

**CORPI TRA BELEZZA E OSTILITÀ NELL'OPERA DI PIER
PAOLO PASOLINI**

**BODIES BETWEEN BEAUTY AND HOSTILITY IN THE WORK OF
PIER PAOLO PASOLINI**

**CORPS ENTRE BEAUTÉ ET HOSTILITÉ DANS L'ŒUVRE DE
PIER PAOLO PASOLINI**

Naziha AMARNIA¹

Riassunto

La specificità dell'opera colossale e polimorfa di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poeta, cineasta, critico, romanziere, sceneggiatore, saggista, drammaturgo italiano che si impegnò per tutta la vita "gettando il proprio corpo nella battaglia", sta nel fatto che ogni riflessione sul corpo, ogni rappresentazione del corpo, mette ogni volta in gioco la forma artistica, le scelte linguistiche, disfacendo, ricomponendo, contaminando questo grande corpo in costruzione, permeabile, sensibile, aperto al mondo, che il suo lavoro rappresenta. Nell'insieme della produzione artistica di Pasolini, suddivisa in cinque grandi periodi corrispondenti a svolte storiche, personali e artistiche, il corpo è il luogo della crisi dell'identità dell'individuo, del conflitto tra desiderio e cultura, passione e ideologia, ma anche il luogo dell'incontro carnale, sessuale, "religioso" con gli altri e il mondo (l'esperienza corporea essendo per Pasolini l'unica via di accesso alla conoscenza) e infine il referente assoluto di ogni discorso politico o filosofico – le trasformazioni, le violazioni che può subire sono la metafora o la profezia di ciò che l'intera società può vivere.

Parole chiave: P.P.Pasolini, corpo, camminare, desiderio, sacro, modernità, trasformazione.

Abstract

The specificity of the colossal and polymorphic work of Pier Paolo Pasolini (1922-75), poet, filmmaker, critic, novelist, screenwriter, essayist, Italian playwright who committed himself throughout his life "throwing his body into battle", lies in the fact that every reflection on the body, every representation of the body brings into play the artistic form, the linguistic choices, undoing, recomposing, contaminating this large body under construction, permeable, sensitive, open to the world, which his work represents. In the whole of Pasolini's artistic production, divided into five major periods corresponding to historical, personal and artistic turning points, the body is the

¹ naziha.amarnia@univ-annaba.dz, Département d'italien, Faculté des lettres et langues, Université Badji Mokhtar Annaba, Algérie.

locus of the individual's identity crisis, of the conflict between desire and culture, passion and ideology, but also the place of carnal, sexual, "religious" encounter with others and the world (body experience being for Pasolini the only way to access knowledge) and finally the absolute referent of every political or philosophical discourse – the transformations, the violations it can suffer are the metaphor or the prophecy of what the entire society can experience.

Keywords: P.P. Pasolini, body, walking, desire, sacred, modernity, transformation.

Résumé

La spécificité de l'œuvre colossale et polymorphe de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poète, cinéaste, critique, romancier, scénariste, essayiste et dramaturge italien qui s'est engagé à « jeter son corps au combat » tout au long de sa vie, réside en fait que chaque réflexion sur le corps, chaque représentation du corps, à chaque instant met en jeu la forme artistique, les choix linguistiques, défaire, recomposer, contaminer ce grand corps en construction, perméable, sensible, ouvert sur le monde, que représente son œuvre. Dans l'ensemble de la production artistique de Pasolini, divisée en cinq grandes périodes correspondant à des tournants historiques, personnels et artistiques, le corps est le lieu de la crise de l'identité de l'individu, du conflit entre désir et culture, passion et idéologie, mais aussi le lieu de la rencontre charnelle, sexuelle, « religieuse » avec les autres et le monde (l'expérience corporelle étant pour Pasolini la seule voie d'accès au savoir) et enfin le référent absolu de tout discours politique ou philosophique - les transformations, les violations qu'il peut souffrir sont la métaphore ou la prophétie de ce que la société entière peut vivre.

Mots clés : P.P. Pasolini, corps, marcher, désir, sacré, modernité, transformation.

Introduzione

Attraversare l'opera di Pasolini significa avviarsi verso il suo desiderio. Tra le parole e le immagini, dirette a sud, verso uno spazio dove tutto è polarizzato dalle scosse del corpo: corpi appassionati, corpi infuriati, corpi innamorati, corpi assenti. Sempre oltre, per correre i deserti, assaporare il sudore e cogliere la rabbia contro l'immobilità "piccolo-borghese". Pasolini conduce con la forza dei suoni e del silenzio, acceca con la violenza degli sguardi e dei gesti. Seguire un tale percorso, dirlo e vederlo porta ad una trasformazione radicale.

Per seguire un viaggio del genere, è impossibile restare identici a se stessi. Il suo stile, il suo linguaggio, contaminano poi il romanzo, il

teatro, il cinema e la realtà. Confondono il presente. Anche il tempo del suo lavoro è declinato in una modalità paradossale – insieme visionaria e reazionaria – interamente rivolta all'amore.

