

PASSIONE PER LA REALTÀ E SENSO RELIGIOSO IN PIER PAOLO PASOLINI

Non è pensabile che si possa stendere una relazione su Pasolini rimanendo all'interno di quell'atteggiamento che troppo spesso ricorre, non solo in ambito accademico, e che potremmo definire, mutuando un termine dal ciclismo su pista, di *surplace*. Vale a dire quella disposizione che facilmente s'insinua nell'*animus* del critico per cui l'osservazione che compie sul suo oggetto (il quale sempre somiglia ad un avversario che può sfuggire da un momento all'altro) diviene come un atto immobile, una sospensione, una luce ferma, quasi da tavolo chirurgico. E nemmeno è possibile un palleggio di tipo tennistico, elegante magari, ma sterile, dove la stretta di mano dei contendenti, ognuno rimasto dalla sua parte della rete, sigla una presa di distanza più che una riconosciuta comunanza. L'atto critico, specie in casi come questi, deve raggiungere la stessa gradazione della carità (volendo usare, e proprio qui in Cattolica, un termine mignosiano¹) intesa come offerta a un rapporto definibile solo dalla sua tensione alla verità. Non si tratta, si badi, di essere meno precisi o di fuggire la spietatezza dell'analisi (anche nell'amicizia più grande c'è il momento di tale spietatezza), bensì di non credere di chiudere o accomodare i conti dopo aver svolto un diligente compito. Insomma, Pasolini – e Pasolini preso dal verso che ci siamo dati – è, come ognuno di noi, un fuoco acceso, che chiede d'esser alimentato d'altro fuoco, non d'esser raggelato dai nostri ricami di parole. Perciò l'atto critico ha una sua absolutezza, che lo avvicina all'atto poetico. Altrimenti non avrebbe alcun interesse, e non solo per chi come me, si accosta dal versante di coloro normalmente più impegnati in opera creativa che di ordinamento critico². Tutto ciò non vale tanto per lo statuto di 'caso d'attualità' a cui Pasolini è perennemente richiamato dal suo destino, quanto per lo speciale tipo di sfondamento che

¹ P. MIGNOSI, *Polemica cattolica*, «La Tradizione», I (1930), pp. 169-70.

² È T. S. ELIOT, com'è noto, uno dei maggiori sostenitori dell'atto poetico come atto intrinsecamente critico (cfr. T. S. ELIOT, *L'uso della poesia e l'uso della critica*, Bompiani, Milano 1974).

l'opera di Pasolini compie sulle normali categorie (se così vogliamo chiamarle, pur assomigliando sempre più spesso a modi di dire o a suggestioni) con cui si suole definire l'epoca in cui viviamo. La quale, è bene dirlo subito, è post-pasoliniana, sia per quel che riguarda la pur lunga gittata delle sue analisi profetiche, sia per quel che riguarda il modo con cui egli ha interpretato il ruolo dello scrittore. Post-pasoliniana è la situazione nel senso del livello di omologazione raggiunta, attraverso il suo contrario apparente, non più nemmeno qualificabile con i parametri e sondabile con gli strumenti pasoliniani. E post-pasoliniano il ruolo oggi giocabile dallo scrittore in seno alla vita comune. Nel primo caso si è superata per eccesso la profezia pasoliniana, nel secondo si è decostruita per difetto l'immagine dell'artista. E se da una parte è un superamento che apre solo a più malinconia, dall'altra v'è forse, e ripeto forse, l'apertura di nuove possibilità, in un ritorno quasi a circuiti primitivi del gesto poetico, inteso non solo in senso stretto.

La tentazione del *surplace*, pur inevitabile anche solo semplicemente per pararsi dalle sorprese e dalle smentite, è vinta più agevolmente da chi veda comunque nel 'fattore Pasolini' un elemento di importante inattualità per calarsi nella comprensione del momento storico, sociale e culturale che stiamo vivendo. E non si tratta, così come han fatto recenti operazioni cinematografiche intorno alla sua figura, di far di Pasolini l'eroe di un'ideologia, riducendolo a una faccenda politica – con un atto di coraggio troppo facile e che somiglia ad una seconda sepoltura³. C'è un'altra attualità di Pasolini, proprio nel momento storico in cui, non a caso, quasi tutti coloro contro cui egli si era culturalmente schierato o che lo avevano accusato, raccolgono i frutti del proprio successo (pensiamo agli Scalfari, che di Pasolini scrisse che era un «malato di mente»⁴, ai Costanzo, ai Rondi⁵, agli

³ Ci si riferisce al recente film *Pasolini. Un delitto italiano* di Marco Tullio Giordana, ove l'ipotesi su cui si regge tutto il film è quella dell'omicidio politico ad opera di quei notabili più volte attaccati da Pasolini e in questi anni caduti in disgrazia politica. Nel film c'è solo un tratto del volto di Pasolini, e, paradossalmente rispetto alle intenzioni dell'autore e dei suoi collaboratori, il meno attuale.

⁴ Cfr. Lettera di Eugenio Scalfari a Gianni Mazzei del 22.11.'76, «clanDestino», 4 (1993), p. 4.

⁵ Si vedano gli epigrammi polemici raccolti in *Nuovi epigrammi (1958-59)* in *La religione del mio tempo*, in P. P. Pasolini, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975.

Streheler, ai Fo⁶, o anche, *mutatis mutandis*, ad un suo giovane amico come Bernardo Bertolucci che in questi giorni dichiara che il motivo dell'impossibile durata del suo sodalizio con Pierpaolo risiede nel fatto che il poeta di Casarsa aveva sempre uno sguardo religioso sulle cose⁷. In questa prospettiva, il tema che ci siamo proposti (il senso religioso e la passione per la realtà in Pasolini) può davvero introdurci a una miglior coscienza del periodo che ci viene incontro, segnato in fronte da due marchi inconfondibili: il ritorno della religiosità (o del senso del sacro, e non è il caso per ora di distinguere oltre) accanto ad un trionfo dell'astrazione, intesa come spiritualismo ed escatologismo.

Il cosiddetto ritorno della religiosità (già esaminato in molti e più autorevoli scritti) vive in forme complesse e mutanti: dalla diffusione di atteggiamenti orientaleggianti (li chiamiamo così non per sminuire i più seri tentativi di conoscenza, ma per indicare il più largo perimetro della tendenza) al 'fattucchierismo' in varie salse, dal concrescere di sette all'allargamento di interessi esoterici, dalla ripresa di gerghi 'sacri' in ambiti solitamente considerati 'profani' come la politica alla ribalta di un opinionismo di tipo religioso. A chiunque tutto ciò appare evidente appena entri in libreria e si considerino i *mass-media*. Si registra, comunque la si voglia vedere, la realtà di una vena latamente religiosa che riemerge nel comune senso del vivere. Che poi questo spumeggiare di religiosità provveda solo a rafforzare il *mix* di individualismo e di moralismo soffocanti da cui è sorto, lo ha già registrato con maestria l'Altman del film *America oggi*, nel suo affresco di una vita catturata in un dualismo tra verità e realtà. Tutto ciò costituisce la prima prova del fatto che ci troviamo in piena epoca post-pasoliniana, nel senso che il poeta di Casarsa non poté nemmeno lontanamente immaginare tali sviluppi, ma sicuramente ne colpì l'origine esattamente in quell'accusa alla 'astrazione' o riduzione che lo accomuna sorprendentemente a Péguy o a Mounier. Ogni riduzione, avvertiva questo *flaneur* dell'Italia post-bellica⁸, è mancanza di religione. Si può ben dire che la riduzio-

⁶ P. P. PASOLINI, *Orgia, Porcile, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979, pp. 195-6.

⁷ B. BERTOLUCCI, intervista a «Sette», 9-16 settembre 1995.

⁸ Il termine *flaneur* va inteso in un senso non ristrettamente decadente. Si ha in Pasolini una separazione dal mondo che lo costringe a uno sguardo 'altro', così che anche nel momento di maggior impegno resta una distanza di segno tragico.

ne operata in quegli anni dell'uomo ai suoi bisogni economici accanto alla più sottile riduzione di ogni questione personale a una questione di coscienza, abbiano ormai trionfato anche attraverso il ritorno di una certa moda religioseggiante. Non a caso, H. Bloom nei suoi recenti studi sulla religione americana ha descritto la radice dualistica della religiosità del Paese che dà segno d'esser ancora la fonte di tendenze che noi importiamo da tempo⁹. L'aver patito e accusato tale dualismo, la 'disperata vitalità', l'aver siglato con una tensione estrema tale denuncia, fino al nefando mistero della sua morte, fa sì che di Pasolini potremmo dire ciò che T. S. Eliot diceva di un altro poeta, del primo poeta moderno in quanto completamente dentro e completamente contro il dualismo, Charles Baudelaire: «il suo alto destino fu di essere capace di una dannazione negata ai politici e ai giornalisti»¹⁰. Uno di quei tragici che tutti si consumano nel tentativo di superare il dualismo tragico in cui sono costretti dall'epoca e da se stessi. Si è trattato, per usare un'immagine coniata da Zanzotto per Pasolini, di un «ossimoro crocifiggente»¹¹. Del resto, è lo stesso Pasolini ad esprimere il finale di parabola della propria coscienza dualista, in opposizione a qualsiasi accomodamento:

La gran voglia di ridere (nel *Decameron*) nasce dal definitivo accantonamento della 'speranza', comunque e sempre retorica. Son privo, praticamente e ideologicamente, di ogni speranza [...]. Da cosa nasce la 'speranza' quella della prassi marxista e della pragmatica borghese?

