

**Daniele Maria Pegorari**

Caterina Verbaro

*Pasolini. Nel recinto del sacro*

Perrone

Roma

2017

pp. 239

ISBN: 978-88-6004-457-0

Disteso a coprire tutto l'itinerario di Pasolini, l'ottimo nuovo lavoro di Caterina Verbaro ne scandaglia soprattutto l'ultimo quindicennio, in cui le opzioni letterarie sono ampiamente suggerite dalle coeve esperienze che l'autore va compiendo in ambito cinematografico. Al centro del ragionamento c'è la nozione di «montaggio» (p. 24) che da tecnica filmica diviene metafora di un procedimento di confezionamento del testo, coerente con una visione storica viepiù disperata e antinarrativa. Se pochi dubbi possono esservi circa la fascinazione pasoliniana per il cinema, quale ultima possibilità di narrare la realtà attraverso la prosa del mondo, una forma di scrittura più autentica e sacra, perché capace di fissarsi nell'immagine con la forza del mito, è anche vero che lo stile di montaggio adottato dall'autore esalta gli accostamenti spiazzanti e stranianti, piuttosto che quelli sintattici e logici. È proprio questa stilistica cinematografica che potrà influenzare le sperimentazioni poetiche, teatrali e romanzesche degli ultimi anni, tutte all'insegna della poetica dell'incompletezza, per la quale l'autore fa prevalere il furore dell'espressione poetica sulla compattezza del mito, il momento dionisiaco su quello apollineo, in definitiva la ripresa in soggettiva sul montaggio, assistendo sgomento alla scomparsa del sacro a favore del rutilante trionfo del neocapitalismo.

Verbaro ricorda (p. 27) che per il Pasolini del *Sogno del centauro* «è realista solo chi crede nel mito» (un concetto che ripropone quello di Mircea Eliade, per il quale «il sacro è il reale per eccellenza»), ma, nel momento in cui la ritualità si impossessa del reale e ne invade lo spazio, essa nega la natura dinamica della storia, con la proposta di modelli ermeneutici fissi, statici, metastorici e sublimanti. In Pasolini questa visione mitologica o religiosa ha indubbiamente origine dal disgusto per una qualificazione meramente economica delle relazioni umane, cui egli finisce per contrapporre i culti dell'eterno ritorno, «il mondo dello spirito» (per dirla ancora con l'Eliade de *Il sacro e il profano*). Di qui scaturisce una vera e propria poetica della contraddizione, bloccata nell'equidistanza fra due accezioni di «montaggio», la prima come «tecnica deputata a riprodurre la temporalità circolare», propria dell'«epifania del sacro» (p. 24), e la seconda come estetica del «magma», del «frammento», degli «appunti» e dell'«intertestualità» (p. 30).

Com'è noto, nelle *Osservazioni sul piano-sequenza*, Pasolini teorizza che le singole scene (i «presenti»), individualmente imprecise e insensate, trovano una finale compostezza e un significato definitivo nel montaggio. Così facendo Pasolini indebolisce l'iniziale fiducia nell'azione liberatrice e costruttiva dell'individuo e delle masse nella storia e cede a un'ideologia metafisica, per la quale un'Entità maiuscola, autofatica, inappellabile e insindacabile, il complesso mitico-sacrale, appunto, è presentata come fonte di sensatezza. Nonostante l'insistenza di Pasolini sulla natura epica della propria estetica, occorre segnalare che questo tipo di personaggio-uomo è tragico, non epico, giacché qui il carattere soccombe per mantenere in vita la Legge, il Destino prima e fuori di sé. Opportunamente Caterina Verbaro definisce *La religione del mio tempo* un «libro-cerniera» (p. 26) fra due fasi, quella «tolemaica» dell'impegno (fino a *Le ceneri di Gramsci*) e quella della frustrazione sotto i colpi del neocapitalismo (da *Poesia in forma di rosa* in poi); ebbene, non va trascurato che coevo a quella transizione è *Una vita violenta*, l'unica opera perfettamente inquadrabile nel genere del romanzo, che però non racconta l'edificazione, ma, al contrario, l'impossibile riscatto dell'eroe, la mortificazione di ogni slancio, il disprezzo di ogni progresso