Il cammino pasoliniano veramente libera dallo “Spirito di pesantezza”. La sua temporalità è simile all’“inattualità”¹ di cui Nietzsche si era fatto cantore. Il prematuro, colui che teme il beato fascino del presente, teme anche la curvatura imposta alla conoscenza dal peso della Storia, della Trascendenza o della Morale. Con Nietzsche come con Pasolini, non c'è altra ricerca che un pensiero teso come un arco, potente come il corpo quando affronta i paesaggi del mondo. La camminata non è qui passeggiata raffinata, una preziosa passeggiata nei giardini del sapere, ma corsa sfrenata alla vita per la morte. Nietzsche scriveva: «Stare seduti il meno possibile; non dare fede a nessun pensiero che non sia nato all'aria aperta e prendendo liberamente movimento - dove anche i muscoli non facciano festa²»

Tuttavia, oggi, se non prestiamo attenzione a questa tensione "di vita e di morte", se dimentichiamo la rabbia che anima tali "trasporti", la marcia veloce essere rassicurati in circuiti organizzati, trekking cronometrati, insomma escursioni dove attrezzature iperspecializzate garantiscono discretamente la prestazione sportiva. Per una parentesi, un "mini viaggio", il corpo capitalista iperconnesso, oltraggiosamente consumante, gaudente, tecnologizzato, si dà poi l'illusione di poter staccare le macchine e mimetizzarsi, prendendo un po' d'aria pura, in una comune appartenenza del sé al mondo. Lontana dalle furie appassionate di un Nietzsche e di un Pasolini, una simile figura del camminare sembra offrire una sospensione salvifica dalla frenesia quotidiana. Scambiamo la connessione, il computer e il telefono per un'intera gamma di

¹ Nietzsche, F., *Così parlò Zarathoustra*, Parigi, Gallimard, 1947, Sul rapporto di Nietzsche con il camminare e sulle deviazioni necessarie per rendere attraente la passeggiata, si rimanda al bel lavoro di M. Tasinato, *Paseggiando con la mimesis, L'illusione teatrale tra mito antico e moderno*, Verona, Ombre Corte. 2006.

² Ivi, p. 80.

attrezzature, ultrasicuri, ultraprotetti: bastoni, borse, scarpe per riconnetterci con il mondo, provare sensazioni autentiche, respirare.

Le diverse figure del cammino

Il cammino assume allora il volto tranquillo di una (ri)-sorgente capace di far risuonare, attraverso il silenzio dei sentieri, poche parole vere. Contro lo spettacolo globalizzato dello sport, contro l'oblio della natura, contro le illusioni capitaliste e le loro ossessioni per le chimere tecnologiche, camminare ci darebbe il comfort senza rischi di un'avventura che ci permetterebbe di riconnetterci con la bellezza e l'autenticità del mondo¹.

Tuttavia, un simile volto del camminare – per quanto attraente possa sembrare – risulta ancora troppo rivolto verso ovest o troppo radicato nel suolo della “originaria arca terra”. Meglio affermarlo fin dall'inizio: se la marcia non si infuria all'impazzata, se non procede a perdifiato, se non respira odore di zolfo, finisce per confondersi con una beatitudine pastorale, un'elegia dello sguardo e della bellezza di ciò che ci circonda, una pia preghiera per la pacificazione dell'io con il mondo. Il problema con questo tipo di camminata è che noi finiamo sempre per trovarci la nostra strada, tuttavia, per i nostri autori, l'unica marcia che vale è quella in cui ci si perde definitivamente.

Bisogna quindi abbandonare il volto del cammino (con tutto ciò che il concetto di volto comporta di riconoscibile, identificabile e unico) per trovarne una figura (con tutto ciò che il concetto di figura, di figurale, comporta: inafferrabile, plurale ed equivoca). Per preservare l'affetto, l'atmosfera, in una parola, lo *Stimmung* specifico per il volto della passeggiata, è (si) attaccare (a) il suo orientamento verso il selvaggio, l'origine, l'ovest, dove il sole tramonta ogni sera. Un tale affetto, in

¹ Frédéric Gros rilegge la vita di filosofi e poeti mostrando quanto cammino sia stato necessario a loro non solo per pensare ma anche per sospendere quella che è una questione di evidenza capitalista e consumatrice. Nel suo libro, l'autore disegna un ritratto del camminare come ritorno alla natura semplice, vera e universale della casa e dell'uomo de. F. Gros, *Camminare, una filosofia*, Parigi, Flammarion, 2011.

particolare se opera con la bussola della profilassi contemporanea (nessun rischio, tutto conforto, in tempi calibrati) perde la passione. La passeggiata diventa festa, canto di una terra che assume i tratti di una madre eternamente buona, nutriente, protettiva, sempre pronta ad accoglierci, tanto mitica quanto inesistente.

Ora, se le idee nascono proprio strofinandosi contro il Fuori, aprendosi all'aria di tutto ciò che non è sempre filosofico, concettuale o astratto, se il pensiero è decisamente nomade, è perché l'incontro con il Fuori di una sensazione o una forza non è mai lì per confermarci nel nostro essere. Il Fuori si incontra all'ansa di un paesaggio, ma anche di un'immagine, di un quadro, di una frase di un romanzo o, perché no, di una storia d'amore e ci allontana da ogni evidenza, oltre le certezze. Camminare fuori ci porta letteralmente fuori da noi stessi. L'incontro che vi avviene ci altera tanto quanto altera ciò che ci circonda. Così, la passione per gli incontri all'esterno, lungi dallo spingerci a riconnetterci con l'amore per la sempre buona madre-natura, ci incoraggia a distaccarci da lei. Distoglie lo sguardo dall'ovvio, dal riconoscimento di ciò che già c'è, perché ancora troppo antropocentrico, troppo concentrato sulla fantasia dell'uomo che, stanco del mondo della cultura, della tecnologia e dell'artificio, vorrebbe trovarsi in una natura necessariamente a lui amica e sempre pronta ad accoglierlo.