⁹ H. BLOOM, *La religione americana. L'avvento della nazione post-cristiana*, Garzanti, Milano 1994. «Possono dirsi essenzialmente dualisti i maggiori pensatori americani?» si chiede l'autore a p. 303. Più avanti, dopo una breve analisi dei maggiori pensatori e in specie di Emerson, afferma che «quello della Religione Americana pertanto non è un dualismo vero e proprio». Ma, andando al fondo, Bloom conclude: «Gnosticismo e orfismo sono quindi forme di religione analoghe alla Religione Americana, seppur in modo imperfetto, ed è improbabile che si possa scoprire altrove una più stretta analogia». E ancora: «Ed è appunto *qui* che troviamo la chiave per comprendere il dualismo religioso americano: l'origine del sé nascosto, quella parte del proprio essere che non ha bisogno della salvezza, è prioritaria rispetto alla natura e risale a Dio, è prioritaria rispetto alla Creazione e risale al Creatore».

¹⁰ ELIOT, *L'uso della poesia* cit., p. 305.

¹¹ A. ZANZOTTO, *P. P. Pasolini*, in ID., *Aure e disincanti*, Mondadori, Milano 1994, p. 144.

Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono *contro* Hegel (esistenzialmente – empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. Mi sembra troppo comodo. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili [...]. Il mio futuro è paurosamente e fulmineamente diminuito¹².

Occorre, in sintesi, tenere ben fisso tale problema del dualismo – la divisione tra ciò che è del cielo e ciò che della terra, di Dio e dell'uomo, del bene e del male, della carne e dello spirito – per addentrarci nel problema religioso in Pasolini, per evitare anche di perdersi dietro alle mille probabili interpretazioni delle tante figure 'religiose' che egli usò anche contraddittoriamente (si pensi a Cristo stesso, su cui comunque ritorneremo) e quindi per cercare il cuore del problema. Insomma, per non fare come quei critici cattolici che Pasolini fulminò in un famoso epigramma, accusandoli di esser come corvi pronti, per propria consolazione, a carpire la citazione giusta¹³.

Non avremo la presunzione di dire cose nuove. E preferiamo dichiarare alcuni dei nostri debiti con testi che, nel mare magno dei saggi e degli studi su Pasolini, ci hanno illuminato di più: il ricco saggio di recente confezionato da Conti Calabrese su *Pasolini e il sacro* e una tesi di laurea inedita di Monica Fabbri, discussa lo scorso anno con Ezio Raimondi su *Pasolini e la crisi del mito*.

Qui ci preme spiegare perché per un uomo il cui senso religioso vive di ragionevolezza applicata con passione Pasolini è interessante. Si badi, è interessante non perché in esso si vadano a cercare patenti o appartenenze che non ci sono, ma perché il dialogo con Pasolini stimola, eccita in noi ragioni e riflessioni che ineriscono al piano religioso. «Il cristiano è perfettamente umano. Egli è persino la cosa più umana che ci sia» dice Péguy citato da Von Balthasar¹⁴.

In una parola, essendo il cristiano l'uomo per cui il senso religioso è stato storicamente compiuto dall'uomo Cristo, ogni serio approfondimento di esperienza religiosa suona come profetico. Infatti, ogni

¹² Citato in S. ARECCO, *Pasolini, Partizan*, Roma 1972, p. 75.

¹³ P. P. PASOLINI, *Ai critici cattolici*, in *La religione del mio tempo*, ora in *Le Poesie* cit., p. 249.

¹⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Gloria, III (Stili laicali)*, Jaca Book, Milano 1975, p. 476.

serio approfondimento del problema religioso porta all'evidenza la necessità che la vita non resti presa dal dualismo, inteso come insana-bile distanza tra cielo e terra, tra carne e spirito, tra vita e morte, tra astratto e concreto, tra ciò che è di Dio e ciò che è dell'uomo. In questo senso Pasolini, al pari di Baudelaire, mostra, lo ripetiamo, come l'epoca contemporanea abbia avvertito la perturbante presenza di un'impostazione dualistica del vivere. Come nota il Raimondi che rende omaggio al Bloom, a proposito della foresta di voci contemporanea: «Il linguaggio teologico dell'innocenza edenica e della caduta veniva a contatto con un'antropologia del centauro [parola pasoliniana n.d.r.] o del mondo interiore, lo sguardo di Baudelaire s'affiggeva sulla "puissance" satanica "d'être à la même fois soi et un autre"». Raimondi riconosce giustamente al Bloom di aver reintegrato, a differenza del Curtius di *Letteratura europea e medioevo latino*, la Bibbia e anche Omero, oltre ad altre tradizioni religiose, per tracciare la sua mappa di rilettura «eretica» della tradizione del moderno¹⁵.

Rimettere in primo piano come fa il Bloom la «memoria religiosa» della nostra letteratura significa, secondo lui, rintracciare la baudelairiana *dualité permanente* dell'essere umano in quanto parodia di quella divina. E anche Pasolini sembra essere, nella sua mappa di lettura eretica del moderno, un inattuale recuperatore di testi antichi e accantonati. Questa è stata la ragione del patimento e della rivolta di tutti i geni della contemporaneità: sentire, anche da dentro l'impossibilità di sfuggirne, che il dualismo è la grande menzogna, è ciò che inchioda a un destino tragico ciò che invece appare fatto per la vita. Afferma Scalia:

Sembrerebbe che Pasolini non può in realtà, autoaffermarsi, non può viverci [...]. Se l'originario lo si vuol oggettivare nel mito, allora la questione pare risolversi, ma per Pasolini non è risolvibile [...]. Per Pasolini come si confrontano passione e ideologia, se sono distinte? Endiadi vuol dir questo [...]. Alla fine, la crisi di Pasolini è questa: è inutile confrontarsi con l'ideologia, con la realtà, ma lui per tutta la vita non ha fatto che questo [...]. Lui tenta continuamente il confronto con l'ideologia, con la storia e ogni volta fallisce. E alla fine si chiede che cosa rimane. Restano corpi innocenti, ma non c'è alternativa [...]. Se la disperata vitalità è originaria, non c'è più niente da fare [...]. Disperata

¹⁵ E. RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 518.

vitalità diventa solo disperazione, a lungo andare. Viene meno la vitalità¹⁶.

E anche chi, come Santato, vede la passione di Pasolini come categoria estetica (ma ciò pare riduttivo) e quindi «cifra specifica dell'ideologia pasoliniana»¹⁷ deve considerare almeno una parte dell'itinerario dello scrittore, dopo *Una vita violenta* come «una fase di allontanamento, tra l'imporsi di una gerarchia corsara e il riemergere di nuove mitologie»¹⁸, vale a dire una nuova distanza tra passione e ideologia. Paradossalmente, a un occhio cattolico, l'eretico Pasolini indica (insisto: da dentro il problema), alla Chiesa il profilo della vera fonte delle eresie contro cui essa combattè le sue grandi battaglie: contro i manichei, contro Pelagio, e contro la riduzione protestante.

Pasolini, come tutti i veri artisti, fugge da qualsiasi determinazione schematica: lo appunti e scappa. Sappiamo che, per rimanere nella metafora ciclistica, il gesto critico, chiamiamolo *tout cour*, è rispetto al gesto artistico (pur esso eliotianamente gesto anche critico) in posizione di gregario. Ed essere buoni gregari è, a volte, più difficile che essere capisquadra. Vorremmo dunque, in questa sede, mentre sui giornali e nei cinema dilaga il dibattito pasoliniano, tirare la volata a Pasolini. Una volata senza scorrettezze, dove a vincere sia lui – il dramma profetico del suo genio – e non i nostri cavilli.

Cos'è la passione per la realtà

La passione per la realtà non è, per sua natura, un fatto teorico. Da uno scrittore è proprio ciò che si dovrebbe imparare: passione per la realtà, non immagini da proiettarvi sopra. Lo insegnò il Betocchi di *Realtà vince sogno*, a cui Pasolini, come tanti altri fu legato (e forse di Betocchi si doveva parlare in questo convegno; ma tant'è, lasciamo che continui il suo magistero nell'ombra). Ma lo insegnano tutti i migliori

¹⁶ Intervista a G. Scalia, in M. FABRI, *Pasolini e la crisi del mito*, Tesi di laurea A.A. 1994-95, Università di Bologna, p. 134.

¹⁷ G. SANTATO, *Novecentismo e antinovecentismo in Letteratura italiana contemporanea*, Appendice Vol. VI, Lucarini, Roma 1986, p. 109.

¹⁸ *Ibi*, p. 73.

poeti italiani di questo Novecento: di Caproni, ad esempio, più che i virtuosismi di pensiero pseudo-nihilista, resta la forza delle sue ragazze in bicicletta; di Montale, più che la mezzavoce ironica o il nihilismo in veste classica dei primi versi, resta l'immagine di Mosca, di cui il poeta dice, nel suo momento più vero: «Ho sceso, dandoti il braccio almeno un milione di scale»¹⁹. E di Luzi, più che l'inabissarsi del suo quasi orante pensiero azzurro, restano, come 'condizione' di quel pensiero, le colline, i gesti delle mani delle sue donne, i profili dei paesaggi e dei volti.

Ma, volendo estremizzare, la passione per la realtà è ciò che fa muovere la lirica di Leopardi, che, come ha recentemente ridimostrato il Gioanola, non ha avuto una formazione culturale sensista bensì cattolica²⁰, quasi sempre dalla parola «vedi», «mira» mentre, in un contrario significativo, la lirica pascoliana e michelstaedteriana nasce spesso dai verbi del nascondimento e della chiusura²¹.

