Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03) Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli": L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D'Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12) Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Maria Panetta (ASN in 10/F2, 10/F3, 10/F4), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino, Francesco Rosetti
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VIII, fasc. 2 (44), 25 maggio 2022, vol. I

a cura di Marco Marino, Ugo Perolino, Dagmar Reichardt

Indice

Editoriale

Nuove formule: il primo "numero doppio" di «Diacritica», di Maria Panetta…….…..…….……...….. pp. 11-12

Letture critiche……...…….…….……. p. 13

Premessa/Foreword, di Marco Marino…….……...…… pp. 15-17

Introduzione, di Dagmar Reichardt……..……..... pp. 19-38

Introduction, di Dagmar Reichardt…….……..…..... pp. 39-57

Transculturalism, di Dagmar Reichardt e Igiaba Scego……..……. pp. 59-67

Abstract: Si tratta della traduzione inedita in inglese della voce *Transculturalismo*, uscita a firma di Dagmar Reichardt e Igiaba Scego nell'*Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti* dell'Istituto della Enciclopedia Treccani nel 2020. Si ringrazia l'Istituto per aver concesso la possibilità di riprodurre, per la prima volta, in inglese il testo della voce.

Abstract: *English translation (never published before) of the original headword* Transculturalism *(*Transculturalismo*) authored by Dagmar Reichardt and Igiaba Scego, published by the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani in its* Encyclopedia of Sciences, Letters and Arts *(*Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti*) in 2020. Courtesy of the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.*

Transmediality as a Transcultural Dialogue: Pasolini between the Other and the Self, di Francesco Chianese…….…….……..…….....…. pp. 69-92

Abstract: L'opera di Pier Paolo Pasolini è stata interpretata attraverso un approccio comparatistico più frequentemente di molti autori a lui contemporanei. Alla base della proliferazione di letture comparative dell'opera dell'autore potrebbe esserci la stessa ragione che ha prodotto molteplici interpretazioni lacaniane. Infatti, come ha affermato Fabio Vighi, l'approccio di Pasolini alla letteratura e al cinema è sempre stato profondamente dialettico, ricercando egli un costante dialogo con altri autori. Basata sull'ossimoro, la sua argomentazione ha cercato costantemente una tesi cui opporsi. Non a caso, uno dei primi lavori comparativi dedicati a Pasolini è stato anche una delle prime letture lacaniane dei suoi scritti, ad opera di Ettore Perrella, che l'ha analizzato parallelamente a Cesare Pavese, sottolineando un comune tentativo di aprire la cultura italiana a una prospettiva internazionale (1979) – oggi diremmo, più propriamente, transnazionale. Un altro critico che ha letto Pasolini attraverso Lacan, Robert Gordon, ha confermato questa tesi, sostenendo che a partire dagli anni Sessanta, nella sua formazione di regista, Pasolini abbia esteso il proprio atlante al di là dei confini europei (2012). In questo modo, Gordon ha ribadito una tensione già presente nell'opera di Pasolini

tra gli anni Quaranta e Cinquanta, che ha collocato l'autore contemporaneamente dentro e fuori l'Italia e ha successivamente esteso la sua attenzione all'Africa, all'America e all'Asia. A questo proposito, Giovanna Trento ha riformulato questa prospettiva in termini di una costante tensione fra l'attaccamento all'Italia e all'italianità e una dicotomia complementare che ha opposto questioni nazionali e locali, collegandole a fattori a volte antitetici (2012). Trento ha percepito il doppio ruolo che il Sud Italia ha giocato nell'immaginario dell'autore, riconoscendogli un senso di appartenenza sospeso tra un'identità italiana e una più ampia mediterranea (all'interno della quale i confini nazionali non rientrano completamente), che ha definito "panmeridione". Analizzando implicazioni e conseguenze delle interpretazioni dell'opera pasoliniana fornite da Vighi, Gordon, Perrella e Trento, il saggio affronta le modalità con cui per Pasolini la transmedialità si è rivelata uno strumento chiave per aprire un dialogo con altri autori e culture, non limitandosi a un unico campo del sapere. In questo modo, Pasolini ha cercato di costruire un sistema integrato e complesso in cui l'interscambio tra letteratura, teatro, cinema e saggistica potesse offrire una visione realmente transnazionale e transculturale dell'Italia, come parte di un più ampio atlante mondiale in cui tutte le culture sono interconnesse. Come afferma lo stesso autore a proposito del protagonista del suo romanzo incompiuto *Petrolio*, Carlo: «L'Italia gli apparve dunque presto, e quasi naturalmente, come un mondo particolare, una delle parti di un tutto, e non delle più importanti» (ed. 1992).

Abstract: *Pier Paolo Pasolini's work has been interpreted through a comparative lens more frequently than many other contemporary authors. A reasonable explanation behind the multiplicity of comparative readings of Pasolini's oeuvre may be the same as that which provoked a large number of Lacanian interpretations. As Fabio Vighi stated, Pasolini's approach to literature and cinema was thoroughly dialectic, which implies a constant dialogue with other authors (2001; 2018). Based on oxymoron, his argument constantly sought a thesis against which to oppose. Not coincidentally, one of the first comparative works on Pasolini was also one of the first Lacanian readings of the writer: that is, Ettore Perrella's comparative analysis of Pasolini with Cesare Pavese, which underlined their shared attempt to open Italian culture to an international perspective (1979), today also possibly addressed as a transnational one (Burdett and Polezzi 2020). Another critic who read Pasolini through Lacan, Robert Gordon, strengthened this point by arguing that from the 1960s, in the process of becoming a film-maker, Pasolini opened his world atlas outside of the European borders (2012). Gordon confirmed a tension already present in Pasolini's work between the 1940s and the 1950s, which placed the author inside and outside Italy and subsequently enlarged his focus to Africa, America and Asia. In this respect, Giovanna Trento reframed this perspective in terms of a constant tension between Pasolini's attachment to Italy and Italianness and «a complementary dichotomy between national and 'local' issues related by different – at times antithetic – factors» (2012). She perceived that Southern Italy played a double role in Pasolini's imagery, implying a sense of belonging suspended between an Italian identity and a wider Mediterranean one, within which the borders of Italy did not entirely fit, defined as "pandmeridione". By analysing implications and consequences of the interpretations of Pasolini's works provided by Vighi, Gordon, Perrella and Trento, this essay focuses on how for Pasolini transmediality turned out to be a key tool to open a dialogue to other authors and cultures, which was not limited to just one field of the knowledge. In this way, Pasolini aimed to build an integrated and complex system in which the interchange between literature, theatre, cinema and essay offered a truly transnational and transcultural view of Italy, as a part of a wider world cultural atlas in which all cultures are interconnected. As the writer himself stated in* Petrolio *about the protagonist Carlo: «L'Italia gli apparve dunque presto, e quasi naturalmente, come un mondo particolare, una delle parti di un tutto, e non delle più importanti» (1992).*

