

## L'ERESIA E LA VISIONE: PASOLINI L'IMPURO IN UN PAESE ORRIBILMENTE SPORCO.

di ANTONELLA PIERANGELI

“La libertà si manifesta nell'azione del capire”

Pier Paolo Pasolini

Nel corso degli anni che ci separano dalla sua morte, Pier Paolo Pasolini è stato fatto oggetto di espliciti, ripetuti, quanto indebiti tentativi di appropriazione politica. Destra e Sinistra si sono contese orribilmente il suo pensiero (a volte solo brandelli di esso) depredandolo e facendone scempio con audacia e ignobile approssimazione. E così finti esegeti, armati in realtà solo di avvolgenti rampini ideologici hanno tentato d'imprigionare nelle galere dell'ortodossia l'unico vero corsaro che abbia mai imperversato nei mari cupi e tremebondi della cosiddetta cultura comunicativa in Italia.

Finché era vivo, Destra e Sinistra l'hanno criminalizzato, processato, hanno tentato di marginalizzarlo in tutti i modi. Alla Destra del Potere – in senso foucaultiano un vero e proprio cadavere semantico – non piaceva il suo j'accuse contro il tecno-fascismo, il suo dichiararsi antropologicamente comunista, il suo essere intellettuale civile, la sua sfrontata sfida omosessuale. La Sinistra del Potere, invece, lo considerava reazionario, nostalgico paladino del mondo contadino, antiprogressista; oltre che inaffidabile perché “non organico”, indisciplinato, irregolare, imprevedibile.

Prima della sua morte tutti hanno tentato di ucciderlo, dopo la sua morte tutti hanno tentato di fagocitarlo, di digerirlo, come un bolo alimentare indesiderato o, peggio ancora, di appropriarsi del suo ricordo. Niente altro che patetici tentativi di damnatio memoriae attraverso la furbizia del pasolinismo postumo e di comodo, del “sì, celebriamolo, osanniamolo e come tutti i martiri assunti in cielo, liberiamocene per carità...”. Ingombrante da vivo, intollerabilmente presente da morto...

Ma Pasolini non si lascia imprigionare da nessuno, né tantomeno le ruffianerie postume di Destra e Sinistra possono minimamente scalfire quella che ormai dovrebbe essere stata acquisita come categoria onnicomprensiva del pensiero poetante e corsaro di Pasolini: l'impura incollocabilità, qualcosa che somiglia al “pensatore dai mille volti” di foucaultiana memoria. Niente di più visceralmente assimilabile: “Io sono un artificiere. Fabbrico qualcosa che alla fine serve ad un assedio, a una guerra, a una distruzione. Io sono per la distruzione ma sono a favore del fatto che si possa passare, che si possa avanzare, che si possano abbattere i muri”. Questo scriveva di sé Michel Foucault negli anni Settanta, anni cruciali anche per Pasolini, quelli dell'irriducibilità ad ogni appartenenza per entrambi.

Ma Pasolini, trasversale ante – litteram, ha attraversato le due più rilevanti culture del tempo, quella marxista e quella cattolica, senza mai farsi intrappolare dalla loro ortodossia. Grande sperimentatore di linguaggi, ha coltivato linguaggi letterari e “gauchistes”, ma non è mai diventato militante di quell'anticonformismo per partito preso che ha conformato l'Italia per oltre un decennio. Sì, è vero, la borghesia ha cercato di corteggiarne la figura di maudit, ha cercato di vampirizzarne la “parole”, ma lui non ha mai permesso che ciò corrompesse il suo cristologico “amore per il popolo” e per il suo “corpo”. Certo, è vero, ha amato il popolo, ma sempre viaggiando con sofisticata eleganza e partecipazione, nella grande cultura borghese del Novecento.

Contraddittorio come egli voleva e come, anche volendo, non poteva non essere, Pasolini ha lanciato oltre ogni limite la sua individualità. Ha brandito come un'arma la sua irregolarità, ha infine insegnato con serena pedagogia ad amare la singolarità dell'umano, che se vissuta con coraggio testimonia sempre e comunque la libertà universale. Ecco, dunque in un paese curiale, in un paese assolutamente non cristiano, in uno Stato colmo di oligarchie che si sono finte popolari, ecco che in un "paese orribilmente sporco" egli ha rappresentato l'alterità, l'antinomia, l'opposizione. *L'impurezza estrema.*

Ondate di profezie bagnano le sue ultime pagine corsare e luterane. Leggendole di nuovo, ora, a distanza di un trentennio, si scoprirà che dagli anni '50 e '60 – e anche nei due decenni successivi – nulla è cambiato, i problemi del Paese sono sempre gli stessi, tanto che l'utopista, il provocatorio Pasolini, appare a distanza sempre di più come una sorta di riformista allucinato e pragmatico, non appena si riflette sul fatto che le classi dirigenti che si sono avvicendate negli anni, nulla hanno fatto perché fosse portato a soluzione ciò che Pasolini disperatamente intuiva come fondamentale per il destino italiano.

La scuola, la televisione, l'inesistenza di un'etica pubblica, la volgarità e la corruzione del potere: le visioni di Pasolini poco o nulla possono proporci nell'immediato, si tratta pur sempre delle provocazioni di un poeta. Eppure se governare un Paese significa anche capire per tempo i suoi problemi – e proporre soluzioni positive – bisognerà pure dire che, forse, nella folle corsa alla distruzione dell'Italia hanno partecipato proprio le classi dirigenti. E che Pasolini invece, testardo intellettuale d'opposizione, proponeva, inascoltato, l'unico metodo di governo possibile: prevedere per prevenire, prevenire per riformare.

C'è del metodo, dunque, nella sua follia. E si sente soprattutto il corrucciato vagabondare intellettuale di un italiano senza Italia, di un profeta senza nazione, di un uomo dotato di sensibilità eccezionale, di una lucidità senza padrone, che cerca una *ragione* pubblica nella quale credere, bussando di porta in porta senza mai trovarla, come in una notte di Betlemme dell'identità.

Pasolini vede e conosce l'Italia, vuole riconoscere il volto della *suagens*, ma si trova invece inerme e spaventato dentro un universo privo di segni distintivi, senza caratteri, ostile anzi alle differenze e alle diversità per genocidio antropologico, paralizzato com'è prima dall'omologazione del potere e poi dall'omologazione dei consumi. E' proprio allora che la potenza della preveggenza di Pasolini anticipa fortemente quella che sarà la "fame" di valori e di un nuovo equilibrato rapporto tra "radici e mondo" che caratterizza l'epoca successiva alla sua morte e ancor oggi quella in cui viviamo.

Ma c'è dell'altro. Al di là di questo, Pasolini fu, essenzialmente, un solitario. Come tutti i solitari fu incompreso. Come tutti i profeti è stato poi "assunto" da tutti. Ma, come sempre "in direzione ostinata e contraria", Pasolini, all'opposto di molti profeti e solitari, rimane incollocabile. Questa categoria dell'incollocabilità è e rimane la rabbia e il cruccio miserabile di tutti i suoi detrattori, la caratura del livore dei Salieri di ogni tempo, coloro che, non potendo per mancanza, sopperiscono nelle sabbie mobili dell'anonima presenza...

E' dunque molto meglio riconoscere ciò che di lui non si condivide e contestarlo apertamente (armandosi però di titaniche competenze ed esegetica volontà, altrimenti una risata – in primis la mia – potrebbe

seppellire l'incauto ermeneuta), piuttosto che tardivamente quanto inopportuno fingersi "pasoliniani", per usare un'odiosa quanto semanticamente putrescente categoria.

Dunque, ammettiamolo – cioè ammettetelo – in un Paese in cui continuano a prevalere nella comunicazione pubblica, l'omertà, la disonestà intellettuale, le logiche di clan e di appartenenza, la follia della sconcezza ideologica, *l'irregolarità* di Pasolini si staglia come una stella polare di civiltà e coraggio. Non scimmiettiamo dunque, ma se si può, se si trovano il cuore e le viscere per farlo, nell'esercizio quotidiano della vita, tentiamo di fare nostro il suo metodo. Rendere cioè *regola* la *corsarità*. Fare della propria vita *l'impurezza* estrema.

“...E io  
ritardatario sulla morte, in anticipo  
sulla vita vera, bevo l'incubo  
della luce come un vino smagliante.”