In altre parole, la 'passione' indica prima ancora che una gradazione sentimentale, il riconoscimento che il primo dato è l'esistenza della realtà e che non v'è possibile attività razionale (cioè umana) che non parta da questo dato e dall'incontro con esso, come si dà nell'esperienza secondo tutti i suoi molteplici modi. È, quindi, il senso di un'apertura, di una disposizione dell'io all'esperienza come principale fattore di conoscenza, cioè di unità tra il soggetto e il reale. Per usare le parole di Jean Guilton: «'Ragionevole' designa colui che sottomette la sua ragione all'esperienza»²².

In questo senso, la 'passione' non si pone, di per sé, al polo opposto della 'lucidità'. Anzi, ne è la perpetua condizione e il vero nutrimento. Triste è l'uomo per cui la lucidità deve coincidere col distacco dalle cose. Triste o ebete è la presunzione pur ammantata di religiosità

¹⁹ E. MONTALE, *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*, in *Satura*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 309.

²⁰ E. GIOANOLA, *Leopardi, la malinconia*, Jaca Book, Milano 1995, pp. 25-30.

²¹ Rimando a miei interventi: *Neutralizzare Leopardi, intorno ai rapporti tra Michelstadter e il poeta de "Il canto notturno"*, «Testo», 23 (gen.-giu. 1992), pp. 26-39 e *Lo sguardo, la nebbia, le stelle (per un'interpretazione del vedere pascoliano)*, «Rivista pascoliana», 3 (1991), pp. 135-46.

²² J. GUITTON, *L'arte nuova di pensare*, Ediz. Paoline, Milano 1986, p. 71.

di chi predica il distacco dalle cose care²³ per poter rimanere lucido e imperturbato. La lucidità, invero, viene meno con il venir meno della passione per la realtà, in favore di un astratto e sterile intellettualismo. Pasolini ne è stato esempio estremo.

In questo senso, una definizione del senso religioso, inteso come una dimensione dell'esperienza comune a tutti gli uomini, si iscrive senza difficoltà. La definizione di cosa sia il senso religioso nella sua accezione più esatta e larga la troviamo ben formulata nel libro *Il senso di Dio e l'uomo moderno*, di Luigi Giussani, nella prima parte, ove è raccolto uno scritto intitolato proprio *Il senso religioso*²⁴:

Ci sono domande che s'attaccano alla radice stessa del nostro moto umano: per che cosa vale la pena che io viva? Qual è il significato della realtà? che senso ha l'esistenza? [...] Il senso religioso è esattamente al livello di quelle domande. Più precisamente il senso religioso sorge con l'emergenza, in quelle domande, di un aggettivo molto importante: qual è il senso *esauriente* dell'esistenza? qual è il significato *ultimo* della realtà? per che cosa *in fondo* vale la pena vivere?

E aggiunge Giussani che «il contenuto del senso religioso coincide con queste domande e con *qualunque tipo di risposta* a queste domande». Significativamente, Giussani precisa che «si tratta di domande a un livello inevitabile, implicito in qualunque posizione umana, anche di coloro che ne negano il valore teoretico e filosofico. È la natura stessa della ragione, del nostro pensiero, della nostra coscienza che si pone come senso religioso»²⁵.

Tale impostazione, com'è evidente, ci lancia a scoprire in ogni avventura umana un'avventura religiosa, situando – in termini sorprendenti per tanta pubblicistica cattolica – il problema religioso nel problema stesso della razionalità, nel fuoco stesso dell'esser uomini. Il problema dell'uso della ragione è un problema religioso. Dalla separatezza presunta tra ciò che riguarda la ragione e ciò che riguarda la fede si ricava una minor chiarezza nell'indagine su cosa sia la religiosità e cosa sia la ragionevolezza.

²³ Si vedano in proposito gli insegnamenti del buddismo.

²⁴ L. GIUSSANI, *Il senso di Dio e l'uomo moderno*, Rizzoli, Milano 1994, p. 10.

²⁵ *Ibi*, pp. 11-2.

Afferma Giussani di seguito, in linea con Tommaso e tutta la dottrina cattolica, che tutte le capacità presenti in noi «non solo non si sono fatte da sé, ma anche non si traducono in atto da sole»²⁶, cioè devono essere provocate, e che ciò vale dunque anche per il senso religioso. Tale provocazione è data dalla realtà creata. Il senso religioso, ciò che S. E. il card. Montini chiamava «sintesi dello spirito», è attivato con il suo bagaglio di domande 'ultime' dall'esistenza del reale, in tutti i suoi gradi, come lo percepisce la nostra esperienza. E, avverte ancora Giussani, citando il San Paolo dell'Areopago, dall'esperienza della «voce più profonda della realtà», là dove la realtà diventa 'io', un 'io' che è costituito innanzitutto dalla coscienza elementare dell'esser stato fatto: «Quando dico 'io' dico un rapporto, perché 'io' è uguale a sono fatto»²⁷. Si noti che l'affermazione 'io' uguale a «io sono fatto» è l'unica possibilità di sottrarre la propria coscienza dal dualismo primario, dalla separazione prima tra il sé e la realtà. Infatti, checché ne dicano tutti coloro che si arrovellano a stabilire la fitta rete di rapporti tra il gesto di scrivere e il gesto di morire (si pensi allo Jankélévitch, ma è tutto un filone di pensiero), il gesto poetico, come qualsiasi altro gesto del vivere, mette innanzitutto in questione la coscienza intorno alla propria origine, al «senso della nascita» per usare un titolo testoriano. L'importanza della figura materna in Pasolini, come in tanta poesia contemporanea italiana (si pensi a Luzi, a Ungaretti, a Pascoli) non risponde, pur nelle sue mille varianti e con tutti i suoi sviluppi a questa elementare percezione dell'«io» che nei poeti si dà più acutamente?²⁸ Lucidamente, e sotto un segno opposto ai poeti citati fin qui, quel Michelstaedter giustamente tornato in auge per comprendere le radici della cultura oggi dominante faceva coincidere il compimento dell'individuo col poter non esser mai nato²⁹.

Quando Pasolini, come spesso gli accade accumulando contraddi-

²⁶ *Ibi*, p. 19.

²⁷ *Ibi*, pp. 22-3.

²⁸ Si legga, tra le tante altre ove la madre è rievocata, la poesia *Supplica a mia madre*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1975, p. 347. La raccolta si apre significativamente con una sezione intitolata *La realtà*, il cui primo testo è la feroce e straziata *Ballata alle madri*.

²⁹ C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982, p. 69: «Chi vuole avere la vita non deve credersi nato».

zioni, afferma: «Ad ogni modo è certo: che qualunque cosa questo mio urlo voglia significare, esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine»³⁰, non intende forse indicare un coacervo di domanda 'ultima' e 'originale'?

E quando, richiesto di parlare di sé, risponde: «Una definizione di me stesso? È come domandare la definizione dell'infinito. C'è un infinito. Sono lo specchio dell'infinito esterno, è impossibile per me definirmi»³¹, non sta forse ad indicare in quella infinità la radice vera e ultimamente indefinibile della passione per la realtà, prima ancora di lanciare su di essa, come fa nel prosieguo di quella frase citando e correggendo la Morante, l'ombra di disperazione (dualistica) di un Narciso felice di se stesso e infelice per il mondo?

Dal dialetto all'icona tragica

Per uno scrittore il destino di tale passione si mostra innanzitutto nella scelta della propria lingua, o meglio, nella sua formazione. «La lingua di un essere – dice il Benjamin di *Angelus Novus* – è il medio in cui ci comunica il suo essere spirituale»³². Oggi poi, che non siamo nemmeno più in presenza di una omologazione culturale e linguistica realizzata da una classe egemonica borghese-tecnocratica, come vedeva Pasolini, ma in una mondiale generalizzata imposizione di un certo linguaggio, che è quello di tipo informatico, (si pensi al fenomeno *Internet*, o al lancio di *Windows 95*), lo scrittore non completamente suonato sul *ring* della babele contemporanea avverte su di sé e sull'intero destino della letteratura una gravissima questione della lingua. Giustamente è stato rilevato che per Pasolini non si può cercare una poetica, cioè una teorizzazione di tal passione, ma rilevare i suoi gesti³³.

In un saggio del 1957, raccolto in *Passione e ideologia*, Pasolini, citando Gramsci, afferma che «ogni volta che affiora, in un modo o

³⁰ P. P. PASOLINI, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968, p. 200.

³¹ M. MANCINI e E. PERRELLA, *Corpi e luoghi*, Teorema, Roma 1981, p. 52.

³² W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 67.

³³ Intervista a G. Scalia, in FABBRI, *Pasolini e la crisi* cit., p. 133.

nell'altro la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi»³⁴. In un momento come quello in cui Pasolini iniziò a scrivere, la questione della lingua era generalizzata, per motivi storico-biografici³⁵, per polemiche letterarie³⁶. Pochi scrittori, come Pasolini, hanno lasciato che la propria personale questione della lingua così chiaramente emergesse come questione capitale nella propria formazione e nella formazione del giudizio sulla contemporaneità. Acutamente Rosenzweig avvertiva che la lingua «è cosa completamente dell'inizio»³⁷, nel senso che il problema della lingua riguarda l'inizio dell'esperienza vitale. Per Pasolini, dunque, con il problema della lingua non era emersa solo una questione letteraria, o storico-sociale. Ma con il problema della lingua era sorto, contemporaneamente, il problema del proprio sguardo al mondo: «Quando risuonò la parola «rosada»... La parola 'rosada' pronunciata in quella mattinata di sole non era che una punta espressiva della sua vivacità orale... Non era mai stata scritta. Era sempre stata e solamente suono»³⁸.