Pasolini's transhumanising vision. Otherwise than the traps of identity, di Susan Petrilli…….……..……..…. pp. 93-130

Abstract: Anziché fare da contesto, il mondo odierno è proprio il testo oggetto di riflessione in queste pagine. Le opere di Pasolini, in particolare la scrittura letteraria e anche quella filmica, ne sono il "pre-testo". L'approccio del saggio, infatti, è ispirato da Pasolini. Il suo sguardo è orientato in senso critico soprattutto nei confronti delle rassicurazioni illusorie imposte dall'ordine del discorso, avendo a cuore il vivere insieme oltre i limiti dell'identità chiusa; in ciò avvalendosi della percezione, espressione e comprensione valorizzante proprie della scrittura letteraria e del discorso artistico in generale. Sono questi oggi i "luoghi"

di resistenza davanti alle forze della monologizzazione/omologazione caratteristiche del mondo della comunicazione globale, dei suoi standard normalizzanti, delle sue trappole mortali dell'identità. L'identità si caratterizza per la tendenza a espellere l'altro, provocata dal sentire sempre la paura dell'altro o come genitivo oggettivo o come genitivo soggettivo. Al contrario, l'opera artistica di Pasolini evidenzia la capacità transumanizzante soprattutto propria del femminile, la non-indifferenza per l'altro, il temere per lui, la responsabilità che sta alla base della continuità della vita stessa, cioè senza reciprocità.

Abstract: *Today's world, present day society is the "text" more than "context", elected as the object of reflection in these pages. Pasolini and his artworks, his literary and filmic writing in particular, are the "pre-text". Our approach, in fact, is inspired by Pasolini. His focus is oriented critically beyond deceptive reassurance as imposed by the order of discourse, concerned with living together beyond the boundaries of closed identity; he highlights how literary writing and artistic discourse in general enhance perception, expression and understanding. These are the "places" of resistance in front of the forces of monologisation/homologation characteristic of the global communication world and its normalising standards, the mortal traps of identity. Identity is characterised by a tendency to expel the other, provoked by a constant feeling of fear of the other whether in the sense of the object genitive or the subject genitive. On the contrary, Pasolini's artwork evidences the transhumanising capacity associated above all to the feminine, to non-indifference towards the other, to fear for the other, to responsibility at the basis of the continuity of life itself, that is without reciprocity. This text is structured around the following themes: the recurring obsession with identity and its obsolescence; semiotics and semioticians on identity: Umberto Eco and Charles Morris; identity in the art of discourse and in the discourse of art; otherwise than identity: alterity and singularity; identity and its fragmentation in Pasolini's* Petrolio*; practicing semiotics through writing, literary and filmic; the "feminine" in Pasolini's artwork; Medea, the extra-communitarian; the discomfort of inescapable responsibility for the other; between two identity worlds; for a semioethics of alterity; references.*

Pasolini oggetto di visione: l'intellettuale-attore e l'aspetto performativo delle sue interviste, di Maria Panetta…..... pp. 132-150

Abstract: *The contribution examines some interviews with Pier Paolo Pasolini that are now easily found on the Internet and accessible by the Web audience: the attitude of the interviewed Pasolini, and therefore object of vision and not director, "passive" and not "active", in its dual dimension of intellectual and "actor". An attempt is also made to establish how much of the recurring themes and poetics of the writer can convey those videos today, for the benefit of even younger users, who could be more inclined, compared to more "mature" users, to have a first approach to his work through the vision of those recordings. The contents of the videos analyzed, the lexicon and the expressions used by Pasolini are also related to many of the well-known contemporary militant interventions, later collected in* Scritti corsari *(1975) and* Lettere luterane *(1976).*

Abstract: Nel contributo si prendono in esame alcune interviste a Pier Paolo Pasolini oggi facilmente rinvenibili in rete e fruibili da parte del pubblico del Web: si analizza l'atteggiamento del Pasolini intervistato, e dunque oggetto di visione e non regista, "passivo" e non "attivo", nella sua duplice dimensione di intellettuale e di "attore", e si tenta anche di stabilire quanto dei temi ricorrenti e della poetica dello scrittore possano veicolare quei video oggi, a beneficio dei fruitori anche più giovani, che potrebbero essere più portati, rispetto ad utenti più "maturi", ad avere un primo approccio alla sua opera tramite la visione di quelle registrazioni. I contenuti dei video analizzati, il lessico e le espressioni adoperate da Pasolini vengono anche posti in relazione con molti dei ben noti interventi militanti coevi, poi raccolti nelle sillogi *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane* (1976).

Dal desiderio di transculturalità all'autotrascendenza. Un percorso nell'opera di Pasolini tra viaggi e teatro, di Lisa El Ghaoui..... pp. 151-170

Abstract: *The article starts with the "horizontal" definition of the concept of transculturality. This concept will be analyzed through a selection of written works related to the travels made by Pasolini by highlighting the connections between the Italian situation and the one of other Southern regions/Southern realities. Later this paper will propose a "vertical" definition of the concept through some examples from Pasolini's theatrical production in which the meaning of the word "culture" (and humanity) is transcended. In fact, theater, defined as a "cultural ritual", presents itself as an ideological* impasse *and an impossible transculturality, by staging the phenomena of transhumanism and self-transcendence as the ultimate research for meaning in an increasingly dehumanized world.*

Abstract: Il saggio prende come punto di partenza la definizione "orizzontale" del concetto di transculturalità, che verrà analizzata alla luce di una selezione di saggi e racconti legati ai vari viaggi realizzati da Pasolini che mettono in risalto i legami che uniscono la situazione italiana a quella di altri "meridioni". Si passerà poi a una definizione "verticale" del termine, attraverso alcuni esempi tratti dalla produzione teatrale di Pasolini, in cui viene superato il significato stesso di cultura (e di umanità). Il teatro, definito come "rito culturale", si manifesta infatti come un'*impasse* ideologica, un'impossibile transculturalità, dando il via a fenomeni di transumanizzazione e auto-trascendenza intesi come ultime ricerche di senso in un mondo sempre più disumanizzato.

