

Pasolini, Dante e la poetica dell'immagine

di Ugo Perolino

Nel manifesto sul *Cinema di poesia* del 1965 Pasolini annota alcune osservazioni sul rapporto tra l'immagine e la realtà che rivelano una dominante intenzione poetica: «Ogni sforzo ricostruttore della memoria», si legge nel manifesto, «è [...] in modo primordiale, una sequenza cinematografica»¹. Nel *Manifesto* l'immagine filmica (la sequenza cinematografica) è assimilata a un tessuto «primordiale», in connessione con il vissuto, con la storia personale e la memoria. Il poeta-regista fonda il «piacere del testo» su basi non razionali, non coscienti: «c'è tutto un mondo, nell'uomo che si esprime con prevalenza attraverso immagini significative [...]: si tratta del mondo della memoria e dei sogni»². Senonché questi segni, questi elementi mnestici di cui si compongono le immagini hanno natura non strumentale, si trovano quasi a un livello impulsivo-gestuale, affiorano dall'inconscio e dal passato, e lo riflettono.

Il riferimento ai sogni non è, dunque, privo di conseguenze. Per Pasolini il cinema è *tout court* linguaggio dell'irrazionale: «Il cinema – scrive – è prevalentemente onirico per la elementarità dei suoi archetipi [mimica, memoria, sogni] e per la fondamentale prevalenza della pre-grammaticalità degli oggetti in quanto simboli del linguaggio visivo»³. Il poeta-regista

193

1 Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di WALTER SITI - SILVIA DE LAUDE, con un saggio di CESARE SEGRE, Cronologia a cura di NICO NALDINI, I-II, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, I, pp. 1461 sgg. La citazione si trova a p. 1463.

2 *Ibid.*

3 *Ivi*, p. 1464.

ha davanti a sé (è un riferimento avvolgente, ma anche polemico) la *nouvelle vague*: Godard gli appare come «un Braque brutale, meccanico e disarmonico», mentre ad Antonioni viene ascritto il merito della estensione e intensificazione stilistica della «soggettiva indiretta libera», una tecnica di ripresa assimilata narrativamente al monologo interiore, soprattutto in *Deserto rosso*, dove la «liberazione formale» accende e irradia l'intero racconto.

Si tratta di uno stimolo su cui Pasolini torna a più riprese, segnalandone la rilevanza in un quadro di relazioni metonimiche tra immagini rappresentate e referenti storici e antropologici: «Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale»⁴. Ancora: onirismo e oggettualità sono i termini di una struttura antinomica, di una ripartizione di campi che fonda il segno visivo, l'immagine.

Il ragionamento sviluppato nel *Cinema di poesia* sembra collegarsi naturalmente alla scrittura dei primi film pasoliniani, in particolare alla pellicola d'esordio, *Accattone*, con la presenza corporea, materica, per così dire, di attori non professionisti come il protagonista, Franco Citti, che agiscono come segni viventi di una condizione creaturale. Come è stato giustamente osservato, più che a un positivo significato politico, i primi film pasoliniani – da *Accattone* al *Vangelo* – alludono a visioni e narrazioni percorse da una luce di incantamento religioso, che viene rifratta da molteplici elementi, ad esempio la musica solenne della banda sonora e l'epifanica visione nel sogno del sottoproletario Accattone, *figura Christi*, privata però di ogni potenziale di rigenerazione o di salvezza. E in effetti bisogna leggere anche in questo vuoto – quella di Accattone è una morte senza senso, perfettamente inutile, ed esattamente per questo totalmente intrisa dell'anomia del sacro – un ulteriore e definitivo smarcamento dalle forme consolidate del discorso ideologico.

Al finale del primo film di Pasolini si potrebbero applicare alcuni aspetti della polemica tra Cesare Garboli e Carlo Muscetta a proposito di *Limelight* (*Luci della ribalta*). Nel 1952, quasi otto anni prima, nel corso di quella discussione Garboli aveva criticato l'interpretazione ideologica di Muscetta, allineata sui valori progressisti e riflessa nel rapporto di solidarietà che lega, nel film di Chaplin, il vecchio clown alcolista alla giovane ballerina Terry. «Non mi sentirei di convenire [...] se non con molta circospezione, su quel

4 lvi, pp. 1463-1464.

senso di umana solidarietà», scriveva Garboli, «in un film nel quale, mi pare, è nel più assoluto dei modi estraneo il concetto cristiano della realtà spirituale dei propri simili, del prossimo in quanto tale». Il motivo centrale del racconto chapliniano, la sua «disadorna normalità», scriveva ancora il giovane critico, l'amore tra Terry e Calvero, si raffigura «in modo da non sembrare neppure più tale, un'altra cosa, tanto è vicino all'elemento inqualificabile che spinge una pietra a stare in un modo»⁵. Un'immagine poetica del destino – essere gettati nel mondo come pietre sulla strada.

