SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

RECENSIONI

***Tra il corpo e la storia. Mito e realtà in Pasolini*, a cura di Paolo Falzone ed Elisiana Fratocchi, Quodlibet, Macerata, 2024, pp. 240.**

Se la figura di Pasolini è stata troppo a lungo catturata nel doppio riflesso del malessere sociale e della cronaca, occorre forse anche ai suoi lettori il coraggio di reimpostare lo sguardo, sottraendo l'opera alla semplificazione iconica per restituirla alla sua radicale complessità discorsiva. È questo uno dei meriti del volume *Tra il corpo e la storia. Mito e realtà in Pasolini*, curato da Paolo Falzone ed Elisiana Fratocchi e pubblicato da Quodlibet nel 2024, che si propone di riconsiderare alcuni nodi della produzione pasoliniana attraverso una pluralità di prospettive teoriche e filologiche, ma entro una coerente visione d'insieme: quella della tensione irriducibile fra la corporeità e la storicizzazione del reale, spazio di conflitto tra la spinta mitopoietica e la disintegrazione del tempo storico. La collettanea raccoglie dieci contributi, una molteplicità di sguardi che illuminano le faglie e le ferite da cui si sprigionano – e che

costituiscono – i dispositivi testuali e immaginativi dell'autore, muovendosi attorno ad un nucleo centrale, dichiarato dai curatori nella prefazione: il «comune interesse per le forme e i limiti di un discorso che, come quello pasoliniano, continuamente pone la tradizione e continuamente la distrugge, risolvendola nella dimensione atemporale del desiderio» (p. 7). Dunque un movimento iterativo in cui si innerva la traiettoria creativa pasoliniana: una «multiforme affabulazione» che, non risolvendosi in alcuna pacificazione dialettica, si manifesta come frattura costitutiva del linguaggio e della rappresentazione, «denunciando così [...] l'inguaribile scissione tra la forma – tale in effetti è ogni tradizione culturale – e “il glorioso brusio dell'esistenza sensuale”» (p. 7).

Ad inaugurare il volume è il saggio di Giorgio Nisini, *Pasolini e gli articoli del 1942*, che ricostruisce, attraverso un approccio filologico e storico, l'esordio pubblico di Pasolini su testate come «Il Setaccio» e «Gioventù italiana del Littorio. Bollettino del Comando federale di Bologna». In particolare, su quest'ultima viene

pubblicata la *Nota sull'odierna poesia* (aprile 1942), un testo che consente di leggere la precoce tensione tra una collocazione interna agli apparati culturali del regime e una volontà generazionale di dissenso, che in Pasolini trova espressione nell'invito a formarsi una cultura contemporanea «magari in contrasto [...] con le idee dei loro propri professori o della grassa borghesia letteraria». Come osserva Nisini, l'ingresso «sulla scena intellettuale del proprio tempo coincide, per Pasolini, con una maturazione ideologica [...] che condizionano il suo rapporto con la politica e con il fascismo» (p. 11), e che dunque, seppur entro i margini del consenso – collocandosi «nella fronda della gioventù universitaria vicina alla linea di Bottai» (p. 18) – lo porta già all'altezza del 1942 all'elaborazione di un proprio spazio critico e autonomo.

Questa tensione precoce tra adesione e dissenso si riverbera, molti anni dopo, nella complessa stratificazione ideologica di uno dei nuclei più enigmatici della produzione teatrale pasoliniana: *Porcile*. Esso è oggetto del contributo di Pina Totaro, *Un «linguaggio che nessuna ragione può spiegare»*. *Spinoza in Porcile di Pasolini*, concentrato sull'intreccio tra la filosofia spinoziana e la struttura visionaria dell'opera. Attraverso un approccio genetico-filologico, fondato sulle annotazioni autografe al dattiloscritto teatrale del 1967 – poi trasposto, con modifiche sostanziali, nella versione

