

tradizionali. Ciò anche per una condizione di marginalità, quindi di distanza dal centro della produzione letteraria contemporanea, che consente certamente l'affinarsi degli strumenti critici, la conquista di una visione più ampia e profonda del reale. Il libro di Serena Todesco individua con fedeltà, passione, e acutezza d'indagine, personalità intellettuali di sicura rilevanza; restano nella memoria del lettore, grazie anche ad ampi stralci dai romanzi esaminati, figure combattive e dolenti di "personagge" costrette ad affermarsi in un mondo violento ed implacabile negoziando faticosamente, ma instancabilmente, la propria identità

Daniela Bombara, *Università di Messina*

Caterina Verbaro. *Pasolini nel recinto del sacro*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2017. Pp. 240.

Il volume di Caterina Verbaro analizza l'opera poetica, il cinema e l'ultimo romanzo di Pasolini, *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 trasformata 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, un sentimento di religiosa contemplazione della natura. Nessuna trascendenza, però, nessun orizzonte escatologico si apre su questa intuizione, che assolve una "funzione politica di opposizione alla cultura del Neocapitalismo" (21): "nessuna sacralità è possibile fuori dell'immanenza" (76), scrive Caterina Verbaro, "Pasolini esperisce il sacro dentro la realtà" (77).

La sezione iniziale è dedicata alla poesia pasoliniana dai testi friulani delle origini, intrisi di lirismo di ascendenza ermetica, fino ad una raccolta come *Trasumanar e organizzar*, dove l'apertura linguistica e la mescolazione del lessico ricordano gli esperimenti coevi della neoavanguardia. Un percorso scandito in due momenti essenziali: nella prima fase, "tolemaica", il "linguaggio letterario agisce come strumento insieme di rispecchiamento e di trasfigurazione mitica, di documentazione antropologica e di mitizzazione sacrale" (25). Si tratta della stagione che dalla "libertà stilistica" (è il titolo di un saggio su "Officina"), aderente ai principi rastremati del novecentismo, si protende nelle *Ceneri di Gramsci* (1957), dove i modelli formali sono dislocati dentro un orizzonte pre-novecentesco (Pascoli, Carducci). In questa fase sussiste inalterata la convinzione della purezza e della alterità del messaggio poetico. Nelle *Ceneri di Gramsci* risulta stabilizzato il nesso tra "istanze discorsive e soggettive da una parte, e dall'altra

un ampio quadro di istituzioni metriche e formali”: lo “schema metrico prevalente, proprio di otto poemetti su undici”, è costituito dalla “scansione strofica in terzine di endecasillabi [...] secondo una linea che associa Dante ai *Poemetti pascoliani*”, cui devono affiancarsi in alcuni segmenti “la strofa di novenari della tradizione tardo-ottocentesca” (*L’umile Italia*) o i “distici martelliani di *Recit*” (45). La successiva fase “copernicana”, che si apre sulla “mutazione antropologica” degli anni Sessanta, appare contraddistinta invece dall’immersione nel “magma” e dalla dispersione della lingua della tradizione poetica, che viene ibridata dai gerghi sociologici, burocratici e tecnico-scientifici del neo-capitalismo trionfante.

L’immersione nel magma comporta la distruzione della metrica e della sintassi, generalmente caratterizzata nelle *Ceneri di Gramsci* da ampia e marcata ipotassi e dal ricorso a tecniche espressive che sono proprie del cinema. La forma tipica di questa nuova fase è lo sceno-testo, un neologismo con cui si definisce “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” (123). 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 al codice iconografico.

Posta sotto il segno della conversione al cinema, la poesia pasoliniana non abbandona l’originaria tensione metastorica (“La Poesia si identifica per Pasolini col sacro”, 23), ma rinnova tecniche e forme della rappresentazione. 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 si trovano già compiutamente declinati 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” (143), il poeta sigla la sua abiura della poesia. Documenta con eccezionale precisione la nuova poetica pasoliniana un testo come *Patmos*, definito dallo stesso Pasolini un “oratorio” sulla strage di Piazza Fontana (12 dicembre 1969), il tragico evento che diede inizio in Italia alla cosiddetta strategia della tensione e agli anni di piombo. Il “referto della strage” che riproduce, “nel linguaggio della cronaca giornalistica, i dati anagrafici delle vittime” (146), si intreccia con la dimensione autobiografica (segmenti diaristici, invettiva politica) che a sua volta è ritmata

dal “controcanto sacrale realizzato attraverso il riuso del libro dell'Apocalisse dell'evangelista Giovanni” (145), cui rimanda lo stesso toponimo nel titolo (l'evangelista Giovanni venne esiliato nell'isola di Patmos.) In *Transumanar e organizzar* Pasolini ha abraso “ogni marcatore della lingua poetica”, inventando “la fortunata mescolazione del giornalismo di poesia” (176), al prezzo di una consapevole rinuncia allo stile, cioè a quel sistema di moduli linguistici e riferimenti ritmici e figurati che mette tradizionalmente in rapporto l'espressività individuale con una tradizione storica.

Abiura dello stile, dunque, e abiura dell'identità. L'ultima parte del saggio di Caterina Verbaro approfondisce questa prospettiva prendendo in esame le pagine incompiute di *Petrolio* (pubblicato postumo nel 1992), “archetipo della narrazione postmodernista italiana” nel segno “del doppio, del molteplice, dell'ibrido” (185). 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, scrive Caterina Verbaro, si oppone “come antidoto alla dissacrazione di cui la storia è artefice e di cui l'irrealtà del presente è prova” (214).

Nel ritmo di una esposizione lucida e lineare, questo passaggio riconduce il lettore alle premesse del libro: “Pasolini esperisce il sacro dentro la realtà” (77). Il discorso critico di Caterina Verbaro, originale e saldamente coerente nel metodo di indagine, interpreta e rilegge la poesia pasoliniana (sulla pagina scritta o attraverso il cinema e il racconto) come il medium di quella relazione con il sacro, vertiginosamente antagonista e apocalittica, che Pasolini ha inscritto nella esposizione sacrificale del (proprio) corpo.

Ugo Perolino, *Università degli Studi “Gabriele d'Annunzio”, Pescara*

POETRY & FICTION

Luigi Fontanella. *Il dio di New York. Romanzo.* Bagno a Ripoli, Firenze: Passigli Editori, 2017. Pp. 280.

Il lettore attratto dal titolo non comune del romanzo di Luigi Fontanella — *Il dio di New York* — è invitato a non darsi pena per tentar di svelare all'istante chi sia questo nume, eponimo del romanzo, bensì è consigliato ad inoltrarsi nella sua lettura, come ho fatto io, catturato dal fascino del prologo di tre pagine che pone il lettore in contatto immediato con un “uomo” e offre, in medias res, la