L'attenzione di Pasolini, dieci anni più tardi, è però spostata verso elementi nuovi, su problemi tecnici ed espressivi che investono una fase di sperimentazioni linguistiche destinata a prolungarsi fino alla fine. Appare obiettivamente in rilievo, nel manifesto sul cinema di poesia, il parallelismo tra scrittura e immagine. Proprio il nesso tra «profondità onirica» e «concretezza oggettuale» che lo caratterizza, come si è visto, fa sì che la lingua del cinema possa ricongiungersi al modello dantesco nella ricerca di una parola idonea a rappresentare l'inferno della tarda modernità neocapitalistica. Non si tratta di un percorso così ovvio, come potrebbe a prima vista apparire. In effetti, se il referente dantesco è iterato, in maniera cadenzata, a partire dalla *Divina Mimesis* (la cui stesura è avviata nei primi anni Sessanta) fino agli ultimi, ossessivi lavori pasoliniani, *Petrolio*⁶ e *Salò*, è però vero che tutta una lunga fase dell'apprendistato poetico sembra svolgersi in opposizione a Dante, o comunque ben dentro le grammatiche del novecentismo e in particolare della poesia pura con escursioni, virate ed effrazioni che non minano la stabilità del codice di riferimento. La poesia dialettale delle favolose origini friulane, che piacque a Contini; e successivamente il corpus diaristico, denso e ramificato nelle carte d'archivio, su cui hanno gettato nuova luce le indagini filologiche, ricostruttive delle singole serie, condotte da Walter Siti per l'edizione mondadoriana; e, ancora, i testi e i sonetti neomanieristici di ambientazione romana – per indicare le principali direzioni della scrittura

5 Per le polemiche relative alla ricezione della pellicola di Chaplin si rimanda a CESARE GARBOLI, *Su un'interpretazione ideologica del film "Limelight"*, in *La gioia della partita. Scritti 1950-1977*, a cura di LAURA DESIDERI - DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016. Lo scritto di Garboli risponde all'intervento di CARLO MUSCETTA, *Lo schiaffo di Chaplin*, in «Società», gennaio-giugno 1953.

6 Nuovi stimoli alla discussione sull'ultimo romanzo pasoliniano sono venuti dalla recentissima edizione del testo, modificata sensibilmente in alcuni punti rispetto alla precedente, in occasione del centenario della nascita del poeta. Si veda PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, nuova edizione a cura di MARIA CARERI - WALTER SITI, Milano, Garzanti, 2022.

prima della pubblicazione delle *Ceneri* (1957), direzioni che documentano una condizione di arresto e di chiusura del codice poetico, intaccato da aperture e calibratissimi segni di irrequietudine rispetto alla perdurante fedeltà ai valori stilistici portati a maturazione nell'alveo del tardo ermetismo. Consapevolmente Pasolini parla, per sé e per gli altri, di epigonismo, termine che collega a una condizione esistenziale e psicologica propizia alla ricerca e alla sperimentazione linguistica, nei suoi interventi su «Officina», la rivista bolognese che, in parallelo al «Verri» e prima della nascita ufficiale della neoavanguardia, costituisce il brodo di coltura del neosperimentalismo. Sollecitati da una esigenza di impegno culturale, nei modi di una ricezione gramsciana eterodossa, non allineata, e comunque attenta a ribadire l'autonomia dello spazio letterario, i poeti di «Officina» si ricollegano alla tradizione vociana, come nel caso della *Cantica* (la raccolta mondadoriana del 1959) di Leonetti, aprendo i registri lessicali ad apporti eterogenei, dissonanti, e a calcolati prelievi dalla tradizione comico-espressivista con agganci all'attualità, alla dimensione della comunicazione di massa e della lingua-ideologia. Nelle raccolte coeve di Pasolini e Roversi (rispettivamente *La religione del mio tempo* e *Dopo Campofornio*) risulta particolarmente marcata la tendenza a superare la cristallizzazione della *koinè* ermetica, diluendone la densità nelle forme lunghe della poesia-racconto, del poemetto, che si dispiega in modularità narrative e persino in campiture neoepiche⁷.

