Proprio dalla contraddizione tra il luminoso espandersi del desiderio e la necessità di tacerlo, di oscurarlo, scaturisce un serpeggiante senso di colpa, che ne rende più vibrante l'espressione: dallo sviluppo e dalla repulsa di questo senso di colpa si imporrà poi, quando nella Roma degli anni Cinquanta Pasolini si sarà affermato come intellettuale, con una nuova orgogliosa coscienza di sé, in lotta contro divieti e aggressioni, il suo bisogno di scandalo, la sua spinta espressiva ad andare continuamente oltre, a trovare modi di presenza capaci di sommuovere le percezioni correnti della realtà e di manifestare quel suo essere dentro di essa, dentro l'oscuro movimento delle cose (il suo presente in movimento, che per noi è ormai storia). Ma poi, nel procedere della sua vita e della sua fulminante attività intellettuale e creativa, questa tensione espressiva così totalizzante, così ostinata a dare voce all'inquieto corpo del mondo, avverte sempre più di risolversi nell'assoluto della morte, in una identificazione tra espressione suprema e morte: la sua febbrile espressività si darà fino alla fine come un tendere all'oltre della morte.

Questo immergersi di Pasolini nel corpo nel mondo, questa sua disposizione a sentire nel proprio corpo e nella propria mente (nelle «viscere» e nella coscienza storica) i segni e il vivo respiro dello spazio reale, nei suoi nessi antropologici e ambientali, è in atto in tutta la sua vicenda umana e in tutta la sua opera multiforme. Prime tracce se ne trovano già negli scritti di Casarsa e specialmente nelle pagine di diario e nei due romanzi inediti *Atti impuri* e *Amado mio*, che, pur nella loro frammentarietà e incompiutezza, si accendono nella luce dell'origine, nella freschezza della prima scoperta di questo proprio essere nel mondo, intrecciata alla ambigua e trionfante affermazione dell'eros omosessuale, tra castità e impurità, tra esaltazione e segretezza. Tra le vicende autobiografiche di *Atti impuri*, che hanno il centro nel rifugio a Versuta nei mesi dell'occupazione nazista, c'è

il racconto (con la data 23 agosto 1944) di una passeggiata verso il Tagliamento del protagonista Paolo con l'amica Dina (la violinista slovena Pina Kalc, sfollata anche lei a Versuta) e un amico. I tre si fermano sulla spalletta di pietra di un ponticello, sotto il quale, «in una macchia di sambuchi o acacie», sentono il canto di un usignolo, che Paolo ascolta in silenzio, costringendo gli altri «a fare lo stesso», ma poi impaziente si alza in piedi e «camminando su e giù» prorompe «in una specie di lamento, di recriminazione contro il mondo, intonando la sua disperazione sul canto iroso, patetico e pieno di pause dell'usignolo»¹. Poi, dopo essersi mosso in agitazione lì intorno, in una sorta di sfogo represso che sembra affascinare Dina, si ferma di nuovo sdraiandosi sulla spalletta del ponte e ascoltando ancora l'usignolo; e a Dina si rivolge, con battute che richiamano la consuetudine di quei mesi di ascoltarla suonare il violino e di discutere di musica (Pier Paolo arrivò anche a provarsi come critico musicale, scrivendo, con entusiastica foga di geniale dilettante, un vero e proprio saggio sulla *Sonata 1 per violino solo* di Bach):

«Dina» gridò a un tratto, «lei deve spicciarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire l'amore...».

Dall'ascolto dell'usignolo si espande un desiderio assoluto di espressione musicale, quasi un'identificazione e gara con la voce naturale dell'uccellino, qualcosa a cui Paolo dice di pensare già da tempo: vorrebbe comporre una sonata per violino solo. E ne indica la struttura e i tempi (addirittura venti, a cui attribuisce una inedita terminologia), e poi, dopo essere rimasto «ancora un po' ad ascoltare il canto» dell'usignolo, ne precisa la particolarità tecnica:

«Ma la vera, necessaria novità» proseguì, «consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale. Capisce Dina? Apporterei delle nuove note "stonate" e per indicarle dovrei inventare dei nuovi segni. Improvvisamente, nell'attimo più snervante e tenero della melodia, dovrebbero intervenire delle stonature, scelte e dosate con