Pier Paolo Pasolini

PIER PAOLO PASOLINI A FUTURA MEMORIA. UNA RIFLESSIONE POSTUMA A 36 ANNI  
DALLA SCOMPARSATA.

Di ANTONELLA PIERANGELI

Noi staremo offerti sulla croce,  
alla gogna, tra le pupille  
limpide di gioia feroce,  
scoprendo all'ironia le stille  
del sangue dal petto ai ginocchi,  
miti, ridicoli, tremando  
d'intelletto e passione nel gioco  
del cuore arso dal suo fuoco,  
per testimoniare lo scandalo.

Pier Paolo Pasolini

In un debole lezzo di macello  
Vedo l'immagine del mio corpo:  
seminudo, ignorato, quasi morto.  
E così che mi volevo crocifisso,  
con una vampa di tenero orrore,  
da bambino, già automa del mio amore.

Ma dietro questa nebbia di midolla  
(da quanti anni o secoli qui immobile?)

o Individuo, o Sosia, tu ti trovi  
fatto di me, del mio calore, e ostile  
di una morte anteriore al mio morire.

Pier Paolo Pasolini

All'alba del 2 novembre del 1975, alla luce cruda del primo mattino, viene ritrovato, sul litorale di Ostia, il corpo massacrato di Pier Paolo Pasolini.

Il giorno dopo l'assassinio circolava, nelle agenzie di stampa e nelle redazioni dei giornali, una terribile fotografia del suo corpo. Pasolini vi appare interamente, la faccia scomposta, il capo reclinato verso destra, deposto sul terriccio di uno spiazzo fuori da ogni confine. Il legame tra quel corpo oltraggiato di ferite e la naturale miseria sviscerata del terreno su cui era adagiato, rendeva ancora più straniato e irrealistico l'abbandono di quel luogo di atrocità alla prepotenza di una ritualità ossessiva, quella della burocrazia e dell'assurdità di quella morte. In altri scatti, due poliziotti infatti misuravano ed esaminavano i dati di quel campo e, poco distante nel campetto attiguo, dei ragazzi giocavano una partitella a calcetto a pochi metri da Pasolini – e ogni tanto la palla finiva quasi addosso al corpo del poeta –. Uno dei due poliziotti, come ricorda il poeta e amico di Pasolini Paolo Volponi, è immortalato mentre guarda di traverso verso un ipotetico

osservatore e a non riesce a trattenere un sorriso. Un sorriso furbo, di conferma, che nasceva dalla consapevolezza della normalità e dell'inevitabilità di quella fine. Inevitabile, quindi giusta. Un' aberrante etichetta di normalità in un sorriso che mette al riparo la coscienza dalla paura della propria nera anima, un sorriso emblema di quella – tanto odiata da Pasolini – sottocultura e di tutti i suoi scambi e complicità con i grandi organi di comunicazione di massa che, qualche ora più tardi, avrebbero sparso lacrime e ipocrisia sull'assassinio del "poeta tragico e sciagurato". Era il 1975, Pasolini aveva 53 anni. L'intellettuale, il poeta, l'eretico, il luterano, taceva per sempre.

La dolce insolenza e la disperata vitalità di questo autore, profeta indifeso, disilluso e incivile – perché quella della disillusa disobbedienza era l'unica forma possibile, per lui, di coscienza civile – venivano triturati dalla macchina mediatica delle celebrazioni postume. Un'invasione di discepoli e vedove e figli illegittimi che a Pasolini avrebbero certamente fatto orrore.

Da allora trentasei anni sono trascorsi, ma Pasolini è stato veramente compreso? E' stato decifrato nella sua non organicità, nella sua impurezza? L'intellettuale corsaro è stato un intellettuale politico, lo è stato perché non rifiutava di essere un intellettuale per statuto, per definizione. Non un professionista del dissenso, dunque, ma un vero dissenziente. " Qui parla un misero e impotente Socrate..."

E anche quando sbagliava, esagerava, drammatizzava, lo faceva per esplicita necessità civile, per ossessiva vocazione pedagogica. Un vero maestro, sempre dialettico, mai antinomico, sempre consapevole nel rapporto con il Potere, dell'immanente, strategica volontà di "gettare il suo corpo nella lotta".

L'ultimo Pasolini avrà infatti sempre più consapevolezza, nel suo "tetro entusiasmo", di dover compiere l'ultimo dissenso, che non è, come si è continuato a dire in tutti questi anni di commemoranti pasolinismi, la volontà o necessità, nella disperata angoscia, della propria autodistruzione, ma è essere sempre violentemente e giustamente ribelli e pazienti. Oltre che crudeli.

La sua crudeltà è il suo dissenso senza prudenza, quella crudeltà che è sorella "del diritto di sognare".

Ma "il sangue di un poeta" non ci dà nessuna purificazione, riscatto o consolazione, ci ricorda soltanto che può e deve esserci una purezza anche al di là dell'orrore. Una purezza dolorosa che si chiama poesia, che in Pasolini è anche profonda nostalgia per le figure del mondo, se è vero, come dice Heidegger, che "la nostalgia è il dolore per la prossimità del lontano".

PULSIONE E IDEOLOGIA: L'EDIPO RE DI PASOLINI FRA AUTOBIOGRAFIA E CONTENUTISMO. UNA  
PROPOSTA DI LETTURA.

di SONIA CAPOROSI

“Non si torna mai all'innocenza. Non solo se si è scoperto di essere colpevoli, ma anche se si è scoperto di  
essere innocenti”.

Emilio Garroni

“Edipo Re” di Pasolini è un film contraddittorio come spesso la produzione registica del nostro autore ha concesso ai critici più smalizati ed onesti di poter dire. Dietro, oltre e nonostante una sagoma estetica sostanzialmente inguardabile, quella stessa che lo rende un film datato che rientra nella vasta e conclamata categoria del brutto formale, ciò che continua ad emozionare dell'opera è il contenuto, l'autobiografismo, l'ermeneusi precisa ed intellettualmente calzante dell'argumentum freudiano, la coerenza tematica della conflittualità edipica, al di là di ogni rabberciata ideologia cucitagli addosso dalla vessatoria ed impropria lettura del proprio tempo storico e sociale, nel massacro di significanza imposta dell'incombente Sessantotto che tutto ha trascinato nei propri dettami interpretativi, anche ciò che ben più onestamente non vi si confaceva. Occorrerebbe, quindi, tentare di sollevare alcuni argomenti che possano contribuire a riportare il film, se seguiranno da parte altrui opportuni studi in proposito, ad una interpretazione che si spera più autentica, proprio sfrondandolo di ogni orpello politico e sociologico, per tornare all'individuazione della massa tumorale metaforica che nella pellicola pasoliniana sembra riprodursi incessantemente con una partenogenesi di dolore e spleen ossessivo atto a reduplicare, simbolo dopo simbolo, la straordinaria iperrealità dei meccanismi freudiani della condensazione e dello spostamento.

La prima impressione che deriva dalla visione del film, infatti, ed anche la più corretta, è quella che si tratti di una rappresentazione simbolica connotata da un ortodosso freudismo di fondo che nei tre diversi momenti storici che abbraccia sottintende una più vasta visione atemporale del dramma della solitudine, della propria autocolpevolizzante sessualità e del conflitto interno causato dal dramma edipico personale dell'autore. Nella prima scena, ambientata in un intimistico 1922, Pasolini vede se stesso avvolto dalla protezione materna (Silvana Mangano a questo proposito fa intuire il dramma futuro con diversi sguardi languidi intrisi di sessualità morbosa), ed è bella l'inquadratura dinamica e circolare degli alberi dalla soggettiva del bambino, visione prospettica ancora ingenua che testa il proprio ingresso al mondo attraverso un'esperienza percettiva innocente ed idillica, destinata ben presto alla disillusione. Gli alberi coprono quasi tutto il cielo e simboleggiano il desiderio di conoscenza che però è ostacolato dai limiti della vista, impedimenti di un'aspirazione epistemologica già castrata ab origine in quest'Edipo contemporaneo che mette in scena l'ennesima incarnazione moderna della propria odissea interiore. L'uso ridondante dei campi lunghi, nell'incipit del film, significa ostensivamente proprio questo desiderio insoddisfatto di spazialità e d'infinito nel quale il protagonista stenta, fin dalla nascita, a trovare una pur aurorale collocazione identitaria.