Nel programma della rivista è esplicitamente dichiarata la volontà di superare l'adesione assoluta (la pasoliniana "libertà stilistica") alle convenzioni di un sistema letterario sentito come già declinato, il novecentismo semanticamente esausto, e però vissuto e agito dall'interno, con una percettibile angoscia del presente e della storia. Per il poeta friulano il punto di rottura coincide esemplarmente con la pubblicazione delle *Ceneri di Gramsci*, dove l'uso della terzina pascoliano-dantesca puntella la paranesi politica, da un lato, e i momenti vitalistico-estetizzanti, dall'altro. Ma è una crisi che apre un percorso nuovo, determinato da una lunga parabola il cui termine ultimo è posto oltre la poesia, in uno spazio formale ormai "altro", esterno, eterogeneo ed eteronomo, che mescola la parola con l'immagine. Con il procedere di questo percorso, il cui approdo, si è detto, è al di fuori della poesia, il "fattore Dante" (chiamiamolo così)

7 Per una riflessione complessiva sullo sperimentalismo nella poesia italiana degli anni Cinquanta si rimanda a UGO PEROLINO, *La ricerca poetica da "Quarta generazione" a «Officina»*, Lanciano, Carabba, 2022.

in combinazione e ibridazione con altri modelli, acquisisce spessore e compattezza tanto nella scrittura come nella costruzione delle immagini. Basterebbe misurare, in questo senso, la pervasività nell'ultima raccolta poetica, *Trasumanar e organizzar* (1971), dove il conio dantesco risulta programmaticamente iniettato nel titolo. Occorre però prima riportare l'attenzione su alcuni progetti pasoliniani, non realizzati ma chiaramente delineati nei testi, rilevando, se possibile, la correlazione tra queste poesie con altri progetti contemporanei che via via accendono nuove prospettive e inediti scenari nel cantiere sperimentale del poeta friulano.

Le poesie di *Trasumanar e organizzar*, infatti, sono caratterizzate per un verso dalla ripresa pasoliniana del testo dantesco e, dall'altro, dal prevalere di una poetica dell'immagine, ormai prevalente nei suoi interessi, che pervade e modifica le forme, i ritmi, i nessi sintagmatici. Nel numero di gennaio-marzo del 1969 di «Nuovi argomenti» viene pubblicato *Proposito di scrivere una poesia intitolata "I primi sei canti del Purgatorio"*⁸, un testo emblematico dell'intreccio che si va delineando tra letture e referenze dantesche e scritture registiche, intreccio che domina gli interessi di Pasolini alla fine dei Sessanta e all'inizio del decennio successivo. Al punto che, in una prima fase di strutturazione, doveva essere proprio questo – *I primi sei canti del Purgatorio e altre poesie comuniste* – il titolo complessivo dell'ultima raccolta poetica. Si tratta di un testo estremamente significativo, bastano alcuni versi per rendersene conto, in relazione ai motivi che sono stati finora enucleati, in particolare per il fit-tissimo intrecciarsi e connettersi della parola scritta e della progettualità (e tecnica) registica (con il suo gergo):

Dei primi sei canti del Purgatorio
so per ora solo che trattano molto di luce
(nella mia memoria!!!)

Depositare le mie uova di parassita
nei passi dove ciò è più esplicito,
li dilaterò crescendovi nei tessuti come un canchero:
e con ciò sarò fedele alla mia educazione letteraria.

8 Si veda PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di WALTER SITI, Saggio Introduttivo di FERNANDO BANDINI, Cronologia a cura di Nico Naldini, I-II, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2003, II, pp. 64-67.

So anche che in Dante la luce
è tutta controluce e di taglio.
Se qualche momento di luce «piatta» c'è
essa è però radente, con le ombre lunghe
(la macchina da presa
portata in spalla di buon mattino,
anzi, all'aurora,
per essere sul posto alle otto,
col freschetto, e in corpo la lietezza)

198

Nei versi che immediatamente seguono il brano riportato Pasolini insiste su un motivo cruciale della sua ideologia politica (la critica alla modernità come distruzione su scala globale) e sensibilità poetica, filtrato dallo sguardo (la purezza dell'immagine). Vi è una equivalenza intuitiva tra la ricerca di spazi non contaminati dai segni del moderno (si veda il documentario sulla città di Sana'a, nello Yemen) e la visione in negativo della storia come "ecocidio". Questi i versi pasoliniani: «Le esperienze mattutine medioevali / tornano artificialmente / (se c'è mai qualche cosa di artificiale): / molti sono ancora i luoghi del mondo / dove non si trovano pali della luce e caselli». Dunque: «molti sono ancora i luoghi del mondo»; una riflessione ancora ottimistica sui limiti della globalizzazione, sulla possibilità e presenza di spazi "altri", redimibili, non ancora assoggettati al dominio della storia, che è colonizzazione anche dei corpi e dei paesaggi.