Il teatro in Pasolini: la soglia della contraddizione, di Mark Epstein……..…. pp. 171-193

Abstract: *This essay intends to examine some of the specific characteristics of Pasolini's "impurità" in the theatrical medium, especially in the last phase of his writings for the theater: from* Progetto di uno spettacolo nello spettacolo *(1965) to* Calderon *(1967-1973) to* Bestia da stile *(1965-1975). More specifically it is my intention to explore the contradictory nature of Pasolini's theatrical "space", from the manner in which it underscores its paradoxical "threshold" status between text and representation, between public, author and actors, and what this implies for a more inclusive conception of "dialogue" as it was being developed by Pasolini in these later years. This threshold status allows Pasolini to explore aspects of intermediality that are not accessible via other artistic media. It also allows him to explore the relationship, always conflictual and contradictory, between autobiography and expression, both linguistic and non-, as an "externalization to the public" as well as an "externalization into form", which, however, especially in the late, and even more complex, Pasolini, are to be understood only as temporary points of "condensation", and not as a claim to closure (either conceptual or formal).*

Abstract: Questo saggio si propone di esaminare alcune caratteristiche specifiche dell'"impurità" pasoliniana nel mezzo teatrale, soprattutto nell'ultima fase di questa produzione: da *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo* (1965) a *Calderon* (1967-1973) a *Bestia da stile* (1965-1975). Più specificamente, intenzione del saggio è quella di esplorare la contraddittorietà dello "spazio" teatrale pasoliniano, dal modo nel quale sottolinea un contraddittorio status di "soglia" fra testo e rappresentazione, tra pubblico, autore ed attori, e ciò che questo implica per una concezione più ampia di "dialogo" come viene concepita da Pasolini. Questa soglia permette anche a Pasolini di esplorare aspetti dell'intermedialità che non sono accessibili tramite altri mezzi artistici. E permette anche di esplorare il rapporto, sempre contraddittorio e conflittuale, tra autobiografia ed espressione, linguistica e non, come "messa in pubblico" e "messa in forma", che però, soprattutto nel Pasolini più tardo e ancora più complesso, sono da intendere solo come temporanei punti di "condensazione", e non come pretese di chiusura (che sia formale o concettuale).

Pasolini e la Parola: dal "teatro di parola" alla Medea*, "cinema di parola"*, di Domenico Palumbo……..…….....…. pp. 194-214

Abstract: *Theater and cinematographic works by Pasolini are fundamental pieces of his entire artistic career. If Pasolini's reflections on theater influenced cinema-language, and that on cinema affected his poetics, then we are able to trace through his movies those characteristics that he describes in his* Manifesto

about the so-called "teatro di parola". Medea *is an example of his "cinema di parola": it is aimed at a new audience (the most conscious members of the working class); he replaces seeing with the understanding of a meaning; his main interest is essentially cultural (that is counteracting the effects of the consumer society). Thus the innovative dimension of Pasolini's "translinguistic" research on language embraces poetry, theater and cinema while presenting itself as a true and authentic "dialectic".*

Abstract: Il teatro di Pasolini è un tassello fondamentale della sua intera parabola artistica, anche cinematografica. Se la riflessione di Pasolini sul teatro ha influenzato l'utilizzo della lingua-cinema, e quella sul cinema ha influenzato la sua poetica, allora è possibile rintracciare nei film quelle caratteristiche che nel *Manifesto* egli descrive a proposito del "teatro di parola". La *Medea* è un esempio di "cinema di parola": si rivolge, infatti, a un nuovo pubblico (alla classe operaia più cosciente); al vedere sostituisce la comprensione del significato; l'interesse cui mira è culturale (contrastare l'effetto della società dei consumi). La cifra innovativa della ricerca "translinguistica" di Pasolini sulla lingua abbraccia così poesia, teatro e cinema e si candida a essere essa stessa vera e autentica "dialettica".

Pasolini's Ambivalent Love-Hate Poetry in Fabulation, Orgy *and* Pigsty, di Andrew Korn..……..……...…. pp. 215-226

Abstract: L'articolo esamina la poesia dell'ambivalenza nei drammi *Affabulazione*, *Orgia* e *Porcile*, scritti da Pier Paolo Pasolini alla fine degli anni Sessanta. In questi testi, i protagonisti affrontano i ritorni delle loro sessualità infantili premoderne, che la loro civiltà borghese moderna, opponendosi alla transculturalità al fine di aumentare l'omogeneità culturale, cerca di reprimere. In *Affabulazione*, il desiderio omoerotico del Padre ritorna nel suo amore incestuoso per il figlio; in *Orgia*, la sessualità infantile della coppia permane nei loro rituali sadomasochistici; analogamente, in *Porcile*, l'amore per i porci del figlio continua nei suoi rituali bestiali. La repressione fa sì che i loro amori originali diventino non semplicemente odio, ma un'emozione condivisa tra i due. In questa concettualizzazione del desiderio, Pasolini ricorre a Freud e a Marcuse. Caratteristica unica di Pasolini è la sua versificazione di questo desiderio condiviso. Per descrivere i loro rapporti, i suoi personaggi usano una poesia ambivalente di amore e odio: pronunciano una lingua della carne, articolando i loro desideri originali di toccare e fare esperienza della carne, ma anche una lingua del possesso, dando voce alle loro sessualità adulte esacerbate che oggettivano e, alla fine, distruggono quella stessa carne. Queste analisi non solo mettono in luce un aspetto fondamentale dei testi studiati, ma dimostrano anche la fragilità e il potenziale di trasformazione della soggettività borghese.