La figura del cammino se è orientata verso Sud, quando si percorre al Sud, allora si apre molto meno al mito dell'evidenza della terra e della riscoperta della sua originaria bellezza che ai fremiti di terrore di fronte all'erranza, alla perdita dei cuscinetti, la distrazione di se stessi come del mondo. Il camminare, come deterritorializzazione, ci coinvolge in ciò che ci circonda. Ci costringe a ripensare la disposizione del sé e dell'alterità al punto da rendere l'uno altrettanto irricognoscibile quanto l'altro.

Il viaggio tra corpo e spirito verso il Sud alla ricerca del sacro

Sarebbe tuttavia abbastanza semplice presentare l'opera di Pasolini, il suo amore per il sacro, la sua ricerca dell'autenticità, sotto le spoglie di una passeggiata che rompe il linguaggio della frenesia quotidiana e fa rivivere la pienezza del mondo. Pasolini, soprattutto nei suoi scritti giornalistici, non si presenta piangendo la "scomparsa delle lucciole"¹, non deplora sistematicamente il vuoto di potere operante in Italia, il deterioramento subito dopo la massiccia industrializzazione del Paese? Sempre più addolorato dal conformismo che regna nella società italiana, ai tempi del trionfo del consumo, Pasolini non sprofonda sempre più a sud alla ricerca del sacro? I suoi viaggi in Marocco (*Edipo Re*, 1967) in Palestina (*Sopraluoghi in Palestine per Il Vangelo secondo San Matteo* 1965) in Uganda, in Tanzania (*Appunti per un Orestide africana*, 1969) non hanno il solo scopo di ritrovare la grazia danzante e la tenue luminosità delle lucciole tragicamente scomparse per via dell'inquinamento atmosferico, dell'urbanizzazione, del cosiddetto progresso? Così, dapprima sposta la sua scrittura dal friulano natio alla periferia di Roma, per scendere con la macchina da presa sempre più in basso in Africa e persino in India (*Appunti per un film sull'India*, 1968), ma anche per risalire sempre più indietro nella storia all'erotismo delle *Mille e una notte* (girato, intanto, in Iran, nel 1974).

Ma la deriva alla ricerca di questi esseri e di questi corpi di luce sembra arrestarsi di colpo con l'oscuro e gelido disincanto di *Salò* o con *le 120 giornate di Sodoma* (1975), ultimo lungometraggio del regista che segna un ritorno nell'Italia della seconda guerra mondiale.

Tutto ciò non basta a evidenziare il tono polemico dell'opera di Pasolin, i rimpianti che la abitano e la conseguente voglia di viaggiare. Il suo amore per il passato, i suoi sospiri nostalgici per l'alienazione piccolo-borghese, i suoi ripetuti tentativi di allontanarsi dal proprio paese e trovare un'alternativa altrove possono rapidamente assumere i tratti reazionari e quasi banali di un "si stava meglio prima". Se vogliamo

¹ Pasolini, P.P., *L'artifolito delle lucciole*, Scritti corsari in "Saggi sulla politica e sulla società", Milano, Mandadori, 1975.

cogliere le conseguenze etiche della sua scrittura poetica, romantica, filmica e polemica, dobbiamo abbracciare tutto il corpo della sua opera, a partire dall'estetica dei suoi gesti sistematicamente iconoclasti. Lo spaesamento dell'opera di Pasolini nasce anzitutto dal suo stile che, dall'inizio alla fine, non smette mai di restituire ai corpi la loro forza.

Lo stile pasoliniano costituisce un costante invito a trasgredire ogni "norma" del desiderio. La sua poetica dell'immagine interrompe il cliché e rivela la forza che emana dai corpi al di sotto della norma, che si tratti di bellezza, sessualità o narrativa. Se l'immagine e il testo pasoliniano rivendicano spesso un amore per il passato, il dolore di fronte alla perdita si afferma anche e soprattutto come condizione per aprire strade nuove e future. È importante capire come la figura del camminare che ricorre così spesso nella sua opera, che costituisce un vero e proprio leitmotiv – le traversate delle periferie, la penisola italiana, il deserto, la campagna. Ma la poesia e la rabbia di Pasolini di fronte all'omologazione dell'Italia pasoliniana costituiscono meno un tentativo di riconnettersi con l'origine di una pienezza sensibile, con l'avvento di una bellezza sacra, quanto i mezzi per sviluppare una fabbricazione eretica, uno stile capace di inventare altri luoghi e altre temporalità rispetto a quelli della cronaca "neofascista". Affermare l'affabulazione poetica contro la corsa del mondo, i corpi per la libertà.

La vita e l'opera di Pasolini sono quindi orientate a sud non tanto perché sperava di trovare nella sua corsa lo splendore delle lucciole ma perché è al sud che si trovano i deserti più belli: quelli dove, sperduti in mezzo alle dune, smarriti nel movimento perpetuo dei granelli di sabbia, incapaci di orientarsi, di riconoscersi, si scoprono, inaspettatamente, le oasi più belle, quelle che, pur essendo vere, hanno fino ad allora rifiutato ogni immaginazione.

La standardizzazione di corpi e desideri nella società "neofascista" italiana.