Ma si trova, nel testo citato, innestato nei riferimenti danteschi, anche un sistema di indicazioni e annotazioni registiche, che non sorprende i lettori pasoliniani abituati alla natura visiva dei movimenti dell'immagine (basti pensare al primo movimento di *Una disperata vitalità*: «Come in un film di Godard: solo / in una macchina che corre per le autostrade / del Neo-capitalismo latino»). La concordanza tra la poetica del non finito e l'esperienza del cinema è stata originalmente approfondita da Caterina Verbaro in libro, *Pasolini nel recinto del sacro*⁹, utile 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. La sperimentazione poetica pasoliniana, sempre più oltranzista fino al "grado zero" della raccolta del 1971, e l'evoluzione del rapporto con il cinema – anche questo soggetto a revisioni radicali dopo

9 Si veda CATERINA VERBARO, *Pasolini nel recinto del sacro*, Roma, Perrone, 2017.

l'Abiura – sembrano rivelare una tensione non pacificata dentro e contro le forme narrative che trova vertiginose conferme nell'ultimo romanzo incompiuto, *Petrolio*, dominato dall'ossessione del sacro identificato nel «Reale per eccellenza», secondo una formula mutuata dallo storico delle religioni Mircea Eliade. Di fronte all'avanzata di un nuovo potere globale, i cui effetti si manifestano massivamente nell'Italia secolarizzata del miracolo economico, il sacro contrassegna per Pasolini una dimensione dell'esperienza sottratta allo scambio utilitaristico. Nessuna trascendenza, nessun orizzonte escatologico si apre su questa intuizione che assolve una «funzione politica di opposizione alla cultura del Neocapitalismo»¹⁰: «nessuna sacralità è possibile fuori dell'immanenza»¹¹, l'esperienza del sacro si colloca «dentro la realtà»¹².

Da questo punto in poi l'immersione nel magma del reale impone l'adozione di tecniche espressive semplificate, attinte dalla esperienza del cinema. 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 superamento della bidimensionalità propria del tessuto verbale»¹³. 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 frequenti risonanze 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*

10 lvi, p. 21.

11 lvi, p. 76.

12 lvi, p. 77.

13 lvi, p. 123.

e *organizzar*, «una raccolta che istituzionalizza l'oltrepassamento dei codici letterari»¹⁴, 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»¹⁵. 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»¹⁶. 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 materia informe, ma il punto di arrivo di un percorso da cui guardare all'opera nella sua interezza con una prospettiva nuova.

In questa logica lo "sceno-testo" deve intendersi come l'espressione più articolata della poetica pasoliniana dell'immagine che privilegia un materiale linguistico organizzato, che indica o richiede il completamento di una sequenza visiva e che si appresta a funzionare come occasione o pre-testo filmico. Per altri versi, però, che occorre segnalare proprio a partire da *I primi sei canti del Purgatorio e altre poesie comuniste*, è marcata una letterarietà o letteralità di secondo grado che sembra inerire prioritariamente ai processi di citazione-riscrittura, ironicamente codificata come una operazione parassitaria («Depositare le mie uova di parassita»).

Quanto questo secondo aspetto fosse centrale nelle meditazioni e ossessioni formali dell'ultimo Pasolini lo si deduce, ad esempio, da quelli che possono essere considerati i paratesti di *Petrolio*, la lettera a Moravia in particolare, dove lo scrittore immagina un romanzo come una forma capace di assorbire e metamorfosare al suo interno tutte le forme possibili, e dove la matrice dantesca fornisce spunti di straordinaria intensità polemica e politica (si pensi alla descrizione dei lavori parlamentari, attraverso l'immagine della rosa paradisiaca, nella quale la delegazione guidata da Berlinguer occupa uno spazio decentrato). In *Petrolio*, ancora, nella congerie dei motivi

14 Ivi, p. 143.

15 Ivi, p. 185.

16 Ivi, p. 214.

e temi linguistici – «la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica», scrive Pasolini a Moravia, «per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private (che si sa che prima o poi saranno pubblicate) o anche per la poesia»¹⁷ – i passi scopertamente narrativi, in rilievo metadiegetico, «ricordano piuttosto la lingua dei trattamenti e delle sceneggiature»¹⁸.