Abstract: *This article examines the poetry of ambivalence in Pier Paolo Pasolini's late-1960s dramas* Fabulation, Orgy *and* Pigsty. *In these plays, the protagonists face the returns of their premodern infantile sexualities, which their modern bourgeois civilization, acting against transculturality in the name of increasing cultural homogeneity, attempts to repress. In* Fabulation*, the Father's homoerotic desire resurfaces in his incestual love for his son; in* Orgy*, a couple's childhood sexuality persists in their sadomasochistic rituals; similarly, in Pigsty, the son's love of pigs continues in his bestial rituals. Repression causes their original loves to become, not simply hate, but an emotion split between the two. In this conceptualization of desire, Pasolini draws upon Freud and Marcuse. Unique to Pasolini is his versification of this split desire. To describe their lovemaking, his characters employ an ambivalent love-hate poetry: they pronounce a language of the flesh, articulating their original desires to touch and experience the flesh, but also a language of possession, voicing their exacerbated adult sexualities that objectify and ultimately destroy that same flesh. These analyses not only highlight a fundamental aspect of understudied texts, but they also demonstrate bourgeois subjectivity's fragility and potential for transformation.*

"San Pierpà". *Pier Paolo Pasolini a Roma Est tra sacralizzazione e gentrificazione*, di Igiaba Scego…….……...…..…. pp. 227-247

Abstract: *In this paper the author is dealing with Pasolini's presence in the cityscape of Rome nowadays. Her idea is to turn towards the turbulent urban life of today's Rome – once,* caput mundi *and the navel of the world – by following the presence of Pasolini's spirit through the streets, across the quarters and squares, into the bars and into the mind of the people. The text is underlaid with photos of graffiti and reminiscences of Pasolini in the Capitale and, once, City of the Popes ('Città dei papi'), taken in the public space in the Eastern districts of Rome: particularly, in the Pigneto and in Tor Pignattara. Here, in this "written walk", Rome mirrors Pasolini (and his passion for the borgate), but Pasolini also mirrors Rome. The intention is to illustrate that, in the Rome of the late postmodern era, Pasolini has become both an object of (economic) speculation and a public object of (cultural) discussion.*

Abstract: In questo contributo l'autrice intende analizzare la presenza di Pasolini nel paesaggio urbano di Roma ai giorni nostri. L'idea è quella di esaminare la turbolenta vita urbana della Roma odierna – un tempo, *Caput mundi* e ombelico del mondo –, seguendo la presenza dello spirito di Pasolini attraverso le strade, i quartieri e le piazze, nei bar e nella mente delle persone. Il testo include foto di graffiti e reminiscenze di Pasolini nella Capitale ed ex Città dei Papi, scattate nello spazio pubblico dei rioni Est di Roma, in particolare al Pigneto e a Tor Pignattara. Qui, in questa sorta di "passeggiata scritta", Roma rispecchia Pasolini (e la sua passione per le borgate), ma Pasolini rispecchia anche Roma. ''intento è quello di illustrare che, nella Roma del tardo postmoderno, Pasolini è diventato oggetto sia di speculazione (economica) sia di pubblica discussione (culturale).

Postfazione. Nello specchio dell'opera lasciata sola: Pasolini, Foucault, Gramsci, di Ugo Perolino……..……...…. pp. 249-260

Contatti …….…..……... p. 261

Gerenza ……..……...……... p. 263

Postfazione

Nello specchio dell'opera lasciata sola: Pasolini, Foucault, Gramsci

Apparso quasi in sordina tra gli appuntamenti editoriali del centenario, il libro *Quindici riprese*[1] rappresenta una sorta di rassegna enciclopedica degli scritti critici e delle ricognizioni d'archivio che Walter Siti ha condotto nell'arco di cinquant'anni, segnando un passaggio decisivo nella storia della ricezione dell'opera pasoliniana. Il volume riproduce interventi di variabile intensità introdotti da note che riferiscono di luoghi, circostanze, vissuti che determinano uno sguardo bifocale, esistenziale e intellettuale, sul rapporto con la figura e i testi di Pasolini[2].

La "vitalità", il "vitalismo", da entrambi i lati della relazione ermeneutica, sono del resto marcati a partire dai titoli dei singoli capitoli. Alcuni tra gli interventi raccolti hanno rivelato per tempo fenomeni nuovi, atteggiamenti emergenti nella cultura italiana che si sono poi sedimentati anche nel costume cultural-salottiero dei media e dei social – *Il mito Pasolini*, apparso su «Micromega» nel 2006 (poi in «Le parole e le cose», 2 novembre 2015): «Qui non ce l'ho con Pasolini né col suo lavoro, ma appunto con quel che all'inizio degli anni Duemila era diventata la sua figura mediatica (l'occasione puntuale era stata, nel 2005, il trentennale della morte)»[3]. Altri scritti sitiani hanno accompagnato, prefato, chiosato l'edizione dei «Meridiani», i dieci tomi dell'Opera scanditi da «sgomento» e «ammirazione» nell'attraversare la «foresta intricatissima» di carte inedite o autografe del Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux. E sono pagine finissime, già note ai lettori, che si leggono ora con nuove

[1] W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022.
[2] «Non ci posso credere. Non posso credere che per cinquant'anni mi sono occupato dello stesso scrittore, che poi non è neanche uno di quelli di cui non si possa fare a meno – certo non è Dante, né Dostoevskij, né Cervantes, né Shakespeare»: ivi, p. 11.
[3] Ivi, p. 219.

percezioni, inserite nell'architettura del libro – *Tracce scritte di un'opera vivente*, apparso nel primo tomo dei *Romanzi e racconti* (1998); *L'opera rimasta sola*, stampato a chiusura dei due tomi delle *Poesie* (2003) – per comporre un organismo originale (e più personale, più apertamente legato alle occasioni, passioni, insofferenze[4] del Siti non solo critico, ma autore e scrittore), che risulta più complesso e polimorfico della somma/aggregazione delle singole cellule saggistiche.

L'intervento più antico – *Oltre il nostro accanito difenderla* – prefazione alle *Ceneri di Gramsci* del 1981, precede di circa un anno «la lunghissima gestazione del mio primo romanzo»[5]; il più recente, *Non doveva finire così*, fa da postfazione alla nuova edizione einaudiana di *Petrolio*[6] e porta la data del 2022.

La scrittura di Siti è rapida, esatta, molteplice, ma pagina dopo pagina il nucleo delle sue convinzioni si consolida nello spazio di pochi tratti stabili. La forma del discorso, nel seguito delle occasioni e dei ritorni sui luoghi pasoliniani, è logico-deduttiva e procede attraverso premesse che generano conseguenze dirette: «credo», scrive, che «il personaggio più potente che la letteratura di Pasolini abbia mai inventato sia Pasolini stesso»[7]. Da questo postulato deriva, logicamente, una seconda formulazione: anche se ha scritto alcuni romanzi importanti, Pasolini non è un romanziere. La sua "renitenza al personaggio", cioè la difficoltà di concepire caratteri

[4] Nel titolo il tema del confronto/scontro, che introduce la deissi autoriale, si lega alla metafora pugilistica (le quindici riprese di un incontro di boxe). In questo strato del racconto di Siti si installa con una certa frequenza l'elemento isotopico del distanziamento, dell'incrinatura, persino dell'insofferenza. Per citare solo alcuni esempi: «Io, che mai sarò padre nemmeno per simbolo, vedo Pasolini come un figlio che si dibatte tra le spire degli elementi primari: il sole, l'acqua, il sesso, l'anima, i fiori, il caos, il niente prima della nascita, la morte. Contemplo la grandezza del suo errore nel voler tradurre in passione civile l'ossessione erotica; non posso che contemplarla dal basso per mancanza di ali. Ammiro come un fenomeno naturale la sua debordante vitalità, la sua mitica capacità lavorativa […]. Chiedo scusa se come critico sono stato obnubilato da fantasmi personali ma spero che laggiù, nel Nulla in cui finalmente riposa, mi conceda le attenuanti generiche e non sia troppo scontento di me»: ivi, p. 17.