La figura paterna, come in tutte le versioni del dramma edipico che si rispetti, anche qui appare per breve durata e con connotazione negativa, nella scena in cui il genitore, un archetipico pater patratus e pater familias esercitante sulla prole il diritto ancestrale di vita e di morte, afferra con violenza i piedi del bambino

tenendolo sollevato in aria. Fin d'ora il Padre si prefigura come il rivale junghiano, come l'oggetto del proprio odio di riflesso, un estraneo da detestare perché il protagonista se ne sente detestato, un antagonista che lo allontana e contemporaneamente lo sospinge verso l'irrealizzabile seduzione materna, laddove la figura femminile ed il rapporto eterosessuale, per Pasolini, saranno sempre relegati in una nicchia di intangibilità e per lui esisterà sempre e solo la figura femminile della Donna – Madre, mai quella della Donna – Amante. Anche per questo motivo Susanna Colussi, ne "Il Vangelo Secondo Matteo", reciterà il ruolo della Madonna anziana.

Attraverso un mutamento repentino di ambientazione storica, al termine del prologo troviamo ex abrupto un Edipo avvolto nella terribile suggestione cromatica dell'incombente colore ocre; il paesaggio marocchino diviene qui accorto simbolo di aridità esteriore, di incomunicabilità interrelazionale, di quel bruciante e sordido sentimento di vuoto che ben presto il personaggio scoprirà, dapprima attraverso il dramma psicologico della propria alienazione causata dall'esclusione, gioco forza, dalla condivisione dell'esclusivo rapporto intimo fra il padre e la madre, ed in seguito attraverso la consapevolezza dell'avvenuto rapporto sessuale con la madre. Atto di rivincita nei confronti del genitore di sesso maschile, l'incesto assume i connotati sociali e culturali di una colpa pura e semplice, nella propria mastodontica atrocità, per lo spirito greco, che vuole riequilibrare attraverso la presa di coscienza della hybris una legge di natura; ma è inutile sottolineare come esso consista in un peccato vero e proprio per l'autore, per il proprio sostrato rurale e cattolico, per la propria evidente fede psicanalitica nell'archetipo da cui attraverso questo film egli vuole scientemente prendere le distanze immergendovisi a picco, nel modus vivendi abituale della propria reiterata, scandalosa contraddizione.

L'Edipo pellegrino, dopo l'atroce rivelazione dell'oracolo, è quasi sempre solo, affannato dai pesi del bagaglio che sono i pesi della coscienza, ed in particolare la coperta gettata sulle sue spalle è di color bianco, simboleggiante la purezza, perché egli ancora non giunge alla percezione né del reale male compiuto, né alla consapevolezza di esso. Nel primo compimento del suo destino (l'assassinio di Laio, Re di Tebe e proprio padre naturale), Edipo adopera una spada dalla forgia molto strana, con un foro allungato al centro, metafora dell'organo sessuale femminile. Quando entra in città, egli ha il volto già pieno di polvere e fuliggine per il primo delitto commesso.

Lo scontro con la Sfinge, che tralascia di indugiare nella più classica esposizione del mito dell'indovinello per spaziare nella più moderna, modernista e quindi maggiormente pregnante conflittualità del guardarsi dentro, è il momento decisivo del film, in quanto essa parla con la voce di Edipo, è Edipo stesso ovvero la voce della sua coscienza che tuttavia, per il momento, preclude alla superficie conscia del protagonista l'evidenza della colpa – peccato. Ora Edipo è giunto compiutamente alle porte del proprio destino, incombente sul suo capo già da quando, sconvolto, si era coperto gli occhi affidandosi al caso per decidere la strada da seguire nel suo primo esilio di dolore. La pietra miliare di Tebe, ferma, massiccia, imponente, sicura, è l'ineluttabilità delle decisioni superiori contro le quali l'uomo nulla può. Quel Fato di greca memoria, superiore persino a Zeus, piccolo e sordido demiurgo in confronto all'insondabile mistero protognostico della Volontà pura che

regge il cosmo, in un Pasolini programmaticamente scandalistico e sfrontato che si permette di stravolgere la sostanza stessa della tragedia greca in virtù della propria narcisistica autonarrazione coatta, non indossa altra veste che quella del dubbio esistenziale; un velame sartriano opprimente ed ossessivo, nel quale tuttavia l'uomo si fa forte, definisce se stesso, pone il limite del proprio scempio e varcando quella soglia si autoafferma in quanto tale: insomma, per Pasolini, niente di più dannatamente autobiografico. Quale profonda miseria concede all'uomo di divenire meno ultimo dell'ultimo in virtù della consapevolezza della propria empietà la cui denuncia al mondo diviene addirittura enunciazione di orgogliosa differenza! Non è forse questo il senso con cui Pasolini attualizza, rendendolo aderente al Sessantotto, l'intera compagine tematica della tragedia greca? Giacomo Leopardi, con la sua stessa vita e la sua stessa opera, non aveva fatto legittimamente lo stesso? Del resto, che compiendo questa dubbia operazione attualizzante non si dia atto ad altro che a forzature, ai teorici del costruttivismo, dell'esistenzialismo, dello strutturalismo e dell' "immaginazione al potere" poco importa. Il passato culturale è sempre a disposizione per farne, etimologicamente, parodia; per questo il Croce tardo (in senso cronologico) forse avrebbe detto che quella di Pasolini non è poesia, bensì al limite, letteratura: con tutte le implicazioni che questo comporta, ovvero che la sua opera rimane legata nelle proprie manifestazioni espressive al suo tempo proprio in virtù di questo fortissimo squilibrio fra forma e contenuto. Ed infatti ancora oggi ciò che prevale nell'opera di Pasolini è il contenuto.

Ma torniamo all'analisi. Dopo l'uccisione della Sfinge, mascherata d'orrore ed inquietudine, prende corpo il secondo compimento del destino: Edipo giunge a Tebe da trionfatore, sposa la propria madre ed ha rapporti incestuosi con lei. La ricerca della tenerezza, chiaro indice di ironia tragica, viene messa in evidenza dal regista per ben tre volte con una carezza che Edipo concede, con la mano destra (archetipicamente, il bene, l'innocenza) sulla guancia sinistra di Giocasta (che rappresenta il male). Ciò è facilmente spiegabile in termini psicanalitici, dal fatto che Edipo ritiene di essere in pace con se stesso, e la propria presunta innocenza contrasta con la messa in evidenza della parte sinistra del corpo della madre, simbolo della sua colpevolezza complice: Giocasta in persona ha partorito l'assassino del marito, e non solo; in altre scene rilevanti del film, quando già la rivelazione di Tiresia ha posto nel cuore di Edipo un atroce dubbio esistenziale, Giocasta gioca sporco, tentando di distogliere Edipo stesso dall'inquietudine del sospetto, dall'inevitabile rivelazione finale. E tuttavia, com'è noto, proprio per il desiderio di conoscenza Edipo costringe tutti a parlare, da Tiresia al vecchio pastore, per raggiungere la verità. In seguito, avendo ottenuto la certezza dell'atrocità che lo opprime, egli prova, nell'ultimo vano tentativo di mantenere la stabilità e l'equilibrio, a far finta di niente, continuando ad avere rapporti sessuali con sua madre. Giocasta, non riuscendo più a sopportare la situazione, si impicca; Edipo si acceca, dando libero sfogo al dolore nel corpo e nell'anima, come forma di espiazione terminale. E qui, almeno nella trama, l'interpretazione pasoliniana del mito non poteva essere più ortodossa.