Sempre su «Nuovi argomenti», nello stesso numero di gennaio-marzo nel quale è pubblicato *I primi sei canti del Purgatorio e altre poesie comuniste*, precedentemente citato, viene pubblicata anche la lunga poesia non poesia che fornirà successivamente il titolo all'intera raccolta, *Trasumanar e organizzar*. Si tratta di un recitativo puntellato da lasse di versi lunghi, prosastici. Il tema è quello del rapporto dell'intellettuale con l'ortodossia di partito e il suo impegno diretto nella lotta politica: un tema gramsciano, insomma, che Pasolini aveva affrontato spavalidamente nelle *Ceneri*, nel '57, diventato più attuale e più drammatico nei conflitti tra vecchia e nuova sinistra nel biennio '68-'69, e che però, forse, a questo punto della sua esperienza doveva interessarlo molto meno che nel passato.

La decisione di iscriversi al PCI esprimerebbe del resto una solidarietà attiva con il movimento operaio, ma implicherebbe, secondo un copione già sperimentato in altri passaggi dell'opera, la «rinuncia» a un «sapere eroico e privilegiato», eredità propria della coscienza borghese e del suo idiosincratico, oscuro vitalismo. Ma c'è un accenno di discussione monologante, una dichiarazione attiva, del resto molto nota, che vale la pena di cogliere in tutta la sua portata:

sarò diviso: tacitato e ufficiale, nell'agire, critico e solo
 nello scrivere poesie. Non è questa separazione
 che si è sempre voluta – forse giustamente?
 Non a caso ho sulla schiena la mano sacra e untuosa di San Paolo
 che mi spinge a questo passo.
 La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?¹⁹

Il PCI è una istituzione paragonabile a una chiesa che raccoglie e organizza il suo popolo – gli operai presenti – e lo guida attraverso il corso della necessità storica e politica. Non a caso, dunque, sente «sulla schiena

17 Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 7.

18 *Ibid.*

19 Cfr. *Id.*, *Trasumanar e organizzar*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, cit., II, pp. 80-86, p. 86.

la mano di San Paolo», mano che è al tempo stesso «sacra» (cioè, pasolinianamente, in rottura con gli ordinamenti politici: in un certo senso “mano rivoluzionaria”, se si intende il sacro come sovversione) e però anche «untuosa»: mano che fonda chiese, mano che costruisce e stabilizza le fondamenta di una istituzione. Non a caso, ancora, l’ultimo verso della citazione si chiude con questa domanda sulla «contemporaneità temporale» (un assurdo diegetico: la simultaneità dei tempi e degli eventi, la pancronia del sacro) che è un’affermazione intorno alla inammissibile equivalenza di «trasumanar» e «organizzar».

Com’è noto, Pasolini è da tempo affascinato dalla “figura militante” di Paolo²⁰ e nel 1968 inizia la lavorazione della sceneggiatura per un film sulla vita dell’apostolo, progetto che resterà irrealizzato. L’idea poetica del film poggia sull’attualità di Paolo: la sua vicenda – annota il poeta regista – viene trasposta “ai giorni nostri”, il film deve trasmettere allo spettatore l’idea che «San Paolo è qui, oggi, tra noi»²¹. La predicazione dell’apostolo è dunque presa in una materialità ideologica che lo fa scontrare con i conformismi del potere. La sceneggiatura traspone la predicazione paolina in una geografia novecentesca: la sede dell’impero moderno non è più Roma, ma New York; Parigi, il «sacrario [...] del conformismo illuminato e intelligente»²², sostituisce Gerusalemme; Roma è la città equivalente di Atene; Antiochia «potrebbe essere per analogia sostituita da Londra (in quanto capitale di un impero antecedente alla supremazia americana, come l’impero macedone-alessandrino aveva preceduto quello romano)»²³. «Passando dalla geo-

20 Per una stimolante lettura del rapporto di Pasolini con la figura dell’Autore degli *Atti* si rimanda a ALAIN BADIOU, *San Paolo. La fondazione dell’universalismo*, traduzione di FEDERICO FERRARI - ANTONELLA MOSCATI, Napoli, Cronopio, 1999. Il filosofo francese sottolinea che «Paolo è una grande figura dell’antifilosofia», ed è «nell’essenza dell’antifilosofia che la posizione soggettiva serve ad argomentare il discorso», dal momento che «Per un antifilosofo è evidente che la posizione enunciativa sia parte del protocollo dell’enunciato» (ivi, p. 30). Vale la pena sottolineare che la «posizione enunciativa» dell’antifilosofo, cioè l’embricazione del soggetto nella pragmatica dei suoi atti di parola, è stata approfondita da Carla Benedetti come effetto di una “perdita della fede” nella poesia, nella autonomia formale dell’oggetto estetico. Cfr. CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Milano, Bollati Boringhieri, 2022 nuova edizione (1ª ed. 1998).