[5] Ivi, p. 225. I riferimenti alla condizione esistenziale del critico che lavora all'interpretazione o sistemazione dell'opera sono del resto frequentissimi e portano in primo piano vissuti ed episodi significativi nella prospettiva dell'Io e della sua autorappresentazione intellettuale e sentimentale: «Le nostre idee di bellezza, mi dicevo, sono molto diverse; e non era vero. Per entrambi l'aggressività sadica era un sintomo della 'normalità' negata. Quanto mi sembra lontano, quel 1989, in termini di percezione (e autopercezione) dell'omosessualità! Ero ancora quasi giovane, credevo allo scrittore famoso che ormai studiavo da anni più di quanto non gli creda ora, lo citavo così fittamente perché non avevo capito che anche i suoi affondi autoanalitici erano una strategia di fumo negli occhi»: ivi, p. 127.

[6] Si veda P. P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di Maria Careri e Walter Siti, Torino, Einaudi, 2022.

[7] W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, op. cit., p. 19.

e fisionomie tridimensionali[8], dipende dall'impossibilità di «*donarsi* a un personaggio, cancellandosi: non per mancanza di generosità ma per eccesso di competizione»[9]. Se è l'io autoriale a occupare la scena, «è con lui che il lettore incessantemente si identifica, perché lo sente come qualcuno che non ha mai finito di fare i conti col mondo»[10].

L'invenzione del personaggio-autore, l'uso della scrittura (e del cinema, del giornalismo, della poesia) finalizzato a promuovere il *brand* Pasolini, metafora dolente dell'esiliato, dell'escluso, della vittima che non cessa di protestare la propria innocenza di fronte agli altri e di fronte a sé stesso nello specchio narcisistico dell'opera. Ma nulla di riduttivo o di convenzionalmente mistificante in questo primo giro della ruota, che prelude invece all'appropriazione poetica del mito. Ancora Siti: «L'arrendersi a una scissione paranoide del desiderio (per cui per esempio l'omosessualità è vista come l'aggressione di un 'doppio') è il connettivo profondo che salda le due diverse direzioni della narratività pasoliniana»[11].

In una delle note introduttive premesse ai singoli capitoli Siti suggerisce che *Le lettere luterane*, se Pasolini avesse potuto curarne la pubblicazione, «avrebbero incorporato una parte di *Descrizioni di descrizioni*, *Petrolio* e l'appendice di *Bestia da stile*»[12], ricomponendo «i frammenti di un unico gigantesco macrotesto, un'abnorme poesia transgenerica». A indicare la possibilità di una radicale revisione dell'opera edita, così come siamo abituati a percepirla, è l'attraversamento – lo si è visto – della «foresta intricatissima di indici, di progetti»[13] del Fondo Pasolini, un mareggiare di documenti agitati dall'inquietudine pasoliniana a "riaprire" l'opera e dalla sua ossessa volontà di «ricombinare il già scritto in un caleidoscopio sempre più

[8] «Per annullarsi in un personaggio bisogna essere stanchi di sé, sospendere il risentimento, in qualche misura rinunciare alla vita: mentre la 'passione per la vita presente' è in Pasolini il fuoco che brucia tutto, che attraversa i testi e li dichiara inadeguati. Tant'è vero che il personaggio forse più indimenticabile (oltra a quello dell'autore) di tutta l'opera di Pasolini è un personaggio transtestuale che non si incontra in nessuno dei suoi romanzi, cioè Ninetto»: ivi, p. 164.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.
[11] Ivi, p. 166.
[12] Ivi, p. 87 (come la citazione che segue).
[13] Ivi, p. 86.

ambizioso»[14]. Si potrebbe liquidare questo dato come il manifestarsi dell'angoscia del filologo (ma ce n'è un'altra di angoscia, che Siti ammette più volentieri: l'angoscia dell'influenza) di fronte al non finito, al non catalogabile, al testo che si scompone sotto le mani dell'interprete senza consegnarsi all'ordine perentorio di un discorso, di una *lectio* intellegibile. E, in effetti, si tratta di una verità che l'opera pasoliniana testimonia con abbondanza di dati, una pulsione profonda che risale alle origini della relazione con la scrittura e che forse si deve collegare con il trauma della fuga precipitosa da Casarsa.

Negli anni Settanta – ma con significative anticipazioni nel periodo precedente – il non finito diventa la più importante strategia di resistenza alla fissazione geologica della scrittura. Al tempo dell'abiura della *Trilogia della vita* Pasolini ha già scoperto che «L'antico romanzo [*Ragazzi di vita*] non è che un fossile, i Riccetti si sono fatti il tiraggio»[15]. Come romanziere non sa "morire" nel tempo dell'opera, né orchestrare come Proust la drammaturgia della propria ascesi, affollare la pagina per compensare l'astensione dai rapporti con il mondo.

Al contrario, Pasolini resta sempre in primo piano, forsennato *bricoleur* che riscrive e ricombina febbrilmente il già scritto in nuovi mosaici testuali, in nuovi progetti che ibridano i codici della poesia, del romanzo, del cinema, della performance: «Quella a cui ci troviamo davanti – scrive Siti – è una incontenibile pulsione autobiografica»[16]; lo scrittore «non può che creare sempre nuovi 'dispositivi' a varia matrice autobiografica, la cui complessità di macchinario e il cui eccesso d'ambizione sono direttamente proporzionali al fallimento di quel 'bilancio dei propri rapporti inautentici col mondo' che è tentato continuamente di fare e a cui continuamente si sottrae».