Nella parte finale del film, scopriamo invece Edipo – Pasolini nella Bologna degli anni Sessanta. La città è importante per i ricordi dell'artista, poiché in essa egli ha trascorso il periodo di formazione della presa di



coscienza politica e intellettuale nell'Università e con la fondazione della rivista "Officina", insieme a Leonetti e Roversi. La cecità di Edipo – Pasolini rispecchia in queste scene il conflitto edipico che l'autore stesso aveva vissuto consapevolmente in relazione alla propria madre, Susanna Colussi, ed è anche la cecità dovuta al dibattito interiore dell'omosessualità vissuta come una colpa, simboleggiata, in queste scene, dal suo accompagnarsi ad un ragazzo invece che ad Antigone, come risulta invece nel testo sofocleo: ed il ragazzo è l'amatissimo Ninetto Davoli, uomo stilnovistico perché angelicato, all'intangibilità del quale il regista immolerà come forma di compensazione e di autopunizione masochistica il proprio erotismo seriale d'ambientazione romana, quello stesso che lo porterà purtroppo alla morte. Egli lo chiama infatti Angelo, il Messaggero, ma questo è anche il tipico soprannome idealizzante di quella certa complicità e segretezza relativa ad una sessualità vissuta da sempre dall'autore nel modo più socialmente autodistruttivo. Non è forse un caso che un romanzo di Dario Bellezza, autore dell'entourage pasoliniano, il cui protagonista è un ragazzo di vita omosessuale, minato dalle droghe e dedito ad una spirale di perdizione, si intitolò Angelo. Il film, in definitiva, consiste precipuamente in una messa a nudo erotico – narcisistica dell'autobiografia dell'autore, che proprio dove denuncia l'intenzione scoperta di una quasi perfetta aderenza al mito, tuttavia ne rivela scopertamente anche la difformità e deformazione strumentale. L'interpretazione che Serafino Murri offre dell'elemento autobiografico all'interno dell'opera, tuttavia, appare anch'essa troppo forzata, più che altro in senso ideologico e, se presa per buona, non aggiunge valore al film in sé, bensì al massimo glielo sottrae. Scrive infatti Murri ("Pier Paolo Pasolini", Milano, 1995) che l'autore "inizia con *Edipo re* a percorrere, con i suoi lavori, la via di una denuncia sempre più aperta, provocatoria e priva di intenti giustificatori, che avrà la sua massima espressione nella rappresentazione delle atrocità di *Salò*. Pasolini è un intellettuale che conosce la realtà, l'avvenuta "mutazione antropologica" del suo tempo, e che sente, quale suo primario compito morale, civile e politico, di dovere richiamare l'attenzione dei suoi contemporanei affinché non diventino "ciechi", affinché non accettino come ineluttabile il divenire dei fatti e della Storia". Questa interpretazione, se fosse vera, significherebbe da una parte che Pasolini abbia completamente non soltanto travisato, ma anche strumentalizzato bassamente, in funzione del proprio credo ideologico, il mito edipico sofocleo in direzione di una coercizione surrettizia del significante verso un significato coatto: quello, appunto, ideologico – storico – sociale. Ma questa è forse l'interpretazione più corretta? Andiamo a vedere più da vicino.

L'unica testimonianza di una certa importanza riguardo "Edipo Re" Pasolini la lasciò in una breve intervista contenuta ne "Il sogno del Centauro". Ebbene, in quell'intervista, per la natura stessa del colloquio, per la formazione di scuola francese dell'intervistatore e per la temperie culturale dell'epoca, ovvero per un pubblico che voleva sentirsi dire ciò che si aspettava che egli dicesse, Pasolini non poteva negare del tutto che un contenuto antropologico o sociologico più ampio nel film ci fosse: del resto, le mille ermeneusi esercitatesi persino sul Sofocle di prima mano lo autorizzavano alla straparola sessantottina. Non aveva forse compiuto Freud stesso ad inizio secolo, impossessandosi del mito di Edipo, la prima colossale forzatura culturale? Paradossale che Deleuze e Guattari, di lì a poco, la denunciassero nell' "Anti – Edipo" in

quanto tale, costruendone, di fatto, un'altra a sostituzione. Il punto è tuttavia un altro, ovvero il seguente: ad un'analisi attenta e scevra di ideologismi un contenuto antropologico o sociologico più ampio nel film risulta non presente, ed è una forzatura palese farcelo entrare a forza. Infatti, dall'analisi svolta, non ci sono elementi sociologici presenti nel film che possano avallare la tesi di Murri: se ne deve dedurre, invece, proprio in base agli elementi emersi, che Edipo Re sia la messa in scena cinematografica e simbolica della storia della sua vita, e l'unica strumentalizzazione del mito presente nella pellicola riguarda autobiograficamente e narcisisticamente Pasolini stesso.

Io ritengo di poter salvare il contenuto del film, laddove la forma sciatta non ne impedisca il recupero (con buona pace delle sempre decenti prove cinematografiche di Silvana Mangano, Alida Valli e Carmelo Bene), proprio se accettiamo concordemente un'interpretazione autobiografica e psicanalitica ortodossa dello stesso, ovvero in senso prettamente ed esclusivamente soggettivo, fuori da qualsiasi ermeneutica ideologica, persino fuori da quella che sembrava volergli imporre l'autore stesso, sempre così drammaticamente esposto al travisamento dei critici ideologizzanti del suo tempo come un agnello sacrificale ma anche sempre così divertito nel confonderli e prenderli quasi in giro.

Pasolini sembra tentare in questo film, insomma, un'interpretazione psicanalitica ostentata, in tempi di imminente revisionismo filosofico: l'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari, come accennato, vedrà la luce di lì a poco e l'astio nei confronti del freudismo si respirava già da tempo nella temperie culturale francese ed europea. Pasolini, in una videointervista sull'Edipo Re, dopo aver evidenziato il contenuto ideologico de "Il Vangelo Secondo Matteo" il quale consisteva nell'analisi del binomio religione – marxismo, afferma esplicitamente che "insieme alle teorie di Marx, le teorie di Freud siano i due cardini su cui si muove tutta la nostra cultura": per questo motivo esse hanno pieno diritto di esistenza. Se c'è, quindi, un contenuto ideologico, è di tipo prettamente metaculturale ed è il seguente: si tratta di una sorta di revisionismo reazionario, da parte di Pasolini, a difesa della tradizione ermeneutica freudiana che tutto analizza ma non risolve e, proprio per questa sua manifesta inconcludenza, permette all'individuo il permanere nella condizione leopardiana della stasi esistenziale e del dolore, situazione privilegiata di superiorità e di poesia senza limiti. Ma c'è di più.

La psicanalisi, sembra dire l'autore col suo film, è come la filosofia nelle intenzioni di Wittgenstein: "lascia tutto com'è". Essa non risolve i conflitti dell'anima, aiuta al massimo a comprenderli facendoli emergere dal pantano indistinto dell'inconscio. La psicanalisi appare dunque lo strumento precipuo attraverso cui il narcisismo leopardiano del poeta può prendere compiutamente forma, il mezzo per il quale si compie il suo comunicarsi al mondo. Per questo motivo la vera chiave di lettura non è quella sociologica, ma quella autobiografica: non è un caso che, nel prologo del film, il padre di Edipo sia la fotocopia del padre del poeta, non soltanto per i richiami alla divisa da ufficiale ma proprio nel senso della somiglianza fisica, e Silvana Mangano indossi un vestito a pallini che compare in una vecchia foto di famiglia. "Alla psicoanalisi Pasolini chiedeva solo la conferma dell'ineluttabilità del proprio demone", scrive giustamente Giuseppe Casadio in una sua calzantissima psicanalisi della letteratura sottesa all'Edipo Re pasoliniano. Cercare altro rispetto a

quest'autoconfessione, trovare forzatamente nel film altri sensi rispetto alla semplice ed accorata messa a nudo pubblica della propria colpevolezza, l'impossibilità di un'assoluzione della società perbenista borghese dei Padri nei confronti di questo figlio macchiato ed empio per l'eterna irredenzione della propria diversità, sarebbe, sinceramente, un atto di disonestà intellettuale che non renderebbe ragione delle reali intenzioni dell'autore e dell'opera.

Una piccola nota per finire, con cui i pasoliniani "corde et anima" non saranno d'accordo, i pasolinisti imparziali, invece, forse sì. Dal punto di vista formale, il discorso sull' "Edipo Re" è evidentemente diverso. La discreta imperizia registica a cui l'autore dichiaratamente non regista ci aveva già abituati è fuori discussione, e non basta affermare che la cinepresa traballante, le inquadrature fuori quadro e l'audio a tratti asincrono siano volute dall'autore come tratti stilistici pregnanti: un capolavoro cinematografico è comunque, dal punto di vista tecnico, un'altra cosa. Il senso di oppressione visiva, del resto, non deriva solamente dall'ambientazione nel deserto marocchino, quanto mai adatta a rendere l'asfittica dimensionalità interiore di una tragedia di tal fatta, ma è anche causata dalla scelta abituale degli attori non professionisti, insopportabile quasi sempre in Pasolini (salvando i veramente neorealistici "Accattone" e "Mamma Roma") proprio in funzione di quella violenta e volontaria decostruzione dell'estetica filmica perpetuamente ostentata dal nostro: si tratta in definitiva di un contenuto classico (la tragedia sofoclea), incastonato in una cornice sovrastrutturale neoclassica (la psicanalisi freudiana difesa dall'autore contro gli attacchi dei contemporanei), espresso tuttavia attraverso modalità decostruttive, operando cioè un vero e proprio capovolgimento del mezzo e dell'estetica filmici, attraverso l'uso cosciente (ma non per questo ovunque e comunque giustificabile) del brutto.