storicistico. È proprio il libro in cui la Tragedia uccide l'Epica e dopo il quale Pasolini non riuscirà più a concludere alcun romanzo, spostando la sua attenzione sulla narrazione filmica. E non può trascurarsi nemmeno il fatto che, mentre l'*ideologia* del 1960 (proprio fra *Una vita violenta* e *La religione del mio tempo*) non soffocava la *passione*, ma anzi sperava di innervarsene, nella successiva coppia oppositiva (che inaugura il decennio seguente) l'*organizzar* è largamente vincente sul *trasumanar*, come dire che l'aspirazione al sacro che pertiene alla poesia è solo un sogno, così come l'ascesi dantesca verso le «stelle» si riduce nel libro del 1971 a un mero *proposito* privo di realizzabilità storica; così si chiude, infatti, il *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»*: «Di stelle, in questo progetto, si tace». L'attrazione di Pasolini verso il religioso origina dalla percezione di un'esclusione dei proletari da un Paradiso storico, al posto del quale si distende da un lato una mitologia primitivistica e pagana, dall'altro l'ossessione dello sdoppiamento, costante e insostituibile nell'ultimo Pasolini e figura centrale di *Petrolio*, che non costituisce una soluzione dialettica, ma la dichiarazione patente di una scissione cui mancano tutte e due le possibilità di conciliazione armonica: quella della ragione e quella della poesia.

A mio parere figura archetipica di questa disarmonizzazione estetica conseguente a una dannazione storica era già, un quindicennio prima, il protagonista di *Accattone*, la cui morte è da decifrare alla luce della citazione dantesca posta in esergo: «l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: "O tu del ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno / per una lagrimetta che 'l mi toglie» (*Purg.* v, 104-107). L'allusione alla sorte di Bonconte da Montefeltro (pentito e salvato in punto di morte) è da leggere contrastivamente, poiché la ricomposizione sacramentale che al condottiero duecentesco fu consentita, grazie al combinarsi di tre segni penitenziali (il pianto, l'invocazione di Maria e le braccia disposte in croce), è invece negata allo sbandato di periferia, che muore nell'ebetudine di un'esclamazione prosaica («Aah, mo' sto bene»), mentre gli altri due gesti vengono demandati ad altri due borgatari che assistono impotenti alla sua morte: uno piange e l'altro traccia un segno di croce, per quanto glielo consentano i suoi polsi ammanettati. Ne scaturisce una sorta di estrema unzione dissociata e dunque irrealizzata, resa ancora più tragica, per antitesi, dalla colonna sonora di Bach (la *Passione di Matteo*).

Se, dunque, il «futuro» è solo disarmonia e il «passato» è «irrecuperabile» (come scrive Verbaro a p. 46), la poesia (intesa nelle sue istituzioni metrico-retoriche) non regge più la sfida e si fa colonizzare dalla prosa del mondo: sul piano dello stile assistiamo a un'egemonia della prosa, mentre, sul piano della sintassi e delle strutture, letteratura, cinema e teatro assumono in Pasolini un andamento poetico, nella misura in cui, però, la nozione di poesia ha qui perduto uno statuto di genere, per limitarsi alla condizione di scrittura frammentaria e informe. Se non è possibile il «consueto andamento consecutivo» (ma solo «un più segreto e intenso ordine associativo», p. 60), è perché Pasolini ha perso la fiducia nella «nostra storia» (a cui, invece, si aggrappava ne *La scoperta di Marx*). Dove non c'è storia, non può esserci linguaggio consecutivo, né tanto meno narrazione. È per questo che, dopo il fallimento della *Bildung* di *Una vita violenta*, dovranno poi fallire tutti i tentativi di romanzo ideologico (a partire da *La Mortaccia*), ma anche tutte le raccolte poetiche in cui le forme organizzative si affastellano, producendo un caos testuale, anziché un discorso teso alla persuasione. Al *versus* come modulo ricorsivo che produce eco, ripetizione, conferma e consenso, si contrappone il *versus* come azzeramento, ritorno al punto di partenza, riarrotolamento del nastro, balbettio incerto, oblio del percorso già battuto, annichilimento. La poesia successiva alle *Ceneri di Gramsci* prende atto della mancata soluzione del conflitto fra ragione e cuore e si ritorce su se stessa, in un'investigazione senza fine sulla qualità del proprio smarrimento. La studiosa riassume questa conversione stilistica come un itinerario iniziato da un «investimento fiducioso nella parola letteraria» (in cui assumeva ancora un peso specifico il rispetto del «principio metrico») e concluso con l'adozione dell'«unico possibile orizzonte del linguaggio», quello della «comunicazione ecolalica [...] svuotata di senso», che scaturisce dalla «perentoria presa d'atto del mutamento storico» prodotto dalla vittoria del neo-capitalismo (p. 67).