La concordanza tra la poetica del non finito e l'esperienza del cinema[17] è stata approfondita da Siti in alcune pagine che sono probabilmente all'origine di altri

[14] *Ibidem*.
[15] Ivi, p. 198.
[16] Ivi, p. 201 (come la citazione che segue).
[17] «Non è un caso che in quello stesso '65 Pasolini consegni alle stampe un libro come *Alì dagli occhi azzurri* (che ha al suo centro proprio tre sceneggiature). Avendo deciso di pubblicare i suoi vecchi appunti e abbozzi

percorsi critici[18], tra i quali il saggio di Caterina Verbaro, *Pasolini nel recinto del sacro*[19], un contributo originale non soltanto per la comprensione delle relazioni tra scrittura e cinema, ma anche, più sottilmente, per accertare quanto la pratica cinematografica abbia modificato dall'interno le forme del discorso poetico. Verbaro analizza la poesia, il cinema e l'ultimo romanzo incompiuto, *Petrolio*, indicando come *fil rouge* la relazione con il sacro che il poeta identifica nel "Reale per eccellenza", secondo una formula mutuata dallo storico delle religioni Mircea Eliade. Di fronte all'avanzare della società dei consumi e alla sparizione del mondo contadino, nell'Italia secolarizzata dal miracolo economico, il sacro contrassegna per Pasolini una dimensione dell'esperienza umana sottratta allo scambio utilitaristico e illuminata da una sorta di realismo creaturale. Nessuna trascendenza, nessun orizzonte escatologico si apre su questa intuizione che assolve una «funzione politica di opposizione alla cultura del Neocapitalismo»[20]: «nessuna sacralità è possibile fuori dell'immanenza»[21], l'esperienza del sacro si colloca «dentro la realtà»[22].

Ma da questo punto in poi l'immersione nel magma del reale impone l'adozione di tecniche espressive semplificate, attinte dall'esperienza di sceneggiatore e regista. La forma tipica di questa nuova fase è lo sceno-testo, cioè «un'opera poetica che trova il proprio necessario compimento in un'integrazione visiva e cinetica operata dal lettore» e la cui struttura «non può prescindere da questo

---

romani degli anni Cinquanta, si comporta esattamente all'opposto di come si era comportato nel '62 col *Sogno di una cosa*: invece di 'pettinare' quegli appunti sul filo della nostalgia, magari completandoli 'alla maniera' del se stesso di allora, li lascia nella loro incompiutezza e nel loro disordine, ne sottolinea la disorganicità invece di attenuarla. Il non finito ha le stesse caratteristiche semiotiche (necessità di un'integrazione con qualcosa che sta fuori della scrittura, richiesta di collaborazione al lettore, voluta approssimazione dello stile) che ha la sceneggiatura come genere letterario autonomo»: ivi, pp. 192-93.

[18] Scorre nelle note sitiane, così ricche di intuizioni di pensiero vertiginose, una sorta di ironia flaubertiana, derivante dalla prossimità dell'oggetto di studio, che guarda con disincanto alle mitificazioni dell'immagine pasoliniana, alle sue presunte "profezie" («interrogarci adesso sulla coerenza del suo pensiero è più o meno come prendere sul serio le tirate filosofiche dei personaggi di Pirandello»: ivi, p. 61), e che revoca in dubbio la solidità delle acquisizioni teoriche e filosofiche, dei discorsi sistematici, in una personalità al contrario dominata dalla fretta, eclettica fino alla bulimia.

[19] Si veda C. VERBARO, *Pasolini nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2017.

[20] Ivi, p. 21.

[21] Ivi, p. 76.

[22] Ivi, p. 77.

superamento della bidimensionalità propria del tessuto verbale»[23]. L'intervento teorico che meglio chiarisce questa nozione si intitola significativamente *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, un articolo del 1965 in cui Pasolini afferma la centralità di un modo espressivo che stringe intimamente la parola all'immagine, il codice verbale alla sintassi filmica. Posta sotto il segno del non finito, la poesia pasoliniana rinnova linguaggi, tecniche e forme della comunicazione, con un movimento che trova analogie nell'evoluzione di Zanzotto dopo le *Ecloghe*, da posizioni di difesa dello spazio letterario a una sua apertura al fluire caotico del reale. Lo sceno-testo si avvale di una serie di procedimenti compostivi (il montaggio del materiale verbale in sequenze alternate, il collage, la polifonia delle citazioni e dei rimandi ipotestuali) che trovano ampia attestazione nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, dove peraltro il legame con il lavoro della cinepresa è sottolineato anche dal poemetto *Poesie mondane*, una sorta di taccuino di pensieri trascritti durante la lavorazione del film *Mamma Roma*. Con *Trasumanar e organizzar*, «una raccolta che istituzionalizza l'oltrepassamento dei codici letterari»[24], il poeta sigla la sua abiura della poesia.

Abiura dello stile, dunque, abiura dell'identità e poetica del non finito si intrecciano nella struttura frammentata di *Petrolio* nel segno «del doppio, del molteplice, dell'ibrido»[25]. L'abuso di una lingua di seconda mano (brani giornalistici, pamphlet, citazioni letterarie da Apollonio Rodio, Norman Brown, Dostoevskij) mira a diluire il flusso lineare della narrazione in una dilatata pancronia, un presente metastorico che è la somma di ogni presente e dà forma al tempo del mito. In quest'opera onnivora e disperata, quasi un testamento, il gesto stesso del racconto si oppone «come antidoto alla dissacrazione di cui la storia è artefice e di cui l'irrealtà del presente è prova»[26]. Anche per Siti del resto, come per Verbaro, *Petrolio*, il «poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione» (Appunto 42), non è soltanto l'ultimo romanzo incompiuto, bullicame psichico dove ribolle una

[23] Ivi, p. 123.
[24] Ivi, p. 143.
[25] Ivi, p. 185.
[26] Ivi, p. 214.

materia informe, ma il punto di arrivo di un percorso da cui guardare all'opera nella sua interezza con una prospettiva nuova.

Il tema del sacrificio, e del *pharmakos*, lo si è visto, dissemina ossessivamente «il fantasma del ragazzo che morendo assume su di sé le colpe della comunità, liberando la comunità stessa dal rischio della dissoluzione»[27]. Lo «schema del capro espiatorio», scrive Siti, diventa la «matrice profonda di motivazioni superficiali assai diverse tra loro: dalla denuncia antiborghese delle morti di Accattone, Ettore o Stracci, alla meditazione sul ruolo degli intellettuali nelle morti del corvo o di Medea, alla fedeltà al testo evangelico nella morte di Cristo, fino al modello freudiano dell'accecamento di Edipo»[28].