In definitiva, in questo film, come accade anche altrove, un contenuto elefantico, ipertrofizzato (e qui peggio che altrove, perché pompato dal narcisismo freudiano stesso), scavalca l'aspetto formale sovrastandone mostruosamente il diritto all'esistenza. Inutile che si dica: "è un atto volontario, è il tratto stilistico".

Non foss'altro che un De vulpe et uva?

## PASOLINI – GRAMSCI: CRISI E DECLINO DELL'INTELLETTUALE ORGANICO

di CLAUDIO VALERIO VETTRAINO

In quasi dieci anni, da *Uccellacci e Uccellini* del 1966 a *Salò* del 1975, si consuma la parabola umana, artistica ed intellettuale di Pier Paolo Pasolini. *Uccellacci e Uccellini* rappresenta a tutti gli effetti il tentativo di una riflessione pasoliniana non solo dell'esaurirsi oggettivo di un mondo politico e sociale (o viceversa il suo acuirsi barbarico e perciò regressivamente trasfigurante dello stesso), del sottoproletariato urbano espulso dalle campagne, con tutta la sua millenaria cultura e simbolismi tradizionali, ormai in stato confusionale, assoggettato alle logiche della "civiltà dei consumi" e dell'alienazione di massa, ma della funzione *dell'intellettuale come elemento organico ad un determinato blocco storico-sociale*, di chiara impronta gramsciana [1]. E' emblematica di questa precisa metamorfosi storico-linguistica, di questa profonda rivoluzione antropologica oltre che psicologica e sociale – come asserirà lo stesso Pasolini riflettendo sull'onnipervasività del boom economico italiano –, una battuta sussurrata con amarezza in *Uccellacci e Uccellini* dal corvo-intellettuale di sinistra che segue il pellegrinaggio tragicomico di Totò e Ninetto Davoli attraverso le baraccopoli, le rovine, i vecchi casali caduchi dell'estrema periferia romana, posta anch'essa (non sappiamo se volontariamente) al confine tra città e campagna, simbolo stesso del limite che *separa* intellettuali e classe operaia, "complessità dell'autore" e "semplicità [2] degli uomini che descrive": «Non vi chiedo neppure dove andate..Le mie parole cadono nel vuoto, parlo a uomini che non sanno più dove andare...».

In questa personale ma allo stesso tempo radicalmente sociale riflessione amara e pessimistica di Pasolini, sull'impotenza del verbo poetico [3] e filmico nel proporre un argine critico concreto a questa ineludibile metamorfosi che sta trasfigurando il Paese da agricolo a industriale-terziario (nel breve arco di dieci anni, dal 1955-1965), si riflette la totalità dell'azione intellettuale dell'epoca, certificandone l'incapacità di attecchire e di preconizzare una possibile utopia, foss'anche artistica e di ridefinizione complessiva di un linguaggio, di uno spazio comunicativo orizzontale e democratico, in cui tutti possano dire la loro e denunciare il proprio stato di minorità e sottomissione.

L'incontenibile eros vitale e di gaia incoscienza nel dolore, la millenaria abilità nel mantenersi "semplici" creature del mondo connessa alla lotta brutale per la sopravvivenza dei sottoproletari e in genere "della gente del popolo" (senza vedere in questa definizione alcuna retorica ottocentesca o risorgimentale), si contrappone e demolisce nei fatti, la centralità strategica del pedagogismo intellettuale degli anni '50 e '60. Nella progressiva emarginazione del suo essere coscienza "illuminata" d'avanguardia, Pasolini iscrive attentamente il processo storico attraverso cui il *soggetto* fino allora idealisticamente dominante e cioè la *volontà-coscienza* dell'autore o dell'intellettuale nel suo rapporto con la realtà, cede inesorabilmente il passo all'*oggetto* stesso del divenire storico, ai processi epocali che quotidianamente lo ridefiniscono agli occhi di chi lo sa carpire e comunicare attraverso l'arte, il cinema e la poesia. In questa dialettica ormai sbilanciata verso l'oggettività operante del processo storico (*non sempre progressivo* [4]), diretta a valorizzare gli agenti che soggettivamente – attraverso la formula hegeliana dell'eterogenesi dei fini o "della mano invisibile di Smith" – articolano un percorso e un destino comune nell'elaborazione di un tessuto

economico-sociale determinato, il ruolo tradizionale della riflessione intellettuale viene meno, la coscienza preconizzante (o forse qualsiasi forma di coscienza) viene meno, non riuscendo più a interloquire con i bisogni reali di quelle stesse masse o soggettività rivoluzionarie che pretenderebbe di risvegliare ed organizzare oltre che a ritagliarsi un determinato spazio di linguistico-comunicativo meticoloso ed efficace per definirli e riqualificarli, renderli vivi, concreti ed auspicabili, porli come premessa di quella che Agnes Heller, nel suo *La teoria dei bisogni in Marx*, definisce rivoluzione sociale totale, il ritorno dell'umanità a sé dopo il superamento dell'alienazione capitalistica.

Nell'afasia e nel mal celato scherno che intercorre tra il corvo-intellettuale (che rappresenta, dobbiamo dirlo, una determinata tipologia e funzione storica dell'intellettuale e non l'intellettuale tout court) e i due protagonisti Totò e suo figlio Ninetto, vi è non solo il cronico distacco, ormai millenario, tra coscienza soggettiva e realtà oggettiva, che neppure le rivoluzioni borghesi e quella russa di Lenin sono riuscite a colmare, data la forza schiacciante della scissione capitalistica mondiale tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, segnalando con ciò l'impossibilità di un effettivo ritorno dell'umanità a sé auspicato dalla Heller, ma la tragica consapevolezza dell'impotenza storica dell'intellettuale nell'indicare un'utopia per quanto possibile concreta, una prospettiva comune, preconizzare un linguaggio critico condiviso e comprensibile, comunicabile, avvertire di un pericolo ritenuto – forse ingenuamente – imminente, la fine di un mondo che probabilmente è la fine del mondo, emancipare – con lo sforzo artistico – le masse dalla propria alienazione, dal feticismo del denaro e dell'omologazione consumistica; le masse vivono nell'alienazione, *si riflettono nella loro stessa essenza-esistenza alienata ed alienante*, seguendo le indicazioni di Marcuse, come fosse la loro stessa quotidiana normalità, o meglio, è la loro quotidiana normalità, ne respirano l'aria senza accorgersene, costruiscono i loro simbolismi, le loro abitudini, le loro tradizioni, il loro modo di essere al mondo nell'alienazione, nel loro costante proiettarsi al di fuori di sé, rendendosi in qualche modo complici oggettive de suo ridefinirsi sociale complessivo; viceversa se decidono di uscirne lo fanno *autonomamente, istintivamente, intuitivamente, irrazionalmente* (recuperando la loro stessa dimensione etico-naturale "primitiva" ed elementare di soggetti irriducibilmente antagonisti al piano di sviluppo capitalistico [5]), senza ricorrere alle fantasie analitiche, alle necessità scientifico-filosofiche dell'intellettuale. Per riassumere, l'intera stesura di *Uccellacci e Uccellini*, con tutta la pletora dei suoi personaggi tratti, se vogliamo, dalla cruda commedia della vita [6], permette a Pasolini di preconizzare il passaggio epocale dall'intellettuale organico gramsciano (in base alla convinzione che non vi sia più un mondo storico-sociale e un soggetto rivoluzionario determinato da rappresentare [7]) all'osservatore critico, all'opinionista *disorganico* [8], all'intellettuale soggettivo, *anche se non meccanicamente individualista e soggettivista*, che può ricostruire con enorme fatica (in epoca di totale omologazione e reificazione del *Logos* in quanto *pensiero-parola*), un vocabolario che non miri *idealisticamente* ad essere omogeneo all'estro creativo dell'autore, all'invenzione stilistica, ad un'estetica spiritualistica audace e provocatoria (D'Annunzio), ma che riesca nel miracolo dialettico di porsi *orizzontalmente* in ascolto dei bisogni popolari, delle sue istanze di trasformazione, per rielaborare *verticalmente*, e cioè artisticamente, concettualmente, i

dati raccolti.