È stato notato che la scelta dialettale di Pasolini non consisteva né in una riduzione né in una protesta. Semplicemente in un'alternativa, in nome della stessa passione, come nota egli stesso in un intervento del '57³⁹, che passando poi a Roma, gli fece adottare quel che chiamava «sperimentalismo stilistico» che non aveva nulla a che fare con quello novecentesco, e che si nutriva anche di quello «spirito filologico» che «presiede anche all'atteggiamento politico»⁴⁰. Ma che tipo di alternativa era questa del casarsese e poi del borgataro? Non è possibile concludere i motivi della particolarissima scelta di un dialetto diver-

³⁴ P. P. PASOLINI, *La confusione degli stili*, in ID., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1973, p. 335.

³⁵ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. DUFLOT, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 17: «Sono nato in una famiglia tipicamente rappresentativa della società italiana: un vero prodotto all'incrocio... Un prodotto dell'unità italiana».

³⁶ Sono di quegli anni a metà del '50, le polemiche a distanza tra «Officina» di Pasolini e «La Chimera» del gruppo fiorentino di Luzi e Betocchi sull'ermetismo, sul realismo e sull'ideologia.

³⁷ F. ROZENZWEIG, *La stella della redenzione*, Marietti, Pavia 1988, p. 117.

³⁸ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1980, p. 59.

³⁹ P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, in ID., *Passione cit.*, p. 48.

⁴⁰ *Ibi*, pp. 490-1.

so dalla più diffusa *koiné* friulana entro motivi, pur presenti, di influenza decadente e pascoliana, quantomeno solo entro motivi di protesta socio-culturale verso l'accentramento linguistico-consumistico, peraltro ancora assente nel momento in cui Pasolini inizia a scrivere in dialetto (1942). C'è un motivo originale, riconducibile direttamente a un problema personalmente avvertito da Pasolini. Egli cerca una lingua che sia, per usare una felice immagine coniata da Mandel'stam sulla lingua italiana di Dante, come un bacio, cioè un atto personale sempre nuovo d'adesione all'essere e che abbia la sua origine in nessun codice linguistico esistente ma nella stessa profondità dell'essere e dell'esserci. La famosa espressione «teta veleta», fu inventata per indicare, si badi, «il senso dell'irraggiungibile, del carnale», che muoveva, alla vista delle parti convesse delle gambe dei compagni di gioco, «qualcosa come un solletico, una seduzione, un'umiliazione»⁴¹. In tale espressione inventata da bimbetto agisce una quasi magica rete di rimandi: *Veleta* è il titolo di un sensuoso componimento lorchiano⁴² e *Tetis* è l'unità dei sessi, come notò Contini, e il mortale⁴³. Ma qui ci interessa notare l'accostamento che Pasolini compie tra i due aggettivi che designano ciò che muove in lui, da quando aveva pochi anni, fino alla maturità disperata del pratone di *Petrolio*, il senso indicibile se non in lingua inedita di «teta veleta»: carnale/irraggiungibile.

È la folgorante antinomia che Pasolini cercò di amare-baciare, ricongiunta, per tutta la vita, nella mitizzata figura materna al pari di quella dei mille ragazzi di vita: non c'è altro modo per rileggere il famoso *Appunto 55*, protagonista Carlo di *Tetis* (i nomi sono cose, diceva Pasolini) sul pratone. Ma su questo per ora fermiamoci. Qui è

⁴¹ N. NALDINI, *Cronologia* premessa a P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino 1986, p. XVI.

⁴² F. G. LORCA, «*Veleta, / Viento del Sur...*» in *Libro de Poemas*, in *Obras completas*, Losada, Buenos Aires 1938-1946. Significativo è, al proposito, quanto ricordato recentemente da Piero Bigongiari, secondo il quale alcuni componimenti giovanili di Pasolini furono rifiutati da una rivista proprio perché troppo somiglianti a versi lorchiani. Lo riferisce FABBRI, *Pasolini e la crisi* cit., p. 101.

⁴³ Si veda in proposito quanto afferma G. Conti Calabrese nel suo *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, p. 136, rifacendosi agli studi ben conosciuti da Pasolini del Ferenczi e alle note di A. Roncaglia al testo di *Petrolio*, così come edito da Einaudi nel 1994.

importante notare che dal senso di quell'antinomia procede e muove il tentativo di invenzione linguistica, di una lingua e di una ragione, come scriverà più tardi nei saggi di *Empirismo eretico* sotto anche l'influenza dei Francofortesi, che non siano ridotte a «qualunquismo tecnico»⁴⁴. Si deve tener conto, lo ripetiamo, che l'invenzione pasoliniana, se teniam fede ai suoi appunti biografici, precede l'analisi che egli fa del fenomeno dialettale o dell'omologazione linguistica. È un'invenzione che procede per un gesto d'amore su cui già grava il dualismo di una 'carnalità irraggiungibile'. Del resto l'Hamburger de *La verità della poesia* afferma che la poesia dopo Baudelaire «appare come il luogo della dissociazione»⁴⁵, nonostante quella che anche il Conte della *Lirica d'Occidente* chiama l'invenzione di Psiche da parte di Petrarca, intesa come luogo di ricomposizione dello iato da sempre espresso nella lirica Occidentale tra tempo della natura e tempo umano, tra corpo e spirito, tra terra e cielo⁴⁶. Lo stesso Pasolini, del resto, nelle sue pagine su Gadda avverte come «giunti alla soglia della nostra epoca, la grande costante petrarchesca appaia incrinata ed esausta»⁴⁷. In Pasolini si tratta di un'invenzione orale (che, è stato giustamente rilevato, per lui equivaleva a vocale), che non ha a che fare con le riduzioni strutturaliste, ed è autentica possibilità di tradizione⁴⁸. È lecito, in tale prospettiva, come fa Conti Calabrese, far interagire Heidegger, Jung e lo Zumthor con Pasolini. Altrettanto lecito è avvicinare la riflessione pasoliniana a quella che sulla vocalità svolgeva, anni dopo, un poeta che per il destino di Pasolini, alla ricerca di un linguaggio fatto di «parole e non termini», è molto di più che un contraltare polemico, Mario Luzi:

Intendo la voce come manifestazione, parusia – di che ? Di qualcuno che è stato e ha testimoniato a qualunque titolo o grado l'esserci, voglio dire la nostra inerenza o la nostra non rassegnata casualità nel mondo. Il silenzio [...] nella sua filigrana sembra costituito da questa

⁴⁴ CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 56.

⁴⁵ M. HAMBURGER, *La verità della poesia*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 25.

⁴⁶ G. CONTE, *Lirica d'Occidente*, Guanda, Milano 1994.

⁴⁷ P. P. PASOLINI, *Gadda. Le novelle del ducato in fiamme*, in ID., *Passione* cit., p. 314.

⁴⁸ Si vedano al proposito le riflessioni di Pasolini contenute in *Empirismo eretico*, riprese da CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 64.

voce umbratile e profonda che percorre il tempo tracciandovi il segno dell'avventura umana⁴⁹.

In una conversazione tenuta sulla mia rivista «clanDestino», lo stesso Luzi, che tra l'altro ebbe a dire che probabilmente ciò che diceva lui e ciò che diceva Pasolini sul realismo non era così diverso come appariva, precisa: «La poesia è essa stessa un atto decisivo. La decisione è nel fatto che la parola si sia decisa a manifestarsi [...]. Questo implica amore, in un certo senso. Insomma senza amore per il mondo non ci sarebbe questa decisione a parlare»⁵⁰. Per Luzi, dunque, come per Pasolini, pur nella diversità dei percorsi (e si veda un'interessante commento inedito di Luzi al carteggio Pasolini-Betocchi, a cura di G. Tabanelli), la voce è uno spazio, un luogo, ove si manifesta, fuori da una riduzione utilitaristica o geometrica, il magma, termine che appartiene a entrambi i poeti, della realtà. R. Otto, nei suoi studi sul sacro afferma l'importanza della *viva vox* nella trasmissione del numinoso. Luzi, a differenza di Pasolini, nomina questo manifestarsi primordiale del mondo nella voce come «atto d'amore». Ed è una differenza importante. L'amore, infatti, è l'altro nome dell'unità, della possibilità dell'Uno opposto alla condanna del Due. Conti Calabrese, giustamente rileva che «teta veleta è più che una parola, è l'anteriore e primario dire poetico che indica e dirige l'essenza della poesia verso il riconoscimento dell'appello del sacro come raccolto e custodito nell'intimità di Tetis», cioè nel luogo dell'unità tra i due sessi come fonte di fertilità⁵¹. Più precisamente, dovremo notare che «teta veleta», come abbiamo visto, indica tutto ciò ma già come sentimento struggente di una avvenuta esclusione, come struggimento dinanzi a una unità irraggiungibile. Che l'omosessualità sia esaltazione di un io irrelato, è questione non solo letteraria. E, se è vero, come suggerisce lo Zumthor citato da Conti Calabrese, che della voce «il corpo è la matrice»⁵², qui ci troviamo dinanzi a una voce originata da un corpo che si strugge per una carnalità irraggiungibile, cioè che già vive la propria vita come amputata, bloc-

⁴⁹ M. LUZI, *Il silenzio e la voce*, Sansoni, Firenze 1984, p. 29.

⁵⁰ *Conversazione con Mario Luzi*, a c. di D. RONDONI e A. ULIVI, «clanDestino», 6 (1989), pp. 10-5.

⁵¹ CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 67.