21 Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *San Paolo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

22 Ivi, p. 6.

23 *Ibid.*

grafia alla realtà storico-sociale», annota Pasolini, «è chiaro che San Paolo ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo»²⁴.

Questo schema nella scrittura della sceneggiatura viene modulato con una certa elasticità. Nella prima parte la predicazione paolina si fonde con le vicende della Resistenza francese sotto l'occupazione nazista, le riunioni clandestine dei primi cristiani sono assimilate alle attività dei nuclei partigiani nella Parigi dei primi anni Quaranta. C'è un passaggio, però, che ci riporta direttamente alla lettura di *Trasumanar e organizzar*; sono le parole di Paolo alla fine della seconda parte:

[Compare misteriosamente, in dissolvenza, contro il cielo profondamente azzurro, il viso segnato, dolce e inafferrabile, dell'Autore degli Atti, che lascia cadere sullo spettatore – come astrattamente e da lontano, improvvisando – queste parole:

«Con ogni istituzione nascono le azioni diplomatiche e le parole eufemistiche.

Con ogni istituzione nasce un patto con la propria coscienza.

Con ogni istituzione nasce la paura del compagno.

L'istituzione della Chiesa è stata *solamente* una necessità»²⁵

Il reticolo lessicale di *Trasumanar e organizzar* appare correlato nei suoi diversi nuclei – l'*istituzione*, il *compromesso*, la *degradazione* – attorno al medesimo centro semantico: la dissociazione, o duplicazione del soggetto («Ma il nostro mondo è schizoide»)²⁶, che è tema centrale in *Petrolio* (ancora una volta sulla scorta della referenza dantesca) ma, prima del romanzo, è parte costituente della sceneggiatura sulla vita di San Paolo. Nella poesia (del resto una brutta poesia) che dà il titolo all'ultima raccolta, si legge infatti: «da ora in avanti / farò tacere i miei scrupoli di verità, facendo torto a me stesso. / Amo o non amo le istituzioni? La verità più

24 Ivi, pp. 6-7.

25 Ivi, p. 56.

26 Cfr. lb., *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 86.

vera non è questa?»²⁷. Il rapporto con le istituzioni si declina nell'intreccio ironico del politico e del teologico che è caratteristico dell'ultimo Pasolini. Anche con le istituzioni stilistiche, evidentemente, verso le quali si accresce negli ultimi anni quella "perdita di fede" che è stata brillantemente analizzata da Carla Benedetti e che progredisce nella dimensione del non finito, dell'abbozzo, della forma-progetto, che investe tanto la scrittura quanto la poetica dell'immagine nel segno dell'incompiutezza, dalla *Divina Mimesis* agli *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), dagli *Appunti per un'Orestide africana* (1968-1973) al romanzo postumo *Petrolio*. La "forma-progetto", o, come scrive Benedetti, lo «stato di abbozzo programmatico»,²⁸ implica «che tutto il materiale venga iscritto nella *modalità del possibile*»²⁹ secondo una tecnica di accumulo per stratificazioni successive in cui ogni nuova stesura, ogni inserto o registrazione, si aggiunge alla precedente senza cancellarla. «La modalità del potenziale – scrive Benedetti – permette così di accumulare nell'opera pezzi tra loro incompatibili, pezzi che si legano a progetti doversi tra cui l'autore non ha ancora scelto»³⁰. Un aspetto strategico della forma-progetto, infine, è la posizione in primo piano dell'autore. Si tratta di un motivo che informa strutturalmente gli *Appunti* cinematografici, nel procedere frammentario e inconcluso delle sequenze, illustrate e suturate dalla voce fuori campo, la "voce dell'autore progettuale" che attraversa lo spazio e il tempo delimitato dalle immagini.

27 Ivi, pp. 82-83.

28 Cfr. CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 163.

29 Ivi, p. 164.

30 *Ibid.*