Per molti versi, l'Italia che Pasolini descrive e denigra è ancora quella che si può visitare oggi. L'ideale piccolo-borghese del consumo che vi si è diffuso lì attraverso i mass media dopo la seconda guerra mondiale ha solo accelerato e, senza dubbio, si è propagato anche in tutto il mondo. I ritratti critici e clinici di Pasolini sono dunque visionari: rivelano un potere flessibile e diffuso che con la scusa, della tolleranza, - ognuno fa ciò che gli piace -, inquadra e dirige l'uso dei corpi e dei piaceri. Pier Paolo Pasolini non ha mai smesso di proiettare il suo corpo in avanti, inseguendo i suoi desideri di carne e costruendo la carne della sua opera in un urlo fragoroso, anche del tutto insopportabile per alcuni suoi compatrioti, contro ciò che non ha esitato a identificare come "neofascismo".

Il suo lavoro abbraccia trent'anni in una lotta senza compromessi contro la standardizzazione del lavoro nell' *Italieta*: l'Italia della piccola borghesia, che piega il suo linguaggio e i suoi stili di vita a gli ideali trasmessi dalla televisione e dalla radio, una popolazione sempre più soggetta al consumo, un paese dai desideri sterili, piatti e arditi, che perde sempre più la sua libertà mentre è convinto del contrario. Alla norma accettabile, alla superficie liscia del fisico stereotipato, alla morbida permissività, alla mitezza dei desideri che sorprende in ogni atteggiamento dei suoi compatrioti, oppone lo spessore della carne, gli sguardi, il dolore. Contro le simulazioni dell'esistenza, Pasolini far valere la realtà dei sensi.

La sua traiettoria parte dal nord Italia, dal Friuli, e si ferma schiacciata nell'orrore di un assassinio, sul lido di Ostia. Il corpo lacerato di colpi, inerte di fronte al mare, lontano da ogni benedizione mondana, la ricerca del sacro pasoliniano ha il sapore della blasfemia e del sangue. Questo viaggio è stato così intenso che è stato fatto a rischio della sua stessa vita, abbattendo i confini tra finzione e realtà. Anche il percorso di Pasolini si è quindi concluso in direzione sud, in un orrore sorprendentemente vicino alle torture che metteva in scena la sua ultima regia: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Ripetere tutte le tappe di un simile itinerario richiederebbe troppo tempo e troppo spazio. Vorremmo qui piuttosto segnalare, tramite alcuni estratti letterari, da un lato la benevolenza, l'amore per l'innocenza che traspare nei corpi stessi attraversati dall'estetica pasoliniana qualunque sia la sua rabbia e, dall'altro, un'attenzione costante al reale, anche nella sua carnalità e nel suo orrore più sanguinario e più nero. In risposta allo sbiadimento del desiderio, il poeta fa appello allo spessore di questa realtà. In altre parole, vorremmo mostrare come anche nei discorsi e nelle immagini più disperate, ci sia una credenza nell'invenzione di altri mondi possibili, un tentativo di risvegliare le coscienze attraverso i corpi.

La traiettoria letteraria e cinematografica di Pasolini ha attraversato l'intera penisola italiana per ascoltare e vedere le persone che vi parlano. La sua letteratura e il suo cinema sono allora ancora esplicitamente pieni di tenerezza e di fascino per il sotto-proletariato che vive nelle borgate - una sorta di città precarie e insalubri alla periferia di Roma dove risuonano i mille gridi gioiosi dei ragazzi: una fauna malfamata la cui bellezza e innocenza espressiva deliziano letteralmente e letterariamente Pasolini.

Meno attratta dai centri urbani che dalle periferie, l'opera di Pasolini inizia dunque facendo risuonare le voci stridule e mal articolate degli impotenti: delinquenti, prostitute, bambini, minorenni di ogni genere, che vivono nelle periferie delle grandi città. A, quei tempi, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, specialmente a Roma, tali luoghi erano in piena attività e trasformazione. Ciò che Pasolini avrebbe notato per la lingua italiana è accaduto a livello architettonico:

*il caos delle periferie, che risuonava di mille espressioni dialettali, lasciava il posto alla calma di piccoli padiglioni lindi e ordinati. Scrive: "il mondo piange ciò che finisce e ricomincia. Il campo di erba selvatica, lo spazio aperto, è diventato un prato, chiuso, bianco come una candela (...) ciò che cambia piange anche se deve diventare"*¹

¹ Pasolini, P.P., *Il pianto della scavatrice*. In Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie Le ceneri di Gramsci*, Milano, Mondadori, 2003, p.848.

Il cambiamento e il rinnovamento urbano che mirava a ripulire e costruire habitat meno sporchi hanno portato quindi alla scomparsa di un mondo. Come osserva Gianni Biondillo: le borgate sono un punto di osservazione per testimoniare le trasformazioni della città: « sono sia la conseguenza della società dei consumi sia il luogo dove i valori di questa stessa società non hanno ancora senso¹». L'opera di Pasolini tiene conto delle città e delle lingue in costruzione mentre canta la scomparsa dei popoli che vi sono legati.

Corpi tra trasformazione e l'uniformazione

Un'illustrazione particolarmente chiara del rapporto critico e paradossale che Pasolini intrattiene, sia con la trasformazione e l'uniformazione della città che con quelle dei comportamenti e del linguaggio, ci viene data nell'ultima sequenza di *Mamma Roma* (1962). In questo film, per aver avuto accesso alla proprietà piccolo-borghese, Anna Magnani, che interpreta il ruolo di una prostituta soprannominata «Mamma Roma», finisce per perdere suo figlio. Per ottenere la felicità formattata del avere, per uscire dalla sua condizione, per accedere al comfort moderno, il prezzo da pagare è uno dei più cari: la scomparsa del figlio. Così, la protagonista incarna, anche nel suo soprannome, l'aspetto della formattazione sia dei desideri che dello spazio urbano.