*L'organicità gramsciana può essere mantenuta nel non smarrire mai il nesso storico – indicato dal marxismo – tra teoria e prassi, concetto e storia, realtà e pensiero, bisogni e volontà.*

-Con *Salò* il discorso si acuisce e si complica enormemente. *Salò* non solo certifica ma radicalizza il pessimismo pasoliniano (divenuto cosmico), nella certificazione di un'afasia comunicativa ormai divenuta cronica ed irreversibile tra il suo voler essere intellettuale organico in una società sempre più disorganica e disomogenea, lacerata e scissa al suo interno e in precario equilibrio come quella italiana [9], e masse popolari, oltre che tra intellettuale e classe politica e fra intellettuale e intellettuale. La violenza cinica e barbara del fascismo, il sadismo grottesco e autenticamente disumano e disumanizzante dei notabili *vittime-carnefici* (secondo le indicazioni di Sade [10]), rappresentano a pieno la drammaticità indicibile (sebbene così comunicabile) del passaggio ulteriore e quanto mai definitivo di Pasolini nel cogliere – nell'esaurirsi oggettivo della funzione tradizionale dell'intellettuale organico gramsciano come espressione di un determinato blocco storico-sociale – l'annichilimento soggettivo di un'ideologia, di un progetto radicalmente alternativo al dominio capitalistico vigente, alla primitività delinquenziale, all'istinto autodistruttivo ed alienante del potere (paradossalmente "impotente", paleo-industriale, ancora feudale, baronale) della borghesia italiana.

La sconfitta soggettiva, dettata dall'afasia *etico-comunicativa* dell'intellettuale [11], viene inscritta ed esasperata nel rapporto dialettico con l'intempestività (*unzeitgemasse*), l'anacronismo spazzante di un'ideologia burocratizzata d'emancipazione dell'intera umanità dalle catene della servitù antropologica, sociale ed economica [12] Nell'orrore banale del male (Hannah Arendt), nell'infliggere patetiche sofferenze ai servi, i padroni realizzano la propria stessa alienazione, il loro essere soggettività brutale ed anonima, strumento fine a sé stesso del potere che esercitano e che rappresentano come elementi attivi del *Thanatos* (istinto di morte) nei confronti dell'*Eros* popolare irriducibile. La violenza cieca elevata a sistema di gestione sociale delle popolazioni, tema caro a Michel Foucault [13], serve sì a Pasolini per marcare le differenze antropologiche oltre che ideologiche tra servi e padroni e dunque aprire un piccolo barlume di speranza o d'illusione pietosa in una possibile presa di coscienza della natura di classe irriducibile della società borghese, sottolineare l'ipocrita dualità del potere fascista (e forse di ogni potere), nell'esibirsi come pomposa retorica di perfezione civile e di ingegneria sociale indiscutibile, e allo stesso tempo clownesca recita di un corpo trafitto e abusato come luogo privilegiato in cui – per dirla con Gilles Deleuze – si scrive la grammatica del potere, oltre a sigillare l'impossibilità di essere compresi e dunque opportunamente criticati, dai soggetti etico-sociali a cui il film dovrebbe essere indirizzato, cioè quei giovani, quelle masse proletarie e popolari, soffocate dall'omologazione consumistica imperante, impregnate di una medesima coscienza reificata, di medesimi costumi alienati, impossibilitate a comprendere qualcosa che va al di là di questo piano d'immanenza. Il dovrebbe è d'obbligo anche secondo le indicazioni stesse di Pasolini, convinto in una celebre intervista che i giovani non possano capire nulla del suo film, perché la società gli ha privato – attraverso la crisi della scuola, dell'università e della cultura sociale e delle tradizioni popolari

millenarie – degli strumenti critici adatti ad apprendere e giudicare quanto emerso dal film. L'orrore che inghiotte tutto e che fa da sfondo mistico-simbolico al trauma barbarico di un cieco sadismo, rappresenta indubbiamente il buco nero comunicativo, l'afasia *non artistico-espressiva* (anzi, sempre più alta ed evocativa) ma linguistica, verbale, grammaticale, concettuale in cui cade l'intellettuale organico e la sua idea di società, annichilendo nei fatti «come l'arte sia sempre più legata ad una determinata cultura o civiltà, e lottando per riformare la cultura, si lotta a creare una nuova arte, perché si modifica l'uomo», come lo stesso Gramsci ci aveva più volte indicato. La violenza fascista come radicalizzazione dell'impotenza borghese nel gestire le sue stesse contraddizioni interne, diviene il contesto generale e la leva dello scollamento oggettivo delle masse dalla propria ansia di cultura ed arte, dal bisogno filosofico ed etico di trasformarsi, evolversi per trasformare ed evolvere la realtà capitalistica che le circonda e le aliena quotidianamente.

#### NOTE

[1] Cfr quanto Gramsci scrive soprattutto nei *Quaderni dal carcere*, sul rapporto tra la formazione degli intellettuali e rapporti capitalistici di produzione.

[2] Una naturalità – secondo Marx – *sempre storico-sociale*, mai data una volta per tutte. Ed è forse questa, la principale e insuperabile distanza tra Pasolini e Marx. Il poeta friulano tende sempre a “eternizzare” il dato storico per volgerlo ai suoi interessi – seppur legittimi – di artista ed intellettuale. Ciò gli impedisce di cogliere la reale natura del divenire, i soggetti attivi e quelli passivi, ciò che declina e ciò che si costruisce sulle sue ceneri, le trasformazioni oggettive delle forze produttive, della formazione economico-sociale dal mondo feudale-contadino al secondario fino al terziario avanzato, incappando in una sorta di umorale attenzione verso ciò che progressivamente muore (il debole e lo sfruttato) non facendo nascere nulla dalla sue rovine (il *qualitativamente* altro), in un eros irrazionale, e in questo propriamente poetico, per un crepuscolo indefinito e familiare, in cui ritrovare e dare senso alla propria personale esistenza contraddittoria ed irrisolta.

[3] Ricordiamo una sua famosa poesia che descrive l'essenza degli italiani: «Mostrare la mia faccia, la mia magrezza, alzare la mia sola, puerile voce non ha più senso: la viltà avvezza a vedere morire nel modo più atroce gli altri, con la più strana indifferenza. Io muoio e anche questo mi nuoce».

[4] Ricordiamoci della famosa distinzione che Pasolini stabilisce tra sviluppo e progresso.

[5] Ma è proprio questo movimento interno di *radicale estraneità* all'alienazione massificante del capitale che Pasolini non coglie più nei soggetti rivoluzionari tradizionali, per così dire gramsciani, osservando viceversa come la massificazione omologante – mai così forte neanche durante il fascismo – della società dei consumi e della pubblicità, dei mass media, abbia completamente distrutto la loro secolare cultura etico-politica antagonista e ribelle, insofferente ad un determinato piano di sviluppo, proiettandoli altresì nel suo gorgo totalizzante, riassorbiti come elementi – questa volta organici e funzionali – del suo dominio. Ed è propriamente l'esaurirsi di questa spinta progressiva delle masse popolari non-omologate e disomogenee al piano di sviluppo vigente, alle logiche politiche in atto nell'Italia del boom (rappresentate *in primis* dal partito-stato della DC), che spinge Pasolini a maturare una visione amara e in qualche modo definitiva, irriducibile della situazione, cupa e grottesca, appassionata ma allo stesso disperata, fino ad approdare al cieco

sadismo di Salò, come emblema dell'orrore, anch'esso indicibile, di un poeta di fronte a trasformazioni, ad "eclissi" che comprende perfettamente ma non vuole accettare. Molto vicino in questo rifiuto totale di una determinata modernità infernale e disumana, che tende alla disumanizzazione dell'antica e complessa natura umana a Ezra Pound.

[6] Sarebbe interessante porre qui le differenze tra commedia dell'arte e commedia della vita.