E allora la regressione *nel recinto del sacro* coincide con l'avvertimento di uno scacco storico e col tentativo di salvaguardare ciò che resta dell'arte, triturata dai meccanismi fagocitanti dell'industria

culturale. D'altra parte (come ci ricorda Verbaro a p. 80) è Pasolini stesso, in *Passione e ideologia*, a usare per sé il termine «regressione», quando, identificandosi in «uno dei diversi modi d'uso del dialetto in Gadda», indica la «selezione linguistica mimetizzante» dei propri romanzi come «una regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico». Lo scrittore, cioè, adotta il linguaggio popolare per dare compimento al proprio rispecchiamento nel sottoproletariato, attraverso una sorta di destrutturazione della propria identità borghese, che però non comporta un'oggettivazione naturalistica dello spazio.

Giustamente l'autrice rileva che già nelle *Ceneri di Gramsci* «oggetto dello sguardo e tema del discorso non sarà mai semplicemente Roma», ma l'«esperienza del soggetto che la percorre» (p. 87). Questa scelta di poetica è innestata sul primigenio valore empirico dello sperimentalismo di Pasolini e dovrebbe essere garanzia di autenticità e sincerità, ma finirà col riproporre la forza centripeta del soggettivismo e del narcisismo, in cui la proiezione di sé nel mondo circostante prende il posto della conoscenza del mondo in quanto datità autonoma. In particolare, in *Pianto della scavatrice* mi pare che il rifiuto di «ordinare il caos» della «periferia meridionale», optando per l'«accumulazione dei suoi oggetti» (p. 101), sia la definitiva manifestazione della perdita di fiducia in un ordine ricompositivo. Questo poemetto è una chiara dimostrazione dei tormenti ideologici del poeta, il quale ha orrore dell'ordine e del futuro: l'arcaico mondo plebeo, significato da «una vecchia fiera / di freschi intonachi sghembi al sole», diventa nella nuova pianificazione edilizia «un ordine ch'è spento dolore», mentre il «futuro» ha i connotati di una permanente aggressione («non cessa un solo istante / di ferirci»).

Direi che l'attrazione mitologica e letteraria per il popolo (che con un aggettivo iperletterario Pasolini definisce «“spanto”, cioè disseminato, refrattario ai confini», p. 111) discende dalla speranza inconsapevole di trovare nell'anarchica forza centrifuga del sottoproletariato un compenso alla tirannica forza centripeta della propria soggettività. Se le plebi possono essere portatrici di liberazione ancora nell'ultimo Pasolini, ciò è da intendersi in una chiave psicologica, più che politica. D'altra parte, nei centrali anni Sessanta, quelli dell'ipotesi abbandonata di *Bestemmia* e della pubblicazione di *Poesia in forma di rosa*, si disegna, accanto all'esaurimento della speranza rivoluzionaria, anche un blocco più propriamente estetico, dovuto al contrasto fra il proposito di «evocare la realtà con la realtà» (ai limiti dell'*autofiction* e dell'arte «performativa», p. 121) e l'ossessione di uno stile letterario e cinematografico che contraddice ciò che è esperibile («facciamo / questo carrello contro natura!», scrive in *Poesie mondane*).

Da *Poesia in forma di rosa* a *Trasumanar e organizzar*, poi, è ravvisabile un amaro distacco dall'azione, come dire dalla filosofia della praxis: dacché «la Rivoluzione non è più che un sentimento» (così in *Progetto di opere future*), per Pasolini non c'è più alcuno spazio di agibilità, come conferma in *Patmos*, dove dietro la poetica dell'incompletezza si legge in filigrana la confessione di una «generale disfatta storica e politica» (p. 177): «le idee, basta enunciarle: realizzarle è superfluo». La costruzione di un paradigma mitico-sacrale e metastorico è perfettamente coerente con questo ripiegamento verso una sintesi *a priori* di stampo irrazionalistico e, diciamo pure, religioso, che costituisce un recinto di protezione in cambio della rinuncia a sperare nella rivoluzione. Vero è che questa umanità residuale, di scarto, benjaminianamente è custode di un sogno inconsumato e dunque ancora recuperabile, ma nel presente Pasolini è più interessato a cogliere, attraverso un'esperienza stilistica fatta di frammenti, citazioni, propositi o incompiuti, le tracce frammentarie di persistenza di un'innocenza perduta, di un mondo platonico (che già Luzi aveva sancito come mera illusione), piuttosto che studiarvi le concrete prospettive di liberazione. Se è vero, come dice Verbaro, che «la rimozione del sacro» e «la colonizzazione degli spazi e delle culture nel segno della globalizzazione [...] sono tutte manifestazioni di questo nuovo paradigma culturale che contrappone al modello dell'identità quello dell'ibridazione» (p. 191), Pasolini si appropria di quello stile contaminativo e informale, non vi reagisce, arrendendosi, così, al magma della prosa e della comunicazione.