1. L'usignolo è chiamato varie volte in causa dal giovane Pasolini, già con il titolo delle poesie de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (datate al 1943), poi esteso alla raccolta pubblicata soltanto nel 1958. Nell'*Introduzione* dell'incompiuto *Amado mio*, alle otto di sera lungo il Tagliamento Desiderio ascolta il canto di un assiuolo, «pianto della solitudine», a cui succede, come un'«esplosione», il canto di un usignolo, che evoca l'innamoramento per il ragazzo ignoto; poi nel capitolo III, si espande ancora il canto di un usignolo, dopo un bagno nel fiume sul far dell'alba, sotto lo splendore della stella del mattino: Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, in *Romanzi e racconti 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I, Mondadori, Milano 1998, pp. 195-336: 204 e 247.

estrema razionalità... Oltre, s'intende, ai disaccordi. Farei un pastiche fantastico: la scala di Debussy, la scala dodecafonica, insieme alle norme più accademiche e formali. Lei pensa che sarebbe un caos, vero?»

«Forse no» disse ridendo Dina.

«No, certo che non lo sarebbe, perché io mi trasporterei tutto nell'anima dell'usignolo, e non ne tradirei questa patetica dolcezza... questa ingenuità esasperante... quest'ordine della passione».

È in atto, già in questo piccolo episodio e in questa fantasia di espressione musicale, quella tensione verso il progetto, quell'insistente disposizione a immaginare opere possibili, che sarà costante in tutta la vicenda di Pasolini (che, pur portando a realizzazione tanti progetti, sarà sempre ossessionato dal sogno di opere future, investirà la propria creatività verso qualcosa che non potrà giungere a compimento, sentirà spesso il proprio stesso essere di poeta e di artista come sospeso, in movimento verso altro): e qui la fantasia progettante si dirige verso l'aspirazione a trasporci «tutto nell'anima dell'usignolo», a entrare nel cuore intimo di quella presenza naturale, in quella voce che sprigiona all'interno di un essere che è parte della realtà esterna. Al ritorno a casa è lo spuntare della luna a far percepire la presenza inquietante della realtà, del suo oltre; e l'incombere dell'astro suscita uno struggente e determinato desiderio di morte, che si appoggia su una breve citazione dal frammento 94 di Saffo:

Al ritorno, dopo nemmeno mezz'ora (perché il coprifuoco comincia alle nove), spuntò la luna.

«Sembra un batuffolo di bambagia inzuppatata di sangue» disse Paolo. Dina, guardando quella luna ebbe un brivido.

«Quella» proseguì Paolo «è la stessa luna che risplendette sulle spalle di Saffo». C'erano, nella sua voce, la retorica e le lacrime di prima, ma anche un profondo, intoccabile mistero che era il suo sesso.

Con le mani in tasca e il viso, abbronzato sotto i capelli ondulati, chino sul petto, egli sospirava, come scherzando, delle strane parole.

«Che cosa sta dicendo adesso?» domandò Dina.

«Tethnakai d'adolos thelo» disse Paolo scandendo le sillabe con un'espressione tra ridente e offensiva.

«E che cosa vuol dire?»

«Vorrei veramente essere morto».

Queste parole colpirono Dina profondamente, perché ne sentiva una malata e segreta verità².

2. P.P. Pasolini, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti...*, cit., pp. 3-128: 105-107.

Il richiamo della realtà esterna, l'aspirazione a esserne parte, a entrare nel suo corpo e nel suo respiro, si svolge per altra via nella passione per i luoghi, per la loro fisica evidenza e per la suggestione dei loro nomi, sostenuta dalla geografia; rivelatore in questo senso il ciclo di testi scritti tra il 1947 e il 1948, uscito su «Botteghe oscure» nel 1951 col titolo *I parlanti*, che variamente attraversa l'ambiente e il paesaggio del Friuli (come rivelano i titoli, dal primo, *Gli adorati toponimi*, all'ultimo, *Della leggenda topografico-sentimentale del Friuli*). Qui tra l'altro le ragioni di questa attenzione vengono fatte risalire indietro, alla passione infantile per l'*Atlante* («Da ragazzo si inebbriva per l'*Atlante*...») e al successivo intenso attraversamento del paesaggio friulano:

Entrato nella prima strana giovinezza, la mania dell'*Atlante* si trasformò in una specie di romantica passione per il paesaggio, da cui nacquerò le sue corse in bicicletta e le sue emozionanti scoperte³.