Il film si conclude con un campo controcampo dei più drammatici. La nuova proprietaria, esausta di aver vagato tante volte per i terreni incolti e le erbacce che circondano Roma, finalmente sistemata nel suo confortevole appartamento moderno, ha capito che era stata lei ad avere pagato il prezzo del progresso. E al vuoto del suo sguardo, devastato per aver perso un figlio a cui pure ha sacrificato tutto per cercare di offrire un futuro migliore, corrisponde il trionfo monumentale della capitale in piena trasformazione.

¹ Biondillo, G., *Pasolini. Il corpo della città*. Unicopli, Milano, 2001, p. 47.

Qualche anno dopo, i suoi *Comizi d'amore* (1965) testimonia lo sguardo al tempo stesso divertito e preoccupato che porta sui suoi compatrioti. Ancora una volta, questo film non è estraneo alla figura del camminare. Col microfono in mano, per un'intera estate, Pasolini attraversa le spiagge e i paesi della penisola, da nord a sud. Indaga direttamente sui costumi dei vacanzieri in materia di sessualità.0 Ogni inquadratura del film indica i pregiudizi e la vacuità delle osservazioni fatte, sia dai giovani che dai vecchi, il pudico conformismo del paese che è il suo. Durante tutto il viaggio, la cinepresa non smette di filmare i corpi nudi nella calura estiva e l'occhio pasoliniano sembra del tutto preso dalla forza maldestra che essi emanano. Alla banalità dei discorsi, all'assenza maldestra di riflessione corrisponde la presenza carnale.

I corpi come fonte d'invenzione e ri-creazione, di spazi di libertà

Il fascino carnale – soprattutto per il corpo dei giovani, per il corpo dei ragazzi – non abbandonerà mai il nostro autore. La figura del camminare, quella di padri e figli verso orizzonti incerti, potrebbe essere evocata per ogni film di Pasolini sia che ci limitiamo a evocare *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) o *l'Edipo re* (1967) i cui protagonisti incarnano e simboleggiano per eccellenza il cammino di un ragazzo alla ricerca del sacro. E sarebbe anche necessario rivedere da quest'angolazione i corpi di *Teorema* (1968) distolti dalla loro routine piccolo-borghese dall'arrivo di una specie di angelo, interpretato da Terence Stamp, e sfociati in ululati nel deserto. Sistemáticamente, il cammino percorso dai ragazzi viene a piangere il senso del vuoto e l'assurdità del mondo che sta diventando, ed è su questa stessa strada polverosa di dolori e di miserie, che sorgono mille lampi di voci, di gioia, di corpi in libertà, di sorrisi sdentati, di carezze, baci e sguardi verso la macchina da presa.

Lo stile pasoliniano rompe la modellatura dei corpi propria della spettacolarità dell'immagine cinematografica-hollywoodiana. Restituisce il diritto all'instabilità percettiva: i corpi, come la narrazione, appaiono

allora tanto forti quanto esitanti. Di fronte alle immagini pasoliniane, lo spettatore sperimenta sia la vulnerabilità dei corpi che la loro capacità di diventare oltre gli ideali veicolati dall'industria cinematografica e televisiva. Nonostante la tempesta consumistica, i corpi si impongono come fonte di invenzione e ri-creazione, di spazi di libertà: i corpi come scrittura di un "cinema di poesia".

Se Pasolini invoca un ritorno del sacro, non vi è nulla di immateriale etereo, di trascendente, è immanente, fisico, reale. Si dispiega attraverso il desiderio che emana dal corpo, riempiendo l'immagine di una sensualità iconoclasta. Il sacro è allora ciò che costringe il cinema a reinventarsi. La fuga dal mondo dell'omologazione piccolo-borghese, l'uscita dall'ottusità endemica non corrisponde in alcun modo a un ritorno all'occidente, al selvaggio. La resistenza passa attraverso i corpi per sbaragliare ogni narrazione unitaria, lineare, totalitaria, non ci riporta all'evidenza del mondo ma dà voce a corpi subordinati, a voci del silenzio, ad anime semplici, a paesaggi impossibili capaci di fabbricare, di allucinare un altro mondo.

Il dialetto o la lingua del corpo e del desiderio

La prima raccolta poetica di Pasolini, *La meglio gioventù* (1941-1953), è scritta in friulano, un dialetto rielaborato dall'autore, come lo sarà anche il romanesco. Questa scelta risponde a una triplice esigenza: poetica ideologica e personale. Il dialetto si presenta anzitutto come una formidabile forza di protesta che riflette la volontà di opporsi al monolinguisimo della lingua poetica italiana e di rompere con la tradizione letteraria contemporanea. Alla scelta linguistica anticonservatrice e antiaccademica si aggiunge una motivazione politica che si cristallizza in un rifiuto categorico del nazionalismo e del regime fascista.