cinematografica nel 1969 – la studiosa ricostruisce la presenza carsica di Spinoza nell'opera. In particolare, pone in particolare rilievo la nota al margine del dattiloscritto in cui Pasolini si chiede: «Perché Spinoza?», segno di una riflessione che va ben oltre la suggestione intellettuale. L'incontro tra Spinoza e Julian, nel decimo episodio, viene così interpretato come snodo ontologico, cioè il filosofo rappresenterebbe il simbolo del pensiero di Pasolini sull'abiezione come dissenso radicale: «una scelta interpretativa precisa che non riconduce Spinoza alla tradizionale categoria del razionalismo, ma lo colloca nell'ambito di un misticismo sottratto al pensiero logico-discorsivo e alla stessa esperienza sensibile» (p. 35). Totaro ipotizza, inoltre, che tale inserimento avvenga in concomitanza con il processo Braibanti, in cui la figura del filosofo olandese è evocata nel quadro accusatorio; individua dapprima un tratto comune tra Pasolini e Braibanti, nella ricerca del «vero volto di Spinoza [...] anti-idealistico e critico della metafisica» (p. 44), da cui, tuttavia, Pasolini si discosterà per «una diversa impostazione teorica» (p. 47). La presenza spinoziana in *Porcile*, secondo Totaro, assume un valore polemico e politico, inscrivendosi nell'intera riflessione pasoliniana sull'abiezione come forma di resistenza e sulla forza del linguaggio «che nessuna ragione può spiegare».

In un orizzonte teorico-antropologico si colloca il contributo di Andrea

Cavalletti, *Gli Argonauti o lo "spazio del sogno"* (*Petrolio, Appunti 36-40*), che propone una lettura dei materiali genetici di *Petrolio* con le coordinate antropologiche del mito e dell'onirismo. L'autore si sofferma su una sezione cruciale del romanzo – *Appunti 36-40* – in cui è accostata la mitologia degli Argonauti a una geografia onirica e iniziatica. Al centro dell'analisi si colloca la nozione di "spazio del sogno", concepito come residuo di un tempo ciclico, arcaico, che riattiva le logiche del mito e del rito, contro il tempo lineare e storico della razionalità capitalistica. Attraverso una densa esegesi del manoscritto, Cavalletti evidenzia come l'esperienza onirica sia l'unico accesso possibile per i «marci alessandrini» a un sapere sotterraneo e perduto, cristallizzato in immagini didascaliche e ripetizioni sacrali: «resta quindi la formula semplice della ripetizione, che accomuna il rito (periodicamente ripetuto) e il mito (quale ripresa e mutazione del primo): i limiti entro i quali questa formula può ancora attivarsi definiscono lo "spazio di sogno"» (p. 63). Dunque, secondo Cavalletti, la zona onirica diventa luogo di significazione pasoliniana, e, soprattutto, in *Petrolio* diviene lo spazio di un'immaginazione materiale, accesso a una verità pre-logica, non rappresentabile se non nella forma della discontinuità.

Su questa soglia si iscrive il confine tra tragedia e apocalisse, che trova riscontro nel saggio di Marco

Antonio Bazzocchi, *Oltre le mura della città* (*Pilade, Teorema, Medea*), che propone una riflessione sulla poetica della marginalità in Pasolini, indagando tre opere in cui si consuma la crisi definitiva della civiltà razionale occidentale. Il punto di partenza è una dichiarazione dello stesso autore: «varcate le mura che cingono la città (la *ratio*), si apre l'orizzonte infinito, inizia la dismisura punita dagli dèi» – mura che, come scrive Bazzocchi, «per Pasolini segnano un limite con il quale la ragione mette al riparo sé stessa [...], un perimetro oltre il quale si apre un altro terreno, quello dove l'umano si perde e cade sotto una giurisdizione divina» (p. 205). Attraverso l'analisi di *Pilade, Teorema e Medea* Bazzocchi individua una dinamica ricorrente: Pasolini inscena la crisi irreversibile del «movimento dalla città al deserto, cioè dallo spazio civile allo spazio indistinto» – è lo spostamento che porta Pilade ad abbandonare la *polis*, il padre di Teorema a inoltrarsi nel vuoto gridando e Medea a dissolversi nella luce solare – individuando nella figura del corpo-sacrificio (soprattutto in *Medea*) una forma di resistenza mitica alla storicizzazione borghese dell'esistenza «che si riflette in molte opere non a caso nate dalla riscrittura di nuclei mitologici che riportano agli inizi dei processi di civilizzazione» (p. 206). La regia pasoliniana fissa questo passaggio attraverso la tecnica del montaggio, in cui il mito – che racconta la morte – «ha bisogno dell'azione della

Tecnica» (p. 214). Ne emerge una visione in cui Pasolini – e con lui il cinema e la scrittura – occupa una posizione di frontiera, capace di attraversare il caos mitico senza illusione di ordine: egli «possiede l'arte di Atena [...], ma sa riconoscere e affrontare Dioniso [...] al di qua e al di là delle mura che cingono la città» (p. 210). Le tre opere diventano così le tappe di un'esplorazione tragica della fine: del padre, della città, della storia. Ma anche l'estremo tentativo di dar loro una forma.