Riprendendo una suggestione critica di Maria Antonietta Macciocchi pubblicata in un numero di «Tel Quel» del 1978 sul terrorismo in Italia, Pierpaolo Antonello ha riflettuto sulle caratteristiche delle narrazioni sacrificali che da subito hanno avvolto e strutturato la percezione delle vicende di Moro e Pasolini[29], assimilabili attraverso un comune riferimento alle teorie di Girard (*La violence et le sacré* è del 1972) sulle origini cruente delle istituzioni storiche[30]. La rappresentazione e nominazione degli eventi, nel caso della morte di Pasolini come nelle drammatiche sequenze della strage di via Fani, del sequestro e della morte di Moro, si conforma al registro sacrificale come a una modalità privilegiata di inscrizione nella memoria collettiva: «*The hermeneutical mode of sacrifice is not only adopted and employed by commentators and writers in the critical analysis of these events, but first of all by* the victims themselves*: the sacrificial narrative is above all a form of self-representation, the progressive awareness of being the subject of a scapegoat mechanism, of a victimary persecution*»[31]. Nella prospettiva del capro espiatorio

[27] W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, op. cit., p. 83.
[28] *Ibidem*.
[29] Per un'accurata analisi delle narrazioni sacrificali che vedono al centro la figura di Pasolini e quella di Moro si rimanda a P. ANTONELLO, *Narratives of Sacrifice: Pasolini and Moro*, in *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Edited by Pierpaolo Antonello and Alan O' Leary, Oxford, Legenda, 2009, cap. II, da cui è tratta la citazione che segue.
[30] Anche Siti si richiama a Girard riferendo gli «elementi tipologici che devono concorrere alla formazione del capro espiatorio»: W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, op. cit., p. 83.
[31] P. ANTONELLO, *Narratives of Sacrifice: Pasolini and Moro*, op. cit.

esiste però una differenza fondamentale tra le due figure: mentre Moro, segregato nella "prigione del popolo", attiva ogni possibile risorsa nella composizione delle sue lettere per sottrarsi al destino sacrificale nel quale si sente progressivamente precipitato, Pasolini accoglie su di sé ed esibisce lo stigma vittimario come segno di una precisa volontà di esperire una rottura traumatica che è posta a garanzia della più diretta e cruda evidenza del reale.

A partire da questo nodo di motivazioni, da questo nido di fantasmi, si è affermata nella critica più recente una lettura in parallelo con la riflessione di Michel Foucault. Abiura, parresi, *exomologhesis*, sono le tessere di un discorso critico che, sulla scorta delle lezioni di Lovanio del 1981, Marco Antonio Bazzocchi ha orientato sulle pratiche di veridizione del soggetto che si stacca dal proprio io passato e si espone al giudizio della comunità. Devono essere lette in questa logica le procedure di sdoppiamento che costellano labirinticamente l'ultimo romanzo incompiuto, *Petrolio*, da cui si sporge sull'opera precedente il senso di una rimodulazione complessiva, esattamente come nell'abiura il tempo vissuto resta sospeso in una sfera di inappartenenza e di rigetto[32].

Una seconda linea di indagine riguarda la psicoanalisi, l'eredità freudiana, il metodo genealogico. Roul Kirchmayr ha posto in relazione Pasolini e Foucault alla luce del "sapere di Edipo"[33]. La tragedia di Sofocle è centrata sulla produzione di una verità, secondo le tecniche dell'indagine giudiziaria, che mette in questione la sovranità del tiranno e il suo stesso potere. Proprio il nesso verità-potere identifica in Foucault il "problema degli intellettuali" la cui funzione critica consiste nel «rendere perspicuo il funzionamento di quel 'dispositivo di verità' che è prodotto dalla ragione occidentale e che si identifica in essa»[34]. Sull'asse di una lettura postfreudiana, che risale a una "politica della verità" inscritta nella *Nascita della tragedia*, la vicenda di Edipo «mette in scena il tramonto di una figura arcaica del potere, quella del tiranno,

[32] Traggo in sintesi alcuni elementi dal discorso di M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.
[33] Si veda R. KIRCHMAYR, *Pasolini, Foucault e il sapere di Edipo*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di R. Kirchmayr, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 21-56.
[34] Ivi, p. 37.

che incarna una peculiare unità del sapere/potere in via di dissoluzione»[35]. Ma l'analogia tra Pasolini e Foucault deve a un certo punto interrompersi per rovesciarsi in aperto contrasto: mentre il filosofo francese disarticola il «nesso verità/desiderio, isolando la verità come funzione discorsiva e collegando la verità al potere»[36], il regista piega la *lectio* freudiana scindendo il desiderio dalla politica della verità, che gli si impone dall'esterno come costruzione sociale[37]. Edipo è accolto come "figura dell'ignoranza"[38], il non-sapere permane in lui come una «lacuna (la vita ingenua) in cui occorre riconoscere la dimensione del sacro nel suo sgorgare spontaneo»[39].

Un secondo asse di ricerca della critica pasoliniana si identifica con la parabola di un ritorno a Gramsci orientato a superare la mediazione culturalista o postmoderna. Il volume collettivo curato da Paolo Desogus, *Il Gramsci di Pasolini*[40], si fa carico della radicalità storica e filologica[41] e della dimensione militante della cultura marxista che rappresenta il terreno comune di valori, prassi, progetti, su cui alle origini si installa il rapporto Pasolini-Gramsci. È importante, scrive Desogus, insistere su questo punto: «Quello conosciuto ed eletto a interlocutore privilegiato da Pasolini è il Gramsci strettamente legato ai dibattiti e alla vita politica italiana del secondo dopoguerra»[42]; la lettura del «lascito carcerario, avvenuta probabilmente in più fasi, tra il 1947 e il 1949, risente fortemente di questa posizione politica nata nel