La scelta del dialetto ha certamente i caratteri di una violenta opposizione all'autorità e alla tradizione, ma soprattutto consente al giovane poeta di appropriarsi di una lingua vergine, di trasformarla in

strumento di rivelazione poetica e personale esaltando l'autonomia della parola e la sua carica simbolica. Le qualità evocative e fonosimboliche del dialetto consentono al giovane Pasolini di sviluppare una concezione della poesia vicina per certi aspetti alla contemporanea poesia postsimbolista, di cui Ungaretti si fa portavoce, pur rinnovandola notevolmente adottando accenti, parole, suoni nuovi mai trascritti:

Qualcosa come una passione mistica, una sorta di "felibrismo"¹, mi spingevano ad impadronirmi di questa vecchia lingua contadina, alla stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto, in un paese dove l'unità della lingua ufficiale si era stabilita da tempi immemorabili. Il gusto di una ricerca arcaica².

Il dialetto viene utilizzato come genere letterario per ottenere una poesia diversa, diversa ma anche italiana, come indica Pasolini nel saggio che apre *Passione e Ideologia*: « la fisionomia di questa parlata, così acremente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana³ ». Il dialetto non si oppone alla lingua ufficiale, all'italiano paterno, ma si inserisce in un movimento di alternanza e coesistenza delle due lingue. Pasolini scrisse le sue primissime poesie in italiano.

Lui stesso traduce in italiano la sua poesia dialettale e, accanto alla composizione dei testi de *La meglio gioventù* in dialetto, scrisse, in italiano, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Questi due linguaggi sono necessari non per consolidare i confini che separano i due mondi, ma al contrario per esprimere l'esigenza del bilinguismo che può essere letto

¹ La parola "félibre" fu adottata dalla Scuola Poetica nata ad Avignone nel 1854 con lo scopo di salvare l'occitano recuperando l'identità della Provenza attraverso la poesia popolare, l'appropriazione di testi da parte dei trovatori. Uno dei fondatori di questa scuola fu Frédéric Mistral. Il Félibre è quindi un uomo che contribuisce con le sue opere (scrittori ma anche giornalisti, pittori, musicisti, ecc.) alla promozione e alla notorietà della lingua provenzale.

² Pasolini, P. P., *Poesie e pagine ritrovate*, op.cit, 1980 p. 23.

³ Pasolini, P. P., *Il Friuli*. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte (Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 84.

come la trascrizione stilistica di una ricerca personale. Il bilinguismo esalta le caratteristiche di ciascuna delle lingue.

Co-presenza, alternanza, movimento e non scelta definitiva e assoluta. Tuttavia, anche se Pasolini usa queste due lingue contemporaneamente, i versi composti in lingua italiana non sembrano raggiungere, agli occhi della critica, gli stessi risultati. Appare evidente che la scelta del dialetto apre nuove prospettive e che vi sia, nella trascrizione di questa lingua finora esclusivamente orale, una forza ed espressività legate non al tema evocato, ma alla natura stessa del supporto linguistico. Pasolini non si fa portavoce del popolo appropriandosi del dialetto, anche se è l'incarnazione di questo popolo, non c'è in lui alcuna aspirazione neorealista; ciò che lo affascina e lo incuriosisce è la natura di questo linguaggio, la sua origine metaforica e la sua capacità di far sentire la realtà dandole un correlativo sensibile e sonoro: « è attratto verso il friulano, lingua materna, da un complesso di ragioni, da lui stesso mirabilmente descritte, l'ultima delle quali può essere considerata la volontà di parlare a nome del popolo, di farsi voce della muta plebe contadina¹ » scrive Asor Rosa.

Nonostante l'assenza di “fraternalismo”, definiremmo volentieri il friulano come una lingua “fraterna” anche se è stato qualificato, dalla maggior parte dei critici, come una lingua “madre”: « Il friulano non è la mia “lingua materna” » spiega Pasolini: « e quando dico che fu il dialetto di mia madre, è per modo di dire, per semplificare la realtà² »

Sappiamo anche che sua madre, Susanna, non parlava il dialetto friulano bensì un dialetto veneto, e solo con le sorelle: « Nella nostra famiglia non si parlava friulano, che era la lingua dei contadini, ma un dialetto veneto, molto secco e povero, koiné della borghesia paesana cui

¹Alberto, Asor Rosa, 1973, in P. P. Pasolini., *Materiali critici* a cura di Alfredo Luzi e Luigi Martellini, Urbino: Argalia Editore, p 26.

²P. P. Pasolini, 1982, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Roma, Editori Riuniti, (p 26).

noi appartenevamo¹ ». Se Pasolini afferma a tratti che è una lingua madre, è solo perché sua madre è contadina, e il dialetto allude, implicitamente, alle sue origini contadine: « Io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta. L'ho studiato da vicino solo dopo aver iniziato a fare tentativi poetici in questa lingua²». È in questo senso che possiamo dire che è una lingua fraterna, nel senso fisico e non sociale del termine, poiché è la lingua dei ragazzi che incontra, che desidera e a cui vorrebbe somigliare.

I testi in dialetto esprimono il desiderio di appartenere “fisicamente” ad un'altra classe sociale. Appropriandosi del linguaggio dei contadini di Casarsa, il poeta riproduce col suo corpo le parole formulate dai corpi desiderati. Ogni termine trasmette il calore di suoni vergini e sconosciuti ed esprime il desiderio di riprodurre una sensazione meravigliosa: il risveglio del desiderio. Nico Naldini analizza la funzione del dialetto in Pasolini dal punto di vista biografico e psicologico in un'intervista a Francesca Cadel: «il discorso di Casarsa, il *Trobar clus*, lo usavamo per non far capire ai nostri genitori che avevamo avuto avventure omosessuali³». L'evocazione di questa esperienza condivisa con il poeta simboleggia questo legame primordiale e fondamentale tra linguaggio e corpo, tra esperienza linguistica ed esperienza sessuale:

Pasolini era in quel momento un ragazzo di diciannove anni, completamente casto, omosessuale senza mai aver avuto un rapporto sessuale. Quindi con una visione un po' delirante, dei desideri, un po' delirante di questi ragazzi che lui amava e che erano dei simpaticissimi contadini che ricambiavano con l'affetto dei contadini un sentimento che bruciava in tutt'altra maniera. Questo realismo nasce su questa onda emotiva di individuazione del

¹Pasolini, P. P., , *Poesie e pagine ritrovate*. A cura di Andrea Zanzotto e Nico Naldini, Roma, LatoSide, 1980, p. 19.