⁵² *Ibi*, p. 68.

cata. Lo Jung citato da Curi nei suoi studi sulla perdita dell'aureola nella poesia moderna ricorda che «fuoco e linguaggio nascono nella stessa energia psichica della libido, la quale, bloccata da un ostacolo, regredisce verso forme e attività ritmiche infantili»⁵³. Ed è sempre Jung a leggere l'incesto come il tentativo di riprendere posto nel seno della madre. Non a caso, nella parte dedicata al Di Giacomo, in *Poesia dialettale del Novecento*, Pasolini si ferma a sorprendere sotto le apparenti e solite attribuzioni della sensualità napoletana un *eros* «di tipo narcisistico, fermato a uno stadio in cui non esiste oggetto: ardore diffuso e appassionato, ma ancora interno, senza sbocchi»⁵⁴. E forse i *flatus vocis* di cui parla a proposito del Di Giacomo designano il tessuto stesso della sua giovanile esperienza in dialetto casarsese. Si rilegga, invece, come nell'*Ambleto* testoriano il famoso monologo shakespeariano sull'essere e il non-essere è sostituito da un regresso, a lampi e a barlumi, fino alla memoria dell'atto concettivo dei genitori che, da un'unione carnale raggiunta e congiunta con l'infinito, han dato vita al parlante⁵⁵. Il Pasolini del «teta veleta» è simile all'Adamo che deve reinventarsi una lingua trovandosi in una situazione di *deficit*, di disunità, rimbau-dianamente fuori dall'Eden. Significativamente, nel racconto del *Genesis*, il peccato originale (cioè la separazione, l'inizio del dualismo) è situato dopo che Adamo ha ricevuto e usato il dono di nominare la realtà creata fattogli da Dio. Come dire che ogni nominazione successiva porterà un'ombra, una nostalgia di quella piena dizione come unità anteriore alla separazione favorita dal diavolo. Del resto è lo stesso Pasolini che nel 1952, parlando di se stesso nel repertorio della poesia dialettale del Novecento, avverte che il suo «regresso», (che è parola, si badi, significativamente usata da Luzi per Pascoli) pur essendo caratteristica tipica del dialettale,

non doveva forse compiersi *dentro* il dialetto [...] ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno; compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva – e

⁵³ F. CURI, *La perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, p. 230.

⁵⁴ Si trova in PASOLINI, *Passione* cit., p. 17.

⁵⁵ G. TESTORI, *I'Ambleto*, Rizzoli, Milano 1972.

lo sappia – in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato, e violento, “je ne sais plus parler” rimbaudiano [...]. Comunque egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente; il suo regresso da una lingua a un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere. Ma questo era il suo unico modo di conoscenza: se alle origini della sua sensualità c'era un impedimento a una forma di conoscenza diretta dall'interno all'esterno, dal basso all'alto – l'effusione, il calore puro e accecante dell'adolescenza; se uno schermo era caduto tra lui e il mondo verso cui provava una così violenta, infantile curiosità⁵⁶.

Nelle pagine dedicate a Gadda nella stessa raccolta di saggi, disegnano lo 'schema' delle componenti essenziali della prosa 'espressionista' gaddiana, Pasolini sembra parli ancora di sé allorché nota «una fissazione narcissica implicante, oltre la naturale deformazione del rapporto gnoseologico con la realtà, una nostalgia (non crepuscolare) per l'epoca in cui tale fissazione è avvenuta [non sta parlando qui del suo Narciso fissato nei versi giovanili?], e una incoercibile simpatia per i ventenni»⁵⁷. L'esistenza stessa della voce (così come la sorprese anche Pasolini in Ninetto)⁵⁸, «impone – per usare termini del Blanchot de *L'infinito intrattenimento* – e con grave rischio (in quanto vi si trova un approfondimento che sarà difficile sormontare) l'idea di origine. L'impersonalità della voce è un tacito appello alla presenza-assenza che sta al di qua del soggetto, anzi della forma, anteriorità sempre anteriore»⁵⁹. Pasolini va certamente contro la pretesa post-nicianiana documentata dal Derrida che, introducendo l'Artaud del *Teatro della crudeltà*, afferma: «La scena è ancora teologica finché è dominata dalla parola»⁶⁰. Era Nietzsche, del resto, ad avvertire che non sarebbe scomparso Dio finché fosse esistita la grammatica. Pasolini, invece, è

⁵⁶ P. P. PASOLINI, *La poesia dialettale del '900*, in ID., *Passione cit.*, p. 137.

⁵⁷ PASOLINI, *Gadda. Le novelle del Ducato in fiamme cit.*, p. 316.

⁵⁸ PASOLINI, *Empirismo eretico cit.*, pp. 73-4.

⁵⁹ M. BLANCHOT, *Dallo scritto alla voce*, in *L'infinito intrattenimento. Saggi sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 1977, p. 348.

⁶⁰ J. DERRIDA, *Introduzione a A. ARTAUD, Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 24.

un uomo dominato dal problema dell'insorgere di parole; il suo discorso, perciò, nonostante le sue professioni di ateismo, è sempre teologico, è sempre un tacito dialogo (o grido) rivolto alla presenza-assenza che è all'origine di tutto. La sua voce – che non può non trasformarsi in grido – è piena di parole che provengono, come per Montale (un poeta peraltro mai così estremo da gridare) «da un ordine che in viaggio mi scordai».

«Si potrebbe dire che nel dialetto si esprime una profonda ansia di corporeità linguistica, di fronte all'astrattezza dell'artificio, alla derealizzazione di quella specie di protesi comunicativa che, secondo taluni, è diventato l'italiano veicolare»⁶¹. «La presenza di ampi inserti latini nel discorso friulano serve a far risaltare, attraverso l'interno bilinguismo l'indipendenza e l'autosufficienza del dialetto»⁶². Da questo punto di vista le dinamiche nelle operazioni del giovanissimo Pasolini e del più maturo Testori trovano approfondibili somiglianze. La linguamaceria, inventata e acrobaticamente sostenuta dal Testori di *In exitu* o di *Confiteor* non muove lontano dalle stesse motivazioni pasoliniane. Anche se, va detto subito, Testori – come un altro dialettale contemporaneo, il Loi – rifiuta la separatezza che Pasolini conferisce allo statuto della lingua per poesia dalla lingua che non è più linguaggio ma strumento comunicativo. Tale separatezza Pasolini pagherà, per sua stessa ammissione⁶³, sempre con una certa aulicità del dettato poetico, mentre Testori, specie nel teatro e con più coraggio di rottura dei generi, o Loi nella poesia, giungeranno a ridar forza poetica a una lingua che sembrava esserne privata per sempre. Per Pasolini, infatti, si tratta di comunicare in uno stile a parte, una «lingua pura per poesia» o «linguaggio assoluto inesistente in natura»⁶⁴. Il felibrismo che Contini ricorda nella sua recensione alle *Poesie a Casarsa* è, per Pasolini, un

⁶¹ F. BREVINI, *Le parole perdute*, Einaudi, Torino 1990, p. 62.

⁶² M. INFURNA, *Pasolini e la Provenza*, «Studi Novecenteschi», XII (1985), 29, p. 125.

⁶³ PASOLINI, *La poesia dialettale del Novecento* cit., pp. 137-8: nelle pagine dedicate a se stesso, il poeta individua con grande lucidità i «pericoli», le «ingenuità» e i rischi di «prevedibile involuzione» della sua opera.

⁶⁴ Dalle prime esperienze in dialetto fino alle inabissate riflessioni contenute in *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975, ove si parla di un Giardino senza volgarità (ed essa per l'autore è «il momento del pieno rigoglio del conformismo»), la riflessione di Pasolini sulla propria vocazione a una lingua «altra» è stata costante.

riferimento interiore più che culturale: «Per me lo scrivere in Friulano – scrive nel '45 a De Gironcoli – è il mezzo che ho trovato per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto cercato (e anche il Pascoli, per quanto malamente) cioè una melodia infinita nell'oggetto»⁶⁵. Non si tratta solo di una notazione che ben segnala la forza a un tempo evocativa ed onomatopeica di tanti versi giovanili, ma anche una questione esistenziale: è l'innamorato colui che coglie nell'oggetto amato una infinita melodia. E la melodia è il segno di un'intuita corrispondenza, cioè di un'armonia tra sé e l'oggetto, tra il proprio desiderio e la sua esistenza. Così come per l'amante, il gesto d'amore è l'unico gesto umano che risponde a quella che Pasolini indicava come *proprium* del mondo arcaico, cioè la 'conoscenza' che coincide con l'«espressione». Nel gesto d'amore, infatti, si conosce e si esprime contemporaneamente l'oggetto, nel senso che si chiarisce il valore che tale oggetto ha per sé e lo si esprime. Illuminante, a tal proposito, un intervento di Pasolini del 1 agosto '75, riportato in *Lettere luterane*, ove si comprende l'aspetto 'eretico' di Pasolini anche rispetto a quell'*intelligentzija* che lo aveva accolto nei suoi salotti romani:

Moravia recensisce un film che parla di un padre perbene che ha un figlio contestatore, assassino ecc., e conclude – in assoluta coerenza con se stesso – che a un simile padre, in un simile frangente, non resta altro che 'cercar di capire il figlio': non fare tragedie, non ammazzarlo, non ammazzarsi, ma cercar di capirlo. Dopo che l'hai capito?, mi chiedo io, dopo che hai compiuto questo magnifico atto di liberismo morale? [...] Ma l'accontentarsi di capire implica imparzialità e indifferenza. È l'agire che qualifica. E un padre che ama agisce⁶⁶.

Il riferimento all'Ottocento nella lettera a De Gironcoli illumina – lo diciamo *en passant* – un altro aspetto della passione per la realtà pasoliniana: egli fa sua quella caratteristica che Curi nota in tutta l'avanguardia ottocentesca la quale fonda il proprio autoritratto su un'ambivalenza. La puttana in Baudelaire è anche santa, e così saranno tanti personaggi pasoliniani. Pasolini non starà dalla parte (quella di

⁶⁵ PASOLINI, *Lettere cit.*, pp. 209-10.