[35] Ivi, p. 36.
[36] Ivi, p. 41.
[37] Non a caso, nella conversazione con Jon Halliday Pasolini spiega che è «Questa la cosa di Sofocle che mi ha ispirato di più: il contrasto tra l'ingenuità, l'ignoranza totale e l'obbligo di conoscere». Si veda P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazione con Jon Halliday*, in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1283-399: 1364.
[38] Cfr. R. KIRCHMAYR, *Pasolini, Foucault e il sapere di Edipo*, op. cit., p. 38.
[39] *Ibidem*.
[40] Si veda *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, Letteratura e ideologia*, a cura di Paolo Desogus, «Quaderni del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia», Venezia, Marsilio, 2022.
[41] «La destoricizzazione della figura di Pasolini porta […] alla separazione del suo lavoro intellettuale dallo studio delle fonti e dalla sua ricerca linguistica. La stessa insistenza sull'eresia, sulla 'profezia' intorno alle attuali miserie, insieme all'acquisizione di formule icastiche come 'il corpo nella lotta' e 'il palazzo' hanno di fatto contribuito non poco allo svuotamento dell'identità artistica e intellettuale di Pasolini, trasformata in gesto estetico, in performance. La sua vicenda ha assunto la forma del significante vuoto, dello schema funzionale a uno *storytelling* 'omologante' e da riempire di senso a seconda del gusto dei fruitori». Si veda l'*Introduzione* di Paolo DESOGUS, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, Letteratura e ideologia*, op. cit., pp. 3-34: 14-15.
[42] Ivi, p. 6.

contesto post resistenziale»[43]; infine, l'intuizione del mondo subalterno, da parte del poeta, si riconnette alla nozione di "connessione sentimentale" interna al tema «tipicamente gramsciano della mediazione tra intellettuali e masse»[44].

Negli anni casarsesi l'influenza gramsciana si innesta naturalmente nello sviluppo di una personalità e concorre alla scoperta e definizione di un contesto: «Ethos omosessuale, lavoro poetico e prassi marxista in questo modo si sovrappongono, entrano in competizione, danno vita a distanziamenti e ricomposizioni strettamente connesse al lavoro poetico in questa fase»[45]. Dopo Casarsa, il più ampio confronto con l'autore dei *Quaderni* si ha all'altezza delle *Ceneri di Gramsci*, una straordinaria costruzione poematica sintonizzata sui registri lirici e civili, e che trova il suo innesco a-dialettico nella figura della sineciosi, secondo una celebre lettura di Fortini, atta a significare un conflitto non pacificato, la coscienza scissa tra la luce della ragione politica e le "buie viscere" del desiderio. Ma, nei passaggi immediatamente successivi che immettono nel clima della rivista «Officina», il gramscismo di Pasolini si stabilizza in forme più dilatate e costruttive, collegandosi alle questioni linguistiche come a un momento dell'affermazione dell'egemonia culturale. Ora, proprio la vicenda di «Officina» è stata tradizionalmente catalogata dalla critica sotto il segno negativo dell'insufficienza, della mancata previsione della mutazione neocapitalistica. In un'antologia di grande interesse, stampata da Savelli nel 1977, Giancarlo Majorino indicava tra i meriti della rivista e del suo gruppo redazionale «la gramsciana necessità di un lavoro culturale quale presupposto del fare letterario»[46]. Nel bilancio di quella esperienza e di quella microsocietà intellettuale Majorino ribadiva però come «la linea essenziale della loro attività filava su una sostanziale rivalorizzazione della letteratura, appannata appena, o armoniosamente incorniciata entro un generico storicismo», mentre Pasolini, l'intellettuale di maggior prestigio del gruppo, poteva apparire «tutto chiuso nella sua

[43] Ivi, pp. 6-7.
[44] Ivi, p. 9.
[45] *Ibidem.*
[46] Si veda *Poesie e Realtà '45-'75* (2 voll.), a cura di Giancarlo Majorino, Roma, Savelli, 1977. La scheda su «Officina» si trova nel vol. II, pp. 83 e sgg.

scrittura anti e prenovecentesca, barricato in quella ripresa della tradizione italiana e ostile a una rapportazione compromessa con la tensione più acutamente contraddittoria e contemporanea della lotta di classe»[47]. Majorino antologizzava di seguito alcuni poemetti, *Le ceneri di Gramsci* e il *Pianto della scavatrice* di Pasolini e *Il sogno di Costantino* di Roversi, forse il testo più interessante e innovativo della raccolta *Dopo Campoformio* (1962 e 1965), a documentare una dimensione di scrittura non elusiva e anzi apertamente invischiata nel contatto con gli strati più ruvidi e disarmonici della realtà. Ma il giudizio non cambia, se si guarda a un'antologia più recente come quella di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del Novecento*[48], dove l'apporto di «Officina» viene catalogato come una «storia di realismo frustrato»[49] la cui matrice populista, non dimentica della lezione gramsciana, deve essere ricondotta a modelli ideologici e stilistici ottocenteschi.

L'accezione fortemente negativa che qualifica in questo contesto il termine "populismo" fa scorrere una contraddizione che rimette in discussione il quadro generale. Nel corso degli anni Sessanta Pasolini percepisce sempre più acutamente «il carattere progressivo che le classi capitaliste hanno iniziato ad adottare per rafforzare la propria egemonia»[50]. L'apporto di Gramsci si focalizza nel concetto di "rivoluzione passiva", e questo si combina con gli esiti della "mutazione antropologica" e con la descrizione del "nuovo fascismo". La distinzione tra "progresso" e "sviluppo", che si declina negli scritti polemistici, corrisponde in maniera schematizzante all'esigenza di pensare la società neoliberale in un quadro antropologico-politico nuovo. In *Salò* è ferocemente descritto «l'inferno generato dal radicale rovesciamento di codice basato sul rapporto che corre tra il fascismo storico e il nuovo fascismo»[51]; il film rappresenta un «universo totalitario in cui gli elementi di godimento del 'nuovo fascismo' (come ad esempio il permissivismo, il mangiare,

[47] Ivi, p. 84.
[48] *Poeti italiani del Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996.
[49] Si veda l'*Introduzione* di Stefano Giovanardi: ivi, pp. VII-XLII: XVII.
[50] Cfr. P. DESOGUS, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, op. cit., p. 28.
[51] Ivi, p. 31.

il sesso) sono strumentali al dominio e alla cancellazione di qualsiasi alternativa che possa scardinare l'ordine dominante»[52].

Su questa sponda, che è quella di una modernità desolata e trionfante, priva di un "fuori" e povera di alternative pensabili o praticabili, l'ultimo Pasolini (proverbialmente l'angelo della storia guarda verso il passato) viene incontro agli interrogativi delle generazioni di lettori dell'opera lasciata sola, costretti a misurarsi con gli effetti sociopolitici della crisi ecologica e con la debolezza strutturale delle democrazie tra nuovi sovranismi e disordine globale.

Ugo Perolino

[52] *Ibidem.*