² Ivi, p. 23.

³ Cadel, F., *La lingua dei desideri, il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*. Lecce: Manni. 2002, p. 273.

proprio desiderio sessuale. La lingua viene in seguito, viene subito dopo, a ruota¹

Il dialetto non è la lingua di una realtà sociale, e prima ancora di essere la lingua della poesia, è, per usare l'espressione di Spagnoletti, “la lingua dei desideri²”. Pasolini scrive in un articolo del 1948, *I Parlanti*:

[...] il dialetto era quella doratura fallica che uno straniero come me annusa in ogni trascurabile fatto o presenza dei luoghi sconosciuti, quell'Eros collettivo indigeno, quasi folcloristico, che si spezza e si rifrange come in un prisma nella folla degli ignoti vestiti a festa.[...] In ogni caso, la mia candida passione glottologica ha origine altrove che nella glottologia³.

Ricordiamo anche che fu quando il suo desiderio sessuale si rivelò per la prima volta che nacque la sua primissima creazione poetica:

Fu a Belluno, quando avevo tre anni e mezzo (mio fratello doveva ancora nascere) che io provai per la prima volta quell'attrazione dolcissima e violentissima che poi mi è rimasta dentro sempre uguale, cieca e tetra come un fossile. Non aveva un nome allora, ma era così forte e irresistibile che dovetti inventarglielo io: fu “teta veleta”, e te lo scrivo tremando tanto mi fa paura questo terribile nome inventato da un bambino di tre anni innamorato di un ragazzo di tredici, questo nome da feticcio, primordiale, disgustoso e carezzevole⁴.

Pasolini si rende conto molto presto che il desiderio, questa inclinazione irresistibile, richiede verbalizzazione. Quello che può sembrare sorprendente è che il desiderio non prende né la forma né il

¹ Ibidem.

² È questa espressione che ha ispirato il titolo del libro di Francesca Cadel.

³ Pasolini, P. P., *I parlanti. Botteghe Oscure*, VIII, Roma, 1951, pp. 405-406.

⁴ Pasolini, P. P., *Il Friuli*. In Pier Paolo Pasolini, 1994, *Saggi sulla letteratura e sull'arte (Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia)* Milano, Mondadori. 1999, p. 134.

nome di questo giovane ragazzo di tredici anni per il quale prova questa incredibile attrazione, ma è questa parola misteriosa, questa formula magica *teta veleta*. La creazione poetica nasce quindi dal risveglio del desiderio, ed è forse questa formula il punto di partenza della ricerca permanente di un'unicità del corpo nel mondo. Con Pasolini, un discorso sul linguaggio sembra inseparabile da un discorso sul corpo, così come l'esperienza della poesia si dimostra inseparabile dall'esperienza del desiderio. Ogni termine dialettale, attraverso la sua *fisicità verbale*¹, trasmette il calore di suoni vergini e sconosciuti ed esprime il desiderio di riprodurre la meravigliosa sensazione legata al risveglio del desiderio.

Lo spessore dei corpi contro la loro derealizzazione

Vorremmo fare un'ultima domanda. La considerazione dei corpi rimane la stessa dopo L'abiura della *trilogia della vita*? Questo testo del 1975 segnala infatti una radicale disillusione rispetto alle possibilità espressive in Italia e una profonda messa in discussione del lavoro che Pasolini aveva svolto fino a quel momento. Nel momento in cui firma la crisi più acuta nei confronti del suo Paese, quando abiura il suo lavoro passato e sta per ultimare la produzione del suo ultimo lungometraggio, Pasolini decide di riadattare il suo “impegno per una maggiore leggibilità (*Salò?*)”. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) riprende, comunque, il tema del sacrificio dei figli a vantaggio né delle madri né dei padri, ma del mercato.

In questo si può paragonare alla bellissima interpretazione che Alain Badiou dà di un libro che si apre proprio sulla città di Roma: la famosa *Malaise dans la civilisation* di Sigmund Freud². Badiou

¹ Espressione presa in prestito da Gianfranco. Contini in *Dialetto e poesia in Italia, L'approdo letterario*, n. 2, aprile-giugno 1954, citato da Voza, P., in *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica, Storia e antologia*, Napoli, Liguori Editore, 1990, p. 11.

² Badiou, A., *Il malessere dei figli nella civiltà contemporanea* in S. Freud, *Antropologia della guerra. Malessere della civiltà, Considerazione attuale della guerra e della morte, Perché la guerra?* Lettera ad Albert Einstein, Parigi, Fayard, 2010.

commenta qui l'opera del padre della psicoanalisi, quando si interroga sulle difficoltà dell'uomo a vivere in società.