[7] Osservazione questa, presa a pretesto da molti ex-intellettuali o militanti di sinistra, per cambiare casacca e ripudiare il loro scomodo passato. La crisi radicale in cui oggi avversa – nonostante patetici tentativi accademici di rianimarne i contenuti e le categorie per restare "al passo coi tempi" – la cultura e l'intellettualità di sinistra, risiede proprio nell'aver assecondato *aprioristicamente* (come segno di naturale modernità ed inevitabile *modernizzazione*) queste ideologie sociologiche, tipiche del passaggio *strutturale* a cavallo tra gli anni 70 e 80, dalla centralità strategica del secondario e dell'operaio-massa al terziario e alla nuova figura dell'impiegato manager-imprenditore di sé stesso, dalla classe al ceto, dalla fabbrica-città all'ufficio-quartiere residenziale, ripudiando un mondo ancora attivo e dinamico, oggi ormai irrecuperabile; basta vedere i voti leghisti degli operai del nord-est e la perdita di potere contrattuale nei centri produttivi, oltre all'incapacità di dialogare con i bisogni reali delle masse. Uno scollamento tra piano teorico e politico già del tutto evidente nel Convegno tenutosi all'istituto Gramsci nel 1971, in cui, non solo – come sottolinea Pier Aldo Rovatti in *Bisogni e teoria marxista* (Mazzotta, Milano 1976)– «il marxismo ufficiale del PCI scaricò *ideologicamente* sulla cosiddetta "nuova sinistra" l'avventurismo e l'anarchia del '68» (ivi compresi l'emergere dei nuovi bisogni radicali ed emancipatici che la nuova composizione di classe animava nella classe), ma come ricorda nello stesso volume Roberta Tomassini, l'insistere *dogmatico* del nucleo dirigente intellettuale del PCI su «una sorta di teoria *autogiustificatasi* in base alla sua necessità rappresentativa della classe», *avulsa* con ciò dalle immani trasformazioni allora in atto (il passaggio strutturale dal secondario al terziario), e sulla centralità *positivistica* dello sviluppo delle forze produttive, come elemento centrale della radicalizzazione delle contraddizioni in seno al capitale e allo smascheramento critico delle espressioni riformistiche della sua gestione, facendo con ciò emergere la vera linea da seguire. Un approccio, indica la Tomassini, pienamente interno alla tipica logica evoluzionistica, naturalistica del riformismo, del pigro e miope assecondare lo sviluppo delle forze produttive del capitale come fosse tutt'uno col progresso emancipativo della classe operaia; un'operazione di sovrapposizione di una filosofia della storia sulla storia, che la Tomassini segnala come il limite strutturale di una teoria concettualmente elevata ma ben lontana da essere quella bussola pratico-scientifica di cui parla Marx, né tantomeno quell'intellettualità collettiva che spinge il proletariato "a farsi stato" di cui parla Gramsci, ma l'elementare amministrazione dell'esistente, presa d'atto del moto oggettivo della materia; per dirla col Colletti di *Marxismo ed Hegel*, si passa dal materialismo dialettico ad una astratta quanto mai indefinita dialettica della materia.

[8] La presunta disorganicità dell'intellettuale-opinionista odierno, tipica della scissione economico-sociale alienante della fase imperialista mondiale, non mette in discussione il nesso teoria-prassi che Marx aveva indicato come metodo di rapporto scientifico alle trasformazioni del movimento reale. Nel venir meno di una



particolare figura intellettuale, non può venire meno *meccanicamente* questo nesso dialettico tra interpretazione oggettiva del reale e azione politica soggettiva, come due facce della medesima sostanza operativa; il superamento-trasformazione rivoluzionaria della società borghese. Cioè a dire che la presunta disorganicità (in quanto individualismo estraniante) della coscienza al piano immanente, ad un blocco storico-sociale determinato per dirla con Gramsci, non implica l'impossibilità di fare scienza della storia, (marxismo come *scienza-storia* secondo la definizione di Colletti) di costruire un metodo storico-scientifico (secondo le indicazioni di Galvano della Volpe) che parte dal concreto diviene ipotesi astratta di lavoro e verifica pratica della stessa (circolo C-A-C), per analizzare le contraddizioni e il divenire dialettico della realtà. Dietro l'ideologica fine dell'intellettuale organico, lo smarrimento individualistico dello stesso, vi è la pretesa di annichilire la possibilità stessa di fare scienza della realtà, analisi oggettiva per un'azione politica che parta e ritorni ai soggetti economici, politici e sociali rivoluzionari. Rappresenta cioè un'altra moda culturale di settori determinati dell'accademia italiana, per riciclarsi e porsi come "paladini" disinteressati del patrimonio plurisecolare del marxismo scientifico, ormai purtroppo senza guida né custodia, decretando – *dall'interno* – il suo esaurirsi come spinta propulsiva sia culturale che politica. La scissione anch'essa pienamente idealistica tra un Marx teorico-profeta della globalizzazione e un Marx politico-rivoluzionario sconfitto dalla storia del novecento, è un classico esempio di questa deriva.

[9] Un costante precario equilibrio tipico delle modalità storiche attraverso cui l'Italia è diventata statonazione molto tardi e con guerre di "annessione" dell'élite piemontese, senza aver respirato *internamente* (se non per brevi periodi, ad esempio il famoso "illuminismo napoletano") i venti liberal-democratici delle rivoluzioni borghesi come la Francia, L'Inghilterra, gli Stati Uniti, ma avendo vissuto altresì l'invasione napoleonica, e con essa l'eredità fluida e ribelle del giacobinismo trasfigurata in un direttorio monocratico e populista, non come una reale spinta emancipativa ma bensì come l'ennesimo dominio straniero, restando con ciò un paese sostanzialmente *pre-illuminista*, legato alla stagione d'oro dei comuni (dove nacquero, secondo Marx e Engels, le prime forme capitalistiche embrionali, con l'imporsi storico dei commercianti-banchieri), delle città-stato tardo medioevali (Siena, Lucca, Firenze, Genova, Venezia, Pisa, Amalfi, Urbino), delle signorie e del baronaggio. Come sottolinea lo stesso Gramsci in *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1966: «La differenza pare evidente: in Francia si era avuto un movimento nazionale unitario, di cui l'accentramento fu l'espressione burocratica. In Italia non si è avuto lo stesso processo, anzi la burocrazia accentrata aveva proprio il fine di ostacolare un tale processo. Sarebbe interessante vedere quali forze unitarie nel dopoguerra [1919] si siano formate accanto alla burocrazia tradizionale: ciò che è da notare è che tali forze, se pure relativamente notevoli, non hanno un carattere di omogeneità e di permanente sistematicità, ma sono di tipo "burocratico" (burocrazia sindacale, di partito, podestà, ecc.)». E poco dopo aggiunge sulla cronica precaria debolezza della classe dirigente italiana e del tessuto politico e sociale in cui si profuse lo sforzo unitario.

«Dopo la formazione di una borghesia nazionale e dopo l'avvento del capitalismo si è iniziata l'emigrazione del popolo lavoratore, che è andato ad aumentare il plusvalore dei capitalismi stranieri: la debolezza

nazionale della classe dirigente ha così sempre operato negativamente. Essa non ha dato la disciplina nazionale al popolo, non l'ha fatto uscire dal municipalismo per un'unità superiore, non ha creato una situazione economica che riassorbisse le forze di lavoro emigrate, in modo che questi elementi sono andati perduti in grandissima parte, incorporandosi nelle nazionalità straniere in funzione subalterna».

Il suggestivo processo di *rifeudalizzazione* recentemente indicato da Toni Negri trova il suo limite nella pretesa di farne un concetto generale ed universalizzante della fase in corso. A mio avviso, la presunta *rifeudalizzazione* non colpisce *direttamente* il piano economico-produttivo (che anzi nella e attraverso la crisi di ristrutturazione riavvia i suoi motori e li predispone alla nuova fase strategica del capitale), ma diviene particolarmente attiva e dinamica (scavando in profondità) sul piano etico, sociale e culturale complessivo, decostruendo sia nella teoria come nella prassi gli strumenti analitici necessari per comprendere la realtà ed intervenire. Ad una decostruzione mistificante delle categorie basilari del marxismo (*scindendo ad esempio Marx dalla scienza marxista*), corrisponde una ideologizzazione astratta della loro pregnanza storica oggettiva. Ma tutto ciò non è altro che la *barbarie civilizzata* (altro che medioevo) dell'imperialismo indicata da Trotskij come antitesi radicale al regno della libertà, al ritorno dell'umanità in sé dopo l'alienazione borghese; cioè a dire il socialismo.