⁶⁶ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, p. 97. Ma si veda anche, per sondare certe prossimità-distanze con il mondo letterario romano, l'epigramma *Ai letterati contemporanei*, in *Nuovi epigrammi in La religione del mio tempo cit.*, p. 267.

Tzara e di Palazzeschi) di chi riesce – è anche questione di temperamento – a volgere tale contrasto tragico in farsa, piuttosto che in tragedia: «Sono innamorato della vita, 'mi piace la vita' in tutti i suoi aspetti, ma sono impedito a che questo amore si espliciti, ecco che questo amore diventa in me tragedia»⁶⁷. Il problema dell'invenzione linguistica – quindi del dialetto casarsese, cioè del luogo dell'Eden rimbaudianamente perduto che è luogo delle 'case arse': ecco una prima antinomia – è per Pasolini indissolubilmente legato al problema della felicità: «Non so cosa sia la felicità; ma se la felicità è sorridere e cantare e inventare linguisticamente tutti i giorni...se la felicità è questa, allora erano molto più felici di oggi»⁶⁸.

Invenzione linguistica, dunque, come traccia di felicità, ovvero di corrispondenza nostalgicamente avvertita tra la realtà e la propria passione. È giusto quel che dice il Luzi de *La creazione poetica*, ove afferma che per «l'atto poetico [...] esiste uno stato primitivo di cui nessuna analisi può render ragione»⁶⁹. Ma è pur vero che il Pasolini del «teta veleta» è un uomo che inventa la lingua poetica nel momento dell'avverarsi del dualismo, dinanzi alla carnalità irraggiungibile. Eppure, scrive la Fabbri, «questo vuol essere il realismo pasoliniano: un rapporto con la realtà, dove soggetto e oggetto si compenetrano»⁷⁰. Non è tale infinita compenetrazione la vera conoscenza? e cioè un uso vero, religioso, della ragione?

Il passaggio dall'invenzione casarsese allo sperimentalismo espressionista degli anni romani avviene in virtù di un'unica passione (passione per la realtà come l'abbiamo descritta). Scrive nel '57 in *La libertà stilistica*:

La stessa passione che ci aveva fatto adottare con violenza faziosa e ingenua le istituzioni stilistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive, ci fa ora adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di

⁶⁷ N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, p. 302.

⁶⁸ P. P. PASOLINI, *Volgar' eloquio*, Editori riuniti, Roma 1976, p. 39.

⁶⁹ M. LUZI, *La creazione poetica* in *Scritti*, Arsenale, Venezia 1989, p. 115.

⁷⁰ FABBRI, *Pasolini e la crisi* cit., p. 130.

conoscenza se non filosofica, ideologica: e impone, dunque, sperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo⁷¹.

Se è dunque lecito individuare nella traiettoria pasoliniana cesure e svolte (la cosiddetta scoperta della storia) è pur vero che sul piano dello stile, cioè sul piano dove più apertamente lo scrittore gioca la sua partita con il reale, egli stesso rintraccia il segno della continuità. È la continuità di una passione che si trova, per cause personali e sociali, impoverita o meglio disillusa circa la possibilità di una rinnovata unione nell'*eden casarsese*⁷², ma non per questo meno intensa: «Quanta fatica e quanta passione per poi non vivere in tutto un giorno che un solo istante di sincerità», scrive quasi con tono pavesiano nel postumo *La Divina Mimesis*⁷³. La parola scritta (e Pasolini fu un grafomane) assume, in questo deserto di sincerità, la stessa funzione di permettere la decifrazione della storia dentro o dopo il diluvio (come ne *L'eternal Adam* di un Verne sicuramente suggestionato da Poe). Vale a dire che anche in Pasolini la fine del mondo (o di un mondo, come egli avvertì sempre più) non coincide con la fine della scrittura. Perciò la sua disperata passione per la realtà determina con una sempre più ossessiva ricerca di una scrittura comunicativa, senza avvertire soluzioni di continuità (anzi con continue miscele) tra la lingua per poesia, il realismo espressionista e il linguaggio cinematografico, il cosiddetto «cinema di poesia». Scrive in *Empirismo eretico*:

Il segno, col cinema (im-segno) riacquista la sua arcaica forza del suggerire eideticamente, attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà [...]. E, per tornare a me, il passare dalla scrittura letteraria al cinema è un caso di modernità estrema o di regresso. Ho detto che faccio il cinema per vivere secondo la mia filosofia, cioè la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-sublime del sistema i segni linguistici⁷⁴.

⁷¹ PASOLINI, *La libertà stilistica* cit., p. 490.

⁷² Si veda in proposito quanto scrive R. RINALDI, *P. P. Pasolini*, Mursia, Milano 1982, p. 70: «Tutto ciò che doveva essere il modo di un felice essere nel mondo, lo strumento di una autoindividuazione e di una lotta fiduciosa si è capovolto: condanna, esilio, esclusione. Con questo marchio indelebile caduto sulla propria ormai fallita e triste fame di cose, Pasolini comincia il suo periodo romano».

⁷³ PASOLINI, *La Divina Mimesis* cit., p. 35.

⁷⁴ PASOLINI, *Empirismo eretico* cit., pp. 235-6. Del resto, già S. Agostino, nel *De doc-*

Non è necessario qui soffermarsi su tutto l'impegno teoretico che Pasolini volse al linguaggio cinematografico per cogliere quel che ci preme, cioè il carattere di una fondamentale continuità che lo aveva portato, attraverso la polemica con l'ermetismo e con le avanguardie alla ricerca di uno stile «pari alla vita»: «l'istituzione linguistica e grammaticale dell'autore cinematografico è costituita da immagini che sono sempre concrete, mai astratte»⁷⁵. O, come afferma altrove «in altre parole, mentre ogni altro modo di comunicazione esprime la realtà attraverso 'simboli', il cinema esprime la realtà mediante la realtà»⁷⁶.

Non possiamo qui soffermarci, per ragioni di competenza oltre che di tempo, sulla delicata indagine che lega il cinema di poesia di Pasolini alle teorie del formalismo russo o seguire tutti i passaggi attraverso cui il suo cinema appare come una tentata conquista dell'iconicità. Andrebbero sviscerati – come fa in parte la valida Fabbri – i debiti contratti da Pasolini non solo con le sue stelle fisse nel campo cinematografico, Dreyer e Chaplin, ma pure con i pittori come Masaccio. E come Caravaggio, aggiunge acutamente la Fabbri, ripercorrendo certe lezioni longhiane che il giovane Pasolini deve aver conosciuto⁷⁷. Non va dimenticato che la tesi in letteratura su Pasolini fu per Pasolini una tesi di riserva rispetto a quella preparata e poi perduta sull'arte del Novecento da Morandi a De Pisis sotto la guida di quel Longhi a cui lo studente si rivolgeva, in una lettera del '42 (l'anno delle *Poesie a Casarsa*) dicendo di possedere intorno «all'odierna pittura italiana [...] una preparazione abbastanza approfondita, quasi appassionata»⁷⁸. Anche Enzo Siciliano nota che nel cinema di Pasolini la «pittoricità ci

trina christiana, precisava che «signum est res, praeter speciem quam ingeruit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire»: il segno è una cosa che, oltre alla specie inserita nei sensi, richiama di per sé qualche altra cosa.

⁷⁵ P. P. PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966, pp. 11-2.

⁷⁶ PASOLINI, *Il sogno del centauro* cit., p. 94.

⁷⁷ Ricorda la Fabbri (*Pasolini e la crisi* cit., p. 158) che nel 1939 in una relazione tenuta al Congresso di Storia dell'Arte a Londra, pubblicata più tardi col titolo *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, Longhi aveva stabilito legami tra gli esordi e la maturità del pittore come precursore del modo cinematografico di vedere.

⁷⁸ P. P. PASOLINI, *Lettera a Roberto Longhi*, 12.8.1942, citata da Nico Naldini in un articolo sul «Corriere della sera» del 19.7.1987 e ripresa nel bel volumetto di F. PANZERI, *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988, p. 21.

fa sentire i fondi e le pitture del suo cinema come immobili e sostanzialmente chiaroscuranti»⁷⁹. E, del resto, basta leggere le composizioni de *La religione del mio tempo*, contemporanee agli impegni cinematografici.

K. Cohen, in uno studio sulle dinamiche di scambio tra cinema e narrativa, nota giustamente che «il cinema è prima di tutto dotato della spazialità delle arti plastiche [...] e dà costantemente origine all'impressione di una tridimensionalità referenziale nel suo risultato ultimo. [...] Un film opera fundamentalmente nei termini di due tempi: un tempo astratto, cronologico e un tempo psicologico umano»⁸⁰. Le influenze bergsoniane su tutta la problematica sono evidenti, ma qui importa soprattutto notare come Pasolini fece ricorso all'artificio del montaggio (nei suoi film le immagini vivono le une accanto alle altre per evidente opera di montaggio, non per passaggi e sfumature), intendendo, vicino ai formalisti, la sintassi cinematografica simile a quella della poesia: «Il cinema compie degli sbalzi da un'inquadratura all'altra, come il verso li fa da una riga all'altra; per quanto possa sembrare strano, a voler tracciare un'analogia tra il cinema e le arti verbali, unica analogia legittima non sarà quella con la prosa, ma quella con il verso»⁸¹. A proposito, è importante ricordare ancora che *Accattone* è dello stesso anno di *La religione del mio tempo* (1961), e se è vero che Pasolini cercò nel cinema un'uscita dall'ossessione, è pur vero che non si trattò di rottura con la forma poetica (peraltro mai abbandonata) bensì di un suo approfondimento, almeno secondo la sua 'filosofia' di passione per la realtà. Il cinema dunque come *eikon*, usato come icona, secondo il modo di intendere espresso dal Florenskij.