Se Pasolini osserva le trasformazioni sociali attraverso il prisma del linguaggio e dell'urbanistica, Freud, il padre della cura della parola, si interessa ai diversi strati archeologici che compongono Roma per spiegare il tempo dell'inconscio. In assenza del padre, di fronte alla crisi dell'ordine simbolico, al momento della caduta degli dei e del trionfo del vuoto della merce in cui ci evolviamo, i figli vanno male. In un momento in cui non c'è più un padre, in un momento in cui tutti rimangono quasi eternamente giovani, Badiou distingue tre tipi di figlio: quello che sprofonda nel vuoto, che ha solo una sessualità pornografica stupefatta dall'immagine. E il filosofo evoca un corpo pervertito, trafitto, tatuato, drogato, alcolizzato, dallo sguardo vuoto, un corpo senza soggetto, bloccato nel suo incedere, incapace di uscire dal suo godimento e prendere l'aria del Fuori.

La figura del camminare è qui ferma. Il filosofo distingue poi una seconda immagine del figlio: colui che lotta per restaurare il trionfo del padre, i figli che, a causa del vuoto avvertito nella nostra vita, ricostruiscono un idolo e lottano per il ripristino dell'ordine paterno: sono kamikaze, figli estremisti, pronti a sacrificare il proprio corpo, per l'illusione di un ritorno del padre. La figura del cammino è quella di una marcia forzata o di una marcia a passo, militare, dottrinario o un cammino da martire.

Una terza immagine del figlio in stato di disagio nella civiltà contemporanea è quella di chi riesce, di chi lavora di più per guadagnare di più, di chi gonfia i muscoli, smette di bere, di fumare, ha un corpo dritto, meritevole. Questo non funziona ma si muove, naviga, si affretta a riuscire colmando il vuoto con il possesso e il consumo. La camminata diventa allora spostamento sottomesso.

Conclusione

Così, prima come dopo l'Abiura della trilogia della vita, si tratta, ancora e ancora, per il nostro autore, di sforzarsi di dare libero sfogo alla

riscrittura dei corpi. E se la resistenza è assente dalla trama dell'ultimo romanzo di Pasolini, è perché il romanzo stesso è un atto di resistenza. Non aveva altro scopo che quello di individuare la realtà dei corpi, vale a dire la loro singolare resistenza a qualsiasi calibrazione plastica, estetica. Il cinema pasoliniano sorprende per la sua capacità di dare uno sguardo a ciò che fino ad allora non è mai stato degno di percezione. Pasolini compie il miracolo di mettere un velo su ciò che dovrebbe essere inguardabile per inventare nuovi modi di narrare. Con *Salò* si collega direttamente a questa realtà ma per toccarla senza velo in tutto il suo orrore, nel suo anticonformismo, nella sua mostruosa deformità, nella sua violenza.

La crudeltà e la crudezza delle immagini che troviamo nei romanzi e nei film pasoliniani non, sono altro che un buco nel mondo dei sogni solitamente veicolati. Questo buco nel velo resiste alla comprensione, si preoccupa, lui spaventa. Sospende i dispositivi che partecipano alla costruzione dell'immagine nella società dello spettacolo.

La figura della marcia pasoliniana non viene dunque mai declinata come un “andare a ritroso”. Al contrario, afferma la forza dei passi falsi, degli sbandamenti, degli inciampi e degli arresti per catturare la realtà e, delle breccie per aprire nuove strade. A rischio di cecità, la figura del cammino pasoliniano reinventa lo spazio narrativo e filmico. Il disorientamento permette poi ai corpi non entrare in comunione con il mondo in un ritorno all'origine ma di inventare nuove vie di fuga, andando verso Sud, per affrontare la contemporaneità.

Bibliografia:

Asor Rosa, Alberto, in *P. P. P., Materiali critici* a cura di Luzi, Artellini, L., Urbino, Argalia Editore, 1973

Badiou, Alain, *Le malaise des fils dans la «civilisation» contemporaine*. in Freud, S., *Anthropologie de la guerre. Malaise dans la civilisation. Considération actuelle sur la guerre et la mort. Pourquoi la guerre? Lettre a Albert Einstein* Traduit de l'allemand par Marc Crépon et Marc de Launay. Paris, Fayard, 2010

Biondillo, Gianni, *Pasolini. Il corpo della città*. Unicopli, Milano, 2001

Cadel, Francesca, *La lingua dei desideri, il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*. Lecce, Manni, 2002

- Contini, Gianfranco, *Dialetto e poesia in Italia. L'Approdo Letterario*, n. 2, aprile-giugno, 1954 in Voza, P., (Ed.), *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica, Storia e antologia*, Napoli, Liguori Editore, 1990
- Gros, Frédéric, *Camminare, una filosofia*. Parigi, Flammarion, 2011
- Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra*. Parigi, Gallimard, 1947
- Pasolini, Pier Paolo, I parlanti. *Botteghe Oscure, VIII*, Roma, 1951
- Pasolini, Pier Paolo, L'articolo delle lucciole. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società (Scritti corsari)* Milano, Mondadori, 1999
- Pasolini, Pier Paolo, *Poesie e pagine ritrovate*. A cura di Andrea Zanzotto e Nico Naldini. Roma, Lato Side, 1980
- Pasolini, Pier Paolo, Il Friuli. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte (Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia)* Milano, Mondadori, 1999
- Pasolini, Pier Paolo, Il pianto della scavatrice. In Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie (Le ceneri di Gramsci)*, Milano, Mondadori, 2003
- Tasinato, Maria, *Passeggiando con la mimesis. L'illusione teatrale tra mito antico e moderno*. Verona, Ombre Corte, 2007