[10] Vedere Pierre Klossowski su questo punto centrale della dialettica sadiana. Padroni servi dei loro stessi servi. (Hegel, dialettica servo-padrone della Fenomenologia).

[11] Cfr. su questo tema centrale, il rapporto tra le tesi di Jurgen Habermas e Agnes Heller

[12] Cfr. Lucio Colletti, *Intervista politico-filosofica*, Laterza, Bari 1974, sull'esaurirsi del marxismo come ideologia "totalizzante" di liberazione

[13] Cfr. il corso del 1979, la nascita del Bio-potere come gestione delle popolazioni.

L'INCONFESSABILE TOCCO DEL "NULLA LUCENTE": UNA LETTURA DI "SUPPLICA A MIA MADRE" DI  
PIER PAOLO PASOLINI

Di ANTONELLA PIERANGELI

*" forte come la morte è l'amore  
tenace come gl'inferi è l'amore"*

Cantico dei Cantici

Una sottile, impura, epifania del dolore s'incarna nel corpo della parola fin dall'incipit: *"È difficile dire con parole di figlio ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio. /Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, /ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore."* Una confessione dall'impatto devastante, lucidamente consapevole, dell'impossibilità alla vita e alla ricerca inesausta dell'armonia cui la separazione dal corpo della madre sembra condannare gli uomini, dal momento della nascita per tutto il resto della loro vita. Una madre straziante quella di Pasolini, che è posta subito al centro della scena come l'unica a conoscere il cuore del figlio prima di ogni altro tempo e luogo e abisso di lacerato dolore.

Subito dunque, fin dai primi versi, una sensazione cerebrale, lucidamente consapevole come un'intellezione somatica, invade il campo del senso, proponendo un filo conduttore in grado di sottrarsi al dominio del poetico per affondare nella rivolta tragica e straziante di un urlo: *"Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: /è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia."* Simultaneamente carne e corpo, sinolo mostruoso di aristotelica materia e forma che non ha avuto il tempo e la pazienza di aspettare lungo percorsi di deviazioni e tangenti, sono cristallizzati nel tremore del tempo mentre Lei, la madre, ha avuto invece la possibilità di farlo e ora custodisce, nella fascinazione mortale della propria lucentezza, un segreto eroico e insostenibile: la grazia di una seduzione antica, quella dell'amore materno nei confronti del figlio che passa per una di quelle superfici interne del corpo che avvolgono la coscienza come una pelle invasa dalla lebbra. *Grazia* e *angoscia* sono parole magnifiche e necessarie, segni corporei di un'intimità assoluta dalla pienezza senza limiti, il *dentro* assoluto, cripta di un'interiorità intoccabile all'interno della quale l'*orrendo conoscere* non è il nome di qualcosa che è esposto al dolore ma è il nome dell'ostensione stessa di un sacrario da crocifissione.

Un filo conduttore pervaso di angoscia sempre crescente s'insinua dunque nella trama inevitabile di un destino, lo guida in permanenza, attraversa tutto come il filo tenuto di un punto di sutura, il punto di una punteggiatura, la punteggiatura di un *dolore* e di questo suo *farsi* in un corpo a corpo tra la tenebra e la sua forma, tra l'immensità e la tirannia del desiderio e la percezione che la forma non basta mai a quietarlo perché essa non può essere una fuga per evitarne l'infinita dissimmetria: *"Sei insostituibile. Per questo è dannata /alla solitudine la vita che mi hai data."* Mai parole più terribili e strazianti, più insanguinate e docilmente rassegnate pronunciate per una madre. Ecco allora dispiegarsi, con insaziabile perversità polimorfa, l'oscuro, l'impuro sentimento del tempo sospeso, della solitudine non voluta, non cercata, non vezzeggiata – come lo sarà la morte negli anni che verranno – ma elargita dalla condanna dell'amore materno.

Una verità illuminante, di una chiarezza disadorna, quasi luterana: *"sei insostituibile"*. Non c'è ribellione a

questo ma solo accettazione, in un abbandono al destino che scolora nel pensiero effettivo che non c'è altra via d'uscita e, soprattutto, che non la si vuole perché sarebbe come un'intrusione, come l'immagine di un passaggio attraverso il nulla che approdi in uno spazio svuotato di ogni senso. La vita è dunque l'imperterrito accettare di essere soli in una faglia irrequieta di complicità privata e familiare, in una felice prigionia, inseguendo randagie vite parallele di fantasmi.

Punteggiando diversamente il suo clamore, la voce di figlio si spegne allora nel cielo plumbeo della consapevolezza di una inevitabile e sterile ribellione: *“E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame /d'amore, dell'amore di corpi senza anima. /Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu /sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù: /ho passato l'infanzia schiavo di questo senso /alto, irrimediabile, di un impegno immenso.”*. Corpi senza alfabetizzazioni affettive ed emozionali, dai protocolli d'amore privi di grammatica, la cui impersonale legge biomeccanica potrebbe essere enunciata alla terza persona: *senza anima*, in completa effrazione del cuore, agglomerati molecolari dallo scarto e dalla dilatazione empatica senza ritorno e senza scambio se non di liquidi corporei.

Questo supplizio quotidiano vuole infatti la schiavitù del *“lucente nulla”* che affonda le radici in un'infanzia mitizzata e imperdonabilmente felice, quando il cuore viveva tregue estatiche e la madre era soltanto un profumo di primule e viole che toglieva il respiro. Il prezzo altissimo da pagare per questa eredità è la rinuncia alla dimensione interiore nell'amore, al cuore dell'altro che si fonde nel proprio e non si lascia più separare: un cuore irrimediabilmente pronto a tutti gli abbandoni, i tradimenti, i dolori e all'inevitabile-impossibile fiducia nell'altro.

La condanna ad un'esistenza dal funebre *cursus* epigrammatico si consegna alla poesia con la durezza di una sentenza: *“Era l'unico modo per sentire la vita, l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita. / Sopravviviamo: ed è la confusione /di una vita rinata fuori dalla ragione.”*. Una vita rinata fuori dalla ragione o una dilatazione fino allo spasimo di metaforiche visioni private?

Saltare sulle braci di un inferno della carne sembra essere a questo punto l'unica soluzione, come esercitare per sempre la dissoluzione del cuore: una vertigine di ebbrezza e poi lo strapiombo del proprio corpo e della carne in alterità di estranee sagome mute, perse in notti estatiche che nulla avranno più di umano.

Poi, di colpo, fine della supplica, ma mai della molteplicità infinita della sua bellezza: *“Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. /Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...”*. E' apparentemente il contagio della grazia, l'accumulazione di partiture sinfoniche della coscienza che non prevedono stasi: madre mia non morire, metronomo della mia anomalia, non lasciare che la solitudine si popoli della tua volontà di scomparire.

Resta con me nel pensiero, nel corpo, nella carne.

\*\*\*

In uno scritto a macchina, trovato postumo fra le sue carte, Pier Paolo Pasolini aveva scritto: *“Ogni volta che*

*mi chiedono di raccontare qualcosa su mia madre, di ricordare qualcosa di lei, è sempre la stessa immagine che mi viene in mente. Siamo a Sacile, nella primavera del 1929 o del 1931, mia mamma e io camminiamo per il sentiero di un prato abbastanza fuori dal paese; siamo soli, completamente soli. Intorno a noi ci sono i cespugli appena ingemmati, ma con l'aspetto ancora invernale; anche gli alberi sono nudi, e, attraverso le distese dei tronchi neri, si intravedono in fondo le montagne azzurre. Ma le primule sono già nate. Le prode dei fossi ne sono piene. Ciò mi dà una gioia infinita che anche adesso, mentre ne parlo, mi soffoca. Stringo forte il braccio di mia madre (cammino infatti a braccetto con lei) e affondo la guancia nella povera pellicciache essa indossa: in quella pelliccia sento il profumo della primavera, un miscuglio di gelo e di tepore, di fango odoroso e di fiori ancora inodori, di casa e di campagna. Questo odore della povera pelliccia di mia madre è l'odore della mia vita”.*

(da Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, 2005 p.41)

Fonte: [criticainpura.wordpress.com/](http://criticainpura.wordpress.com/)