La unità spazio-temporale replicabile o ottenibile dal cinema trova il suo sfondamento, la sua profondità in un uso dreyeriano del taglio dell'immagine. È lo stesso Pasolini a fissare l'equazione «sacralità: frontalità. E quindi religione». E basta avere in mente, tra i tanti primi e primissimi piani dei film di Pasolini, l'icona finale di *Accattone* che si lorda la faccia di fango e che, giunto al fondo del suo gorgo di miseria umana e morale, come annotò Pasolini regista, «non ha più niente di

⁷⁹ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1981, p. 294.

⁸⁰ K. KOHEN, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*. Eri, Roma 1982, p. 47.

⁸¹ J. TIJNJANOV, *I formalisti russi*, Garzanti, Milano 1981, p. 170.

umano». C'è chi ha messo arditamente, ma non troppo, in relazione questa icona disumana con il volto, trasfigurato d'*horror vacui* del ragazzo morso da un ramarro di Caravaggio⁸². Di fatto, *Accattone*, in cui Pasolini volle mostrare il tentativo della «salvezza di un'anima», si conclude con l'icona della disperazione: «In terzo luogo nel mio film predominano i grandi piani, il grande piano frontale non in funzione della vitalità espressiva, ma direi in funzione della sacralità. E la caratteristica di questa scrittura stilistica non è la speranza, ma la disperazione»⁸³. La successiva trilogia della vita, compiuta significativamente negli stessi anni in cui riscrive il suo canzoniere friulano nel segno della disillusione del mito di popolo arcaico, svolge una icona fisica nel segno di un'infelicità piena. La celebre *Abiura* che ne seguì, segnò, come ha acutamente notato di recente Roberto Escobar⁸⁴, non tanto una condanna verso quel sottoproletariato erroneamente creduto portatore di una purezza del passato opponibile all'ordine orrendo del presente, quanto il crearsi di «una cessazione d'amore» come scrisse lo stesso Pasolini nelle *Lettere luterane*. Una cessazione d'amore, un vuoto d'amore, come se da quel tragico, dualistico struggimento dinanzi a una «carnalità irraggiungibile» il poeta, percorse tutte le sue strade, non si fosse mai mosso e il tempo fosse solo servito a scarnificare quella passione impossibile. E il fotogramma del film che ognuno di noi può farsi della vita di Pasolini vorrebbe, ma non può proprio, bloccarsi sull'immagine di un uomo che, come dice Scalia, «colpiva gli amici per la sua straordinaria tenerezza. Aveva una forma d'affetto pudico e trattenuto [...]. Quindi un grande amore, una grande passione, ma trattenuta, perciò seducente e affascinante»⁸⁵.

Il problema religioso in Pasolini

Già da quanto detto, si capisce che affrontare il tema religioso (cioè della passione per la realtà) in Pasolini significa abbracciare un vasto

⁸² FABBRI, *Pasolini e la crisi* cit., p. 207.

⁸³ MANCINI-PERRELLA, *Corpi e luoghi* cit., p. 64.

⁸⁴ R. ESCOBAR, *Immaginatevi Pasolini*, «Domenicale», inserto culturale de «Il Sole 24 ore» del 17.9.1995.

⁸⁵ Intervista a G. Scalia, in FABBRI, *Pasolini e la crisi* cit., p. 143.

fronte di problemi e suggestioni. Del resto, avvicinarsi al piano religioso di un'esperienza significa avvicinarsi al suo ultimo mistero. E in questo avvicinamento è chiesto al critico di lasciare ogni superstite volontà definitoria. Noi non abbiamo ora nemmeno le forze e lo spazio per affrontarlo in tutte le sue mille sfumature. Gli sforzi recenti per riconquistare Pasolini alla sfera di coloro che vogliono fare del sacro un riconosciuto protagonista dell'era presente, hanno più di una giustificazione teorica e filologica. Parlare di Pasolini, esordisce Conti Calabrese, «della sua vita, della sua morte e della sua poesia significa riconoscere lo stesso destino che il sacro ha conosciuto nella nostra epoca»⁸⁶. Ma è lo stesso Conti Calabrese che avverte che la sua lettura, prefata da Scalia che chiama Pasolini «testimone» e «seme sepolto che muore per fruttificare»⁸⁷, è di segno heideggeriano, segnando così, alla già vasta annessione di territori che la critica di segno heideggeriano ha compiuto combattendo aspre battaglie contro preclusioni ideologiche, un traguardo di non poco conto. Vale la pena, allora, per sgombrare il campo da equivoci che pur non cessano di fiorire, andare a rivedere certe paginette di Cornelio Fabro, dedicate proprio alla nozione di sacro nella concezione di arte e poesia in Heidegger.

In quelle ormai antiche quanto acute pagine, Fabro segna lucidamente la distinzione tra il sacro secondo Heidegger e Hölderlin e secondo Otto. In quest'ultimo, il sacro «vuol essere l'autentica commozione religiosa e l'essenza stessa della religiosità da cui si stabilisce il rapporto dell'uomo a Dio, [...] e non semplice 'apertura' che la poesia dischiude come raffinato godimento di pochi privilegiati». Per il filosofo e il poeta tedeschi invece, «il sacro è ciò che appare, ma Dio resta lontano e il mondo (la natura) che mostra il sacro attesta insieme la mancanza. Il sacro – continua Fabro – sembra quindi legato alla natura (*fusis*), al manifestarsi arcano delle sue forze, all'esperienza dell'uomo»⁸⁸.

E Conti Calabrese vede perciò in Pasolini un «sentimento del sacro» che «appare slegato dalla visione del trascendente e si iscrive,

⁸⁶ CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 19.

⁸⁷ G. SCALIA, *Prefazione* a CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., pp. VIII-IX.

⁸⁸ C. FABRO, *Arte e poesia nell'ultimo Heidegger*, in *Estetica. Atti del VII Congresso di studi filosofici cristiani. Gallarate 1951, Liviana, Padova 1952*, pp. 434-41.

semmai, in una tradizione filosofica in cui è sempre la natura ad essere avvertita quale immanente totalità, che nell'esprimersi mediante molteplici linguaggi mantiene segreto il suo codice primario. Una visione che potremmo dire goethiana». Anzi, precisa poco oltre, forse occorre vedere Pasolini inscritto «più che in Goethe, in Spinoza». È un senso religioso ove le teorie di Eliade che Pasolini assunse voracemente sono piegate, dice sempre Conti Calabrese che pone a significativo esergo del suo studio una frase del Bloch di *Ateismo nel cristianesimo*, «a un proprio spinozismo»⁸⁹.

Il fatto che Pasolini dichiarò in più riprese di avere un atteggiamento religioso dinanzi al reale, corrisponde dunque al percepire la realtà come «ierofanica», secondo un termine che pensava d'aver inventato e invece ritrovò in Eliade⁹⁰.

La visita dell'alterità, del divino, nel percorso pasoliniano muta volto: da quello della giovinezza friulana sensuosa e innocente, a quello dell'innocenza sporca e bassa del sottoproletariato, alla neo-mitizzazione di Cristo o di San Paolo. La Chiesa, nella esperienza che ne ebbe, non fu che uno dei modi con cui l'*homo religiosus* potè fare esperienza di tale ierofania, almeno finché essa non si è così contraddetta da essere invitata da Pasolini a sciogliersi⁹¹. L'attenzione a San Paolo è nel senso di cogliere come sia possibile ancora un «transumanar e organizzar», un'ascesi che si esprima nell'organizzazione⁹². Ora che la Chiesa è finita, secondo Pasolini, poiché è finito il mondo dell'*homo religiosus* che in lei viveva spesso senza aver mutato l'assetto pre-cristiano della sua religiosità (il mondo contadino), occorre una sua radicale riforma,

⁸⁹ CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 113.

⁹⁰ PASOLINI, *Il sogno del centauro* cit., p. 82.

⁹¹ Si legga, in *La religione del mio tempo*, il testo *Avrei voluto urlare, e ero muto*. Per una lucida autoanalisi della posizione rispetto al cattolicesimo si rimanda alle pagine de *Il sogno del centauro* citate anche in CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 28, oltre che al già citato epistolario Pasolini-Betocchi. C'è da rilevare che con la passione per la realtà di Pasolini mal si poteva accordare un cattolicesimo di tipo moralista, e cinico sul piano della gestione del potere, in quanto spiritualista ed escatologico, come quello che ha dominato nella cultura e nella Chiesa italiana degli anni '60 - '70.

⁹² Credo sia comunque significativo il fatto che in modi più o meno diretti autori diversissimi eppure accomunati da tratti biografici e da estremismi stilistici come Trakl, Pasolini e Testori abbiano sentito il bisogno di confrontarsi con la figura di S. Paolo.

ove Cristo, la carità, la preghiera siano espressione contemporanea dei miti che da sempre formano il tessuto sacro, profondo della cristianità.

È pur vero che Pasolini è attratto dalla figura di Cristo in modo particolare, (ma, si badi, del Cristo *patiens*, mai del risorto) tanto da poter essere considerato «il supremo eroe del mito» e da poter essere considerato una maschera profonda di tutto l'itinerario pasoliniano (dal Narciso friulano ad *Accattone*, dalla crocifissione de *La ricotta* a quella di *Mamma Roma*, dall'ambiguo ospite di *Teorema*⁹³ alla masturbazione-crocifissione di Jan in *Bestia da stile*, dal poema *Bestemmia* fino al suo stesso 'martirio' così lucidamente preannunciato). Ed è vero anche che Pasolini è teso a ridare espressione a un Cristo che sia

anteriore ad ogni stile, a ogni corso della storia,
 a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine;
 realtà riprodotta con la realtà; senza
 un solo ricordo di poemi o pitture;
 voglio non solo non conoscere Dante o il
 Masaccio
 o il Pontormo che a lungo han dominato
 i miei occhi, il mio cuore,
 i miei sensi: ma non voglio
 neanche
 conoscere la lingua e la pittura: Voglio che quel Cristo
 si presenti come Cristo in realtà⁹⁴.