La questione della configurazione e del linguaggio trova altresì luogo d'elaborazione in questa collettanea, rinvenendo un nodo teorico nell'indagine di Emiliano Morreale, *La lingua della realtà e la lotta contro il drago*, ove propone una contro-lettura della teoria pasoliniana della "lingua scritta della realtà", riportandola dal campo semiotico a quello antropologico e tragico. Essa diviene «una visione complessiva della vita e della creazione artistica (e del rapporto fra le due)» (p. 131), guardando al termine "realtà", nella prosa teorica di Pasolini, non come un oggetto stabile né verificabile, ma come un campo semantico mobile e contraddittorio. L'analisi prende avvio dalla conferenza del 1966 *La lingua scritta dell'azione*, dove Pasolini identifica la cellula minima del cinema nell'"azione", e cioè nella realtà stessa: «Non le inquadrature, ma ciò che c'è al loro interno, sono la cellula iniziale, lo strumento

espressivo del cinema: la realtà stessa. Non i *monemi*, ma i *cinemi*» (p. 130). Il saggio pasoliniano, più che un manifesto, diventa un commiato: «non è un saggio di semiotica, e nemmeno solo di cinema, ma anche di sociologia e di antropologia» (p. 137). In questo quadro si inserisce la svolta tragica: se la realtà è il fondamento del linguaggio cinematografico, allora la morte – come cessazione della realtà vissuta – diventa anche il suo compimento («È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso [...]. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita»). Da qui la radicale ambivalenza del cinema: lingua della realtà e, insieme, dispositivo della sua perdita. La vera interlocutrice sotterranea di questa visione di Pasolini, è, per Morreale, Elsa Morante. La scrittrice diventa il correlativo polemico di una realtà altra, una "irrealtà" etica e visionaria, contro cui Pasolini ingaggia proprio la «lotta contro il drago».

Nel solco del confronto con Elsa Morante, e in coerenza con l'obiettivo più ampio del volume di cartografare le trame intellettuali e poetiche di Pasolini, guarda il saggio di Elisiana Fracocchi, *Pasolini recensore del Mondo salvato dai ragazzini in versi e prosa*. La studiosa ricostruisce con rigore filologico e interpretativo il dialogo – a tratti polemico – che si instaura tra Pasolini e il poema morantiano *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). Sono prese in esame le due risposte

pasoliniane, la recensione in prosa pubblicata sul «Tempo» e le poesie apparse su «Paragone» nel 1968 e 1969, poi confluite in *Trasumanar e organizzare* (1971), restituendo la complessità di uno scambio che tocca questioni ideologiche e stilistico-formali. Pasolini vi individua nel tono favolistico un limite per una comunicazione autenticamente politica, osservando che «Morante infatti non ha voluto sapere che grazia, umorismo, gioia sono sentimenti e strumenti stilistici, oggi, incomprendibili». Anche sul piano formale, il dissenso è marcato: la voce morantiana, definita «petèl della fiaba», è per Pasolini manifestazione di una «sordità comune ai diritti dell'irrealtà». Tale stile viene letto come segno di un'ideologia utopica e anticomunista, inadatta a confrontarsi al contesto storico del '68. Tuttavia, Fratocchi sottolinea come la replica pasoliniana non sia mera confutazione, ma si strutturi come «*recusatio* per l'amica, con l'intento reale di denunciare le tare della critica e della società italiane» (p. 117), e dunque una forma di critica indiretta al sistema culturale dominante. Attraverso una lettura comparata, sono illuminate le affinità tra il progetto morantiano – in particolare nella sezione delle *Canzoni popolari* che presta voce ai «Felici Pochi» – e le tensioni dell'ultima scrittura pasoliniana, nel segno consapevole dello «iato che separa l'idealismo morantiano dal bisogno di realismo pasoliniano» (p. 122). Il poema

morantiano, ove «l'idealismo [...] non fa i conti con il realismo e la realtà storica contemporanea» diventa per Pasolini un doppio critico, interlocutore necessario nella ridefinizione della propria poetica.