Ad esempio di questa tecnica di «montaggio» poetico la studiosa riporta il caso di *Patmos*, dedicato alla strage di Piazza Fontana, in cui la riscrittura del solo prologo dell'*Apocalisse* di Giovanni

significa l'esclusione di ogni «dimensione escatologica del libro sacro», per lasciare emergere solo «il trauma del passaggio, quel meccanismo che nel *Sogno del Centauro* egli definisce “la fine di un mondo”», ovvero il celeberrimo topos della «mutazione antropologica», «dell'annientamento di quel mondo arcaico e rurale» (p. 162), di cui la strage di Milano è «allegoria» (o, auerbachianamente, figura); in questo senso il rapimento «in estasi» denunciato da Giovanni in *Ap 1,10* viene attualizzato come uno stato di «choc» (*Patmos*, v. 1) che costituisce lo stigma visionario dei suoi versi, i quali, come «tutte le scritture profetiche, [...] dietro la finzione predittiva, prendendo cioè il futuro a pretesto, focalizzano in realtà il tempo breve del presente», come accadrà più tardi nella «prospettiva apocalittica, ovvero di salvifico disvelamento» propria di *Petrolio* (pp. 192-193). Tuttavia nemmeno questa attenzione alla realtà storica è priva di contraddizioni, giacché, come ha scritto Emanuele Trevi nel 2012 e la nostra autrice riporta a p. 201, «dell'Eni in sé, della morte di Enrico Mattei, della carriera di Eugenio Cefis a Pasolini non importa assolutamente niente». Gli interessa ormai, a ben guardare, l'iniziazione del lettore a una visione mitologica della realtà, che finisce col costituire uno spazio di indimostrabilità meta-reale.

In effetti, riconosce anche Caterina Verbaro, *Petrolio* non realizza una «*detection* sulle trame del potere di quegli anni, [...] un'originale contro-narrazione storiografica», ma si limita a «utilizzare al contrario materiale di seconda mano, lavorando sul montaggio di tali fonti, rinunciando completamente a una loro rielaborazione stilistica» (p. 206). Sotto questo profilo si potrebbe accogliere l'idea di Pasolini quale primo postmodernista italiano che percorre tutta la Parte seconda del libro (*Forme ibride*, pp. 167-214), giacché, lungi dal conseguire la «verosimiglianza romanzesca» (come poteva darsi nel modello classico del capolavoro manzoniano e nelle opere che ad esso si richiamano), «il documento» storico, preso di peso da Pasolini nel suo ultimo romanzo e incastonato nella narrazione, lascia il lettore interdetto e paralizzato in una condizione di indecidibilità all'azione. Dunque Pasolini, pur avendo orrore della postmodernità e presentandosi come «una forza del Passato», che ama solo la «tradizione» dei «ruderì», delle «Chiese» e dei «borghi abbandonati sugli Appennini» (come scrive in *Poesie mondane* e fa pronunciare a Orson Welles ne *La ricotta* del 1963), può essere stilisticamente postmodernista, non solo per le scelte linguistiche, ma anche per l'ostensione iperrealistica del proprio corpo nell'universo orrendo della mutazione antropologica.

Non deve sfuggire il posizionamento del punto di vista su questa «Dopostoria», un tempo che per lo scrittore è privo di sviluppo storicistico, di progresso, di epica o romanzo: egli dice di essere sull'«orlo estremo di qualche età sepolta», espressione che consuona per antitesi con la postura di Marinetti «sul promontorio estremo dei secoli», laddove però l'autore di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* ripudia il passato, la tradizione coltivata da «archeologi» e «antiquarii», per slanciarsi nell'ebbrezza del nuovo mondo. Cinquanta o sessanta anni dopo, Pasolini ha orrore di questa postmodernità e sogna di ri-arrotolare la propria vita come nel *Curioso caso di Benjamin Button* di Francis Scott Fitzgerald (risalente allo stesso anno di nascita di Pasolini, il 1922): nato vecchio («mostruoso»), lo scrittore vorrebbe tornare neonato («feto adulto»). Il punto è che Pasolini, come ha fatto evaporare il concetto di «poesia», così ha gradualmente rovesciato il concetto di «realtà», un piano che più nulla ha a che vedere con la concretezza della datità chimica o storica, perché coincide con un *a priori* sacro che per Pasolini è il solo datore di senso.