È una tensione che non può essere riducibile solo a un problema espressivo, ma investe un desiderio di presenza di Cristo (come vedremo ancora). Tuttavia l'immagine di Cristo è sempre distorta nella

⁹³ Su *Teorema* è da segnalare il contributo recente di due giovani studiosi: R. MANICA e F. PIERANGELI, *Pasolini, invettiva e azzurro. Due letture di "Teorema"*, Ediz. Nuova Cultura, Roma, 1992.

⁹⁴ *Bestemmia*, da cui son tratti questi versi, com'è noto è il frammento di un'opera che Pasolini considerava un «poema in forma di sceneggiatura» a cui lavorò da prima del 1964 fino a considerarlo solo come frammento nel 1970 nella lettera a Livio Garzanti in cui accenna l'ipotesi di una raccolta del suo intero *corpus* poetico sotto quel titolo. Raccolta che è uscita nel novembre 1993, suscitando non poche riserve intorno alla redazione curata da Graziella Chiaricossi e da Walter Siti. F. Pierangeli, in un interessante saggio di prossima pubblicazione su «Il nuovo Areopago» intorno a *La Passione in P. P. Pasolini*, riferisce delle polemiche e delle difese su codesta edizione. Risulta tra l'altro che Graziella Chiaricossi si stia impegnando in un'edizione critica dell'intero frammento.

nostalgia di Pasolini. Nota acutamente il Pierangeli che quando Pasolini dice: «il cattolicesimo è la promessa che al di là di queste macerie c'è un altro mondo, e invece nei miei film non c'è assolutamente», segna con un avverbio tutta la sua distanza dal cattolicesimo. Non è «al di là», infatti, che si pone l'avvenimento cristiano come inserzione dell'eterno nel tempo e sconfitta di ogni dualismo, ma è qui e ora⁹⁵.

Calabrese ha provveduto ad analizzare le corrispondenze Pasolini-Eliade, mostrando, specie avvalendosi della rete simbolica presente in *Medea*, come il tipo di sentimento religioso pasoliniano «appare esclusivamente orientato alla ricerca di una totale adesione al cosmico eterno ritorno»⁹⁶. In questo senso il mito è, eliadianamente, quella storia esemplare, metastorica che permette alla realtà di parlare attraverso se stessa. Per usare le parole di Northop Frye, il mito «appartiene al mondo dell'arte [...] la forma globale dell'arte è, per così dire, un mondo il cui contenuto è natura, ma la cui forma è opera dell'uomo»⁹⁷. O per riprendere l'Eliade conosciuto da Pasolini: «Il mito [...] è sempre la rappresentazione di una creazione: vi si racconta come è stato fatto qualche cosa [...]. Ecco perché il mito si identifica con l'ontologia: parla solo di cose reali [...]. Evidentemente si tratta di realtà sacre, poiché il sacro è il reale per eccellenza»⁹⁸.

Pasolini parla di queste cose da dentro un ordine divenuto «orrendo», cioè da dentro un'epoca in cui la sparizione del senso del sacro (pur se inteso in modo 'immanente') è totalizzante e ha lasciato posto a una tendenza omologante nemmeno più identificabile come cultura di una classe, ma come esito di una «educazione uguale e sbagliata»⁹⁹, sotto il segno della «viltà» cresciuta come «un ormone / misterioso che si è formato nei secoli»¹⁰⁰. La sessualità, intesa come «linguaggio»¹⁰¹, come forma della corporalità, è vista da Pasolini come ultimo baluar-

⁹⁵ F. PIERANGELI, *La Passione in P. P. Pasolini* (in corso di stampa).

⁹⁶ CALABRESE, *Pasolini e il sacro* cit., p. 116.

⁹⁷ N. FRYE, *Favole di identità*, Einaudi, Torino 1973, p. 38.

⁹⁸ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1960, p. 63.

⁹⁹ Credo sia significativo che nell'intervista rilasciata poche ore prima di morire (*Siamo tutti in pericolo*, «Tuttolibri» 8.11.1975) Pasolini si scagliasse contro l'omologazione scolastica di una educazione per tutti uguale.

¹⁰⁰ P. P. PASOLINI, *Sì, certo era un Dio*, in *La religione del mio tempo* cit., p. 233.

¹⁰¹ P. P. PASOLINI, *Autointervista* al «Corriere della Sera» del 25.3.1975.

do, pur oscillando anch'essa in una dualità per cui è contemporaneamente «consolazione della miseria» e, quasi celinianamente, «l'infinito dei cani»¹⁰². *Petrolio*, non solo nel plumbeo *Appunto 55*, funzionò per il poeta come summa di ciò che aveva in tal senso sperimentato e che non era più, se è vero che gli scritti coevi (l'*Abiura* alla trilogia della vita, gli *Scritti Corsari*) erano la lucida denuncia di una tragedia irrimediabile, di una perdita che riguardava anche la fisicità. È, come dice in un testo de *La religione del mio tempo*, «l'io che brucia». In tale ordine orrendo, la morte, limite estremo dello scandalo, estrema opera di 'montaggio' dell'esistenza, sembra essere l'ultima riserva possibile da cui poter provare a reiniziare il discorso, da cui continuare a evocare la sacralità. È quindi in una figura doppia, tragica e pur di *renovatio*, che sembra placarsi l'ansia pasoliniana¹⁰³.

Tutto ciò, e il molto altro ancora che si potrebbe e dovrebbe aggiungere, basta a far comprendere quanto Pasolini sia 'importante' per qualsiasi discorso religioso nell'epoca in cui ci troviamo, almeno per qualsiasi discorso che non tenga separati il problema della ragione e della conoscenza da quello del legame con il tutto e con il Destino. Il cristiano sa, come scrive Julien Ries oggi considerato il prosecutore dell'opera di Eliade, che il sacro cristiano «gode di grande originalità. Si distingue dal sacro delle religioni non cristiane in quanto è rivisto a partire da Gesù Cristo: è il sacro in regime messianico»¹⁰⁴. Già S. Agostino, del resto, alla domanda «quid est veritas?» rispondeva con l'eloquente: «Vir qui adest». Ora, si veda quanto scrisse lucidamente Claudio Magris: «Pasolini viveva come se l'io fosse un Messia dolente e peccatore e come se le sue passioni, desideri, nostalgie secrezioni potessero riscattare il mondo»¹⁰⁵. Potremmo situare qui la distanza di

¹⁰² Si vedano, tra i tanti, i testi *Sesso, consolazione della miseria* in *La religione del mio tempo* cit., p. 178 e *Versi del testamento*, in *Transumanar e organizzar*, in *Le poesie* cit., p. 652.

¹⁰³ PASOLINI, *La Divina Mimesis* cit., p. 14: «Cantai la divisione nella coscienza, di chi è fuggito dalla sua città distrutta, e va verso una città che dev'essere ancora costruita. E, nel dolore della distruzione misto alla speranza della fondazione, esaurisce oscuramente il suo mandato».

¹⁰⁴ J. RIES, *Il sacro*, Jaca Book, Milano 1981, p. 225.

¹⁰⁵ C. MAGRIS, *I puntini di Montale. Una pagina bianca tra il poeta e Pasolini*, «Corriere della Sera» 12.8.1987.

Pasolini dal cristianesimo: in un incontro mancato (una carnalità irraggiungibile) con un Messia autentico, in carne e ossa. Lo si rileva sia dalla illuminante corrispondenza sul tema della Grazia tenuta ai tempi della preparazione del *Vangelo secondo Matteo*¹⁰⁶. Ma, ancor più lucidamente, lui stesso sembra percepire tutto ciò in una bellissima poesia che suona anche come atto d'accusa verso tanto cristianesimo che nasconde la fisicità attuale, la caratteristica essenziale del cristianesimo come avvenimento presente sostituendola con un intimismo esistenzialista o uno spiritualismo escatologico:

Manca sempre qualcosa, c'è un vuoto
in ogni mio intuire. Ed è volgare,
questo non essere completo, è volgare,
mai fu così volgare come in quest'ansia,
questo «non avere Cristo» – una faccia
che sia strumento di un lavoro non tutto
perduto nel puro intuire in solitudine¹⁰⁷.

Cristo come «faccia», come strumento di un lavoro altrimenti destinato a perdersi tutto in un puro intuire in solitudine: la tragedia di Pasolini si compie, stritolata nel dualismo che attende ogni puro intuire in solitudine. E pure in quel martirio non tace, ancora non può tacere una domanda che continua a commuovere e a inquietare, come quella del «suo» Rimbaud: «voglio la libertà nella salvezza. Come perseguirla?».

Davide Rondoni

¹⁰⁶ P. P. PASOLINI, *Lettera* del 27.12.1964: «Sono *bloccato*, caro don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono importanti».

¹⁰⁷ PASOLINI, *Poesia in forma di rosa* cit., p. 505.

TESTO

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA

LETTERATURA E RELIGIONE IN EUROPA

III

Atti del Convegno internazionale (Milano, 27-30 settembre 1995)

a cura di Giovanna Barlusconi

33

NUOVA SERIE ANNO XVIII GENNAIO-GIUGNO 1997

BULZONI EDITORE