Nel segno di questa stessa tensione – tra affabulazione e storia, tra genealogia e interruzione della discendenza – si pone l'intervento di Paolo Falzone, *Ercole in Brianza, Affabulazione e le Trachinie di Sofocle (con una postilla morantiana)*, dedicato al rapporto intertestuale fra *Affabulazione* e il modello sofocleo delle *Trachinie*. Al centro dell'analisi sta il personaggio del padre, figura bifronte e aporetica, costruita sulla tensione tra due archetipi tragici: «da una parte la tragedia di un potere che nel conflitto si rigenera (*Edipo re*), dall'altra quella di un potere che seppellisce sé stesso (*Trachinie*)» (p. 93). Il confronto con Sofocle viene attivato già dall'epigrafe scelta per la prima stesura del dramma: «Di ogni cosa il colpevole è Dio», traduzione libera dell'ultimo verso delle *Trachinie*, poi sostituita da una massima sadiana che ne ribalta il senso, predicando l'indifferenza dell'effetto rispetto alla causa. In questa sostituzione lo studioso legge il passaggio da una concezione tragica a una visione più radicalmente nichilista, senza tuttavia che venga meno la traccia sofoclea, innervata nell'impianto drammaturgico. *Affabulazione*, scrive Falzone, mette in scena «un'apocalissi cui non segue alcuna palingenesi» (p. 98),

esito che fa del padre – ora Eracle, ora Laio – l’emblema di una crisi irreversibile dell’autorità, «un individuo problematicamente sospeso tra ciò che non è più e ciò che non è ancora» (p. 93). In chiusura, una «postilla morantiana» riannoda il discorso al confronto con l’autrice del *Mondo salvato dai ragazzini*, avvalorando l’idea – già formulata da Fortini – «che tutto l’ultimo Pasolini vada letto come una sorta di dialogo con Elsa Morante».

In questo orizzonte comparativo si colloca il saggio di Sonia Bellavia che mette in dialogo due testi-chiave della produzione teatrale di Pasolini e Peter Weiss: *Pilade* (1967) e *Hölderlin* (1971). A partire dalla comune matrice autobiografica e dalla rielaborazione di un’esistenza vissuta come “esilio” – non tanto geografico quanto interiore – l’autrice individua in entrambe le opere una forma di tragico che si radica nella crisi della coscienza e nell’impossibilità di sintesi dialettica. «Pilade e Hölderlin sono dunque opere apocalittiche, nel senso etimologico del termine: rivelazione, o svelamento [...] di quella che Testori chiamava “la parte più buia e indomabile della coscienza, là dove risiede la dialettica che non può essere dialettizzata”» (p. 190). Emerge così la funzione del teatro come spazio liminare, linguaggio esposto e “sociale”, in cui Pasolini e Weiss cercano di articolare il dissidio fra soggettività e mondo: «Nel 1971, mentre Weiss completava *Hölderlin*, Pasolini definì non a caso le

sue tragedie “confessioni”: “luogo estremo di denuncia dell’eresia, intesa come scollamento fra sé e i condizionamenti sociali”» (p. 194). La figura di Pilade – costretto all’esilio per il suo dissenso – incarna questa posizione tragica e intransitiva: «*Ci sono uomini – come me*, fa dire Pasolini a Pilade nel IV episodio della tragedia, *che non appartengono a nessuna delle divisioni umane [...]*» (p. 194). Il saggio si chiude sul tramonto dell’utopia teatrale e sulla “rinuncia” al teatro da parte di entrambi gli autori, dopo l’insuccesso delle rispettive messe in scena. Le loro ultime opere – il romanzo *L’estetica della resistenza* per Weiss e *Salò* per Pasolini – segnano infatti il passaggio a una forma narrativa estrema e irriducibile, dove il tragico si coniuga con l’impossibilità di rappresentazione e l’urgenza della testimonianza.

Il confronto tra tradizione e rottura, mito e corpo, culmina nel *medium* cinematografico, dove Pasolini radicalizza ulteriormente la propria visione. È in questa direzione che si orienta *Attorno al Decameron* di Luca Fiorentini, che si distingue per l’approccio filologico e per la capacità di connettere le scelte stilistiche e strutturali di Pasolini con il processo di trasfigurazione cinematografica dell’opera boccacciana. Al centro del lavoro vi è la decisione di escludere la cornice narrativa della brigata dal *Decameron* filmico, letta non come semplice omissione, ma come dichiarazione estetica e politica. Come osserva lo studioso,