Uno dei dati più originali della poesia di Pasolini, che fino a *Le ceneri di Gramsci* si espande con la vibrante emozione della scoperta, è proprio l'apertura geografica, lo sguardo panoramico al disporsi dei luoghi nello spazio, la scansione della partitura ritmica in ampi slarghi che sembrano davvero percorrere i toponimi, riconoscendo in essi e per essi il baluginare dell'esistere, l'espandersi della realtà fisica e del suo *habitat* umano, nella bellezza e nella lacerazione, nel brillio del presente e nella sua densità di passato. Esemplare in tal senso è il poemetto del 1949 *L'Italia*, poi ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*: è un luminoso percorso tra luoghi diversi della penisola, in cui il giovane poeta giunge ad affermare esplicitamente la sua intenzione di dar voce all'Italia, un'Italia come sospesa nell'incanto di un'alba, in un illimitato inizio di sé:

L'Italia rinasceva con l'alba della terra,
vergine profumata di galli e radici,
stupendamente ignara della lingua
con cui, geloso della luce mattutina,
tentavo di dar voce alla sua Anima⁴.

E in fondo in tutta l'opera di Pasolini, e in modi molteplici anche nel cinema, si è dispiegata l'intenzione di dare voce ai luoghi e alle cose, assu-

3. P.P. Pasolini, *I parlanti*, in *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, II, Mondadori, Milano 1998, pp. 163-196: 186-187.

4. P.P. Pasolini, *L'Italia*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica, Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, I, Mondadori, Milano 2003, pp. 381-503: 478.

merne la visione e il respiro entro di sé, nel proprio stesso corpo o nell'azione della macchina da presa: con una cura particolare per le interferenze tra i luoghi, i loro nomi e la loro disposizione, l'accendersi delle luci, dei colori, dei chiaroscuri, il vibrare in essi del mondo vegetale, animale, umano, nel ritmo del tempo che porta la storia dal passato e la proietta verso il futuro. Da *L'Italia* de *L'usignolo* possiamo risalire al coevo, sopra già ricordato, romanzo incompiuto *Amado mio*: nel capitolo III il protagonista autobiografico si muove con il gruppo dei ragazzi friulani in brulicante percorso da Casarsa verso Caorle, tra il vario disporsi e riflettersi delle acque, dalla Livenza al Lemene al mare. Tale orizzonte si impone poi nei poemetti de *Le ceneri di Gramsci* e sembra quasi offrire la prospettiva più vitale della celebre raccolta, da *L'Appennino* a *L'umile Italia*, a *Quadri friulani*, alla poesia eponima, a *Il pianto della scavatrice*, a *La Terra di Lavoro*.

In questi poemetti, sia quelli che procedono tra luoghi particolari esibendo i loro toponimi, sia quelli che spaziano su più generali ambiti di paesaggio, sembra proprio che gli effetti di slargo scaturiscano da una vista che si appropria dello spazio, che mira a sentirne il respiro interno nell'atto stesso in cui lo guarda da lontano, ne fa risuonare il movimento e la voce, come un'eco insieme ferma e sfuggente, sfuggente nell'atto stesso di pronunciarsi e fissarsi nella parola e nel verso. Ecco una strofa de *L'umile Italia* (ben nota ripresa della formula dantesca, *Inferno*, I 106), in cui il motivo pascoliano delle rondini e dei loro *garriti* si espande in un festoso dispiegarsi del paesaggio:

Ah, rondini, umilissima voce
dell'umile Italia! Che festa
alle pasquali fonti, alle foci
dei fiumi padani, alla mesta
luce della piazzetta. Dei noci,
dei filari a festoni di gelso
a gelso, che ai vostri garriti
verdeggiano più umani! che eccelso
significato in quel vostro perso
groviglio, nuovo, di gridi antichi⁵.

Tornando su questi vari slarghi geografici, nella revisione del proprio percorso espressivo affidata, tra il 1966 e il 1967, al *Poeta delle ceneri* (pubblicato postumo nel 1980 su «Nuovi Argomenti»), Pasolini arriverà

5. P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, I, cit., pp. 773-867: 802.