«la brigata boccacciana muove in una direzione opposta» (p. 150) rispetto alla libertà disordinata delle storie che Pasolini privilegia: essa tende a ordinare e selezionare la materia narrativa, asservendola a un'ideologia del decoro e della misura. Fiorentini mostra come ciò si accompagni a un ribaltamento della gerarchia del racconto: al posto della raffinata compagnia di giovani colti, Pasolini introduce narratori popolari – come il vecchio napoletano o il borghese Gianfigliuzzi – che incarnano una trasmissione orale e corporea del sapere. Il cinema diventa per Pasolini una forma di «gioco», di racconto anteriore alla forma, dove il corpo dell'attore sostituisce lo stile letterario («Non ho preteso nel *Decameron* di esprimere la realtà con la realtà, gli uomini con gli uomini, le cose con le cose, per farne un'opera d'arte, ma semplicemente per “giocare”, appunto, con la realtà che scherza con se stessa»). Interessante è anche l'analisi della figura di Giotto, inserita come soggettiva documentaria: lo sguardo del pittore sintetizza ed esalta la poetica dell'opera «nella sua napoletanità popolare trionfante». Fiorentini mostra come *Il Decameron* pasoliniano non è un adattamento, ma una riscrittura radicale, epifania del corpo popolare e manifesto di cinema pre-stilistico, “anteriore alla forma” e, proprio per questo, profondamente politico.

Dalla vitalità arcaica e festosa del corpo nel *Decameron*, il percorso

pasoliniano giunge nella grottesca allegoria di *Salò*. A sigillo finale di questa discesa e dell'intero volume si colloca *Nei gironi di Salò* di Roberto Gigliucci, che offre una lettura radicale di quella che forse è la più estrema e controversa opera di Pasolini. Il punto di partenza è il rifiuto della categoria estetica tradizionale, sostituita dall'«unica bellezza» che per Pasolini «vigevo [...] unica e ontologicamente strutturante [...]: quella dei maschi giovani proletari» (p. 219). In tal senso, il film viene letto come paradossale apoteosi del desiderio, in cui gli «sgherri fascisti» sono visti come «i veri oggetti del desiderio erotico, quindi i veri innocenti» (p. 221). Ma il saggio non si ferma alla superficie teorico-politica, indaga la “contraddizione endopsichica” dell'autore, capace di amare ciò che rifiuta, di desiderare ciò che denuncia (p. 223), ed arriva a leggere la tripartizione antropica di *Salò* – padroni, vittime e sgherri – come un dispositivo allegorico al servizio di un «*biopouvoir*» che «si insinua nei recessi orali, anali, vaginali dei sudditi» (p. 225). Il nodo tra sesso, politica e morte diviene così in *Salò* il suo enigma più duraturo. Nel rifiuto di una lettura dantesca troppo letterale, Gigliucci insiste su *Salò* come parodia della *Commedia*: «una *blague*, una *honorable connerie* nei riguardi del nostro vate-water-privado» (p. 223). Il film non imita Dante, ma lo svuota, lo decostruisce, ne fa un involucro grottesco per accogliere l'orrore moderno,

in cui l'“umorismo nero” di Pasolini diventa dispositivo di sopravvivenza alla rappresentazione dell'intollerabile. Il saggio si chiude su una riflessione folgorante: la danza finale dei due giovani sopravvissuti – accompagnata da una musica diegetica, leggera, quasi dissonante – «è come una sigla che dice: il male assoluto non esiste, la meglio gioventù riprodurrà sempre il mistero dell'essere pieno, della *vita* satura, del senso che autosi-gnifica e che l'osservatore desiderante non possederà mai» (p. 226).

Dall'Eracle sofocleo alla filosofia spinoziana; dal sacro infantile di Morante al martirio erotico di *Affabulazione*; dal corpo martoriato di *Salò* a quello abietto di *Petrolio*; e poi la *Tecnica*, la poetica e la lingua del Potere, l'onirismo e la mitologia fondante e originaria: questi i poli fra cui si muove il pensiero pasoliniano e che *Tra il corpo e la storia. Mito e realtà in Pasolini* restituisce in un attraversamento corale e stratificato della sua officina dove mito, corporeità e storicità si intrecciano in una tensione non pacificata. L'opera collettanea si rivolge a un pubblico di studiosi, ma anche lettori critici che desiderano accogliere l'inesauribile potenza interrogativa dello scrittore – inquieta, tragica e riflessiva – sempre al limite tra forma e disintegrazione, città e il deserto, «al di qua e al di là delle mura».

BEATRICE LORENZOTTI