Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03) Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli": L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D'Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12) Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Maria Panetta (ASN in 10/F2, 10/F3, 10/F4), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VIII, fasc. 2 (44), 25 maggio 2022, vol. I

Transmedialità e transculturalismo in Pier Paolo Pasolini

a cura di Marco Marino, Ugo Perolino, Dagmar Reichardt

Indice

Editoriale

Nuove formule: il primo "numero doppio" di «Diacritica», di Maria Panetta…….…..…….……..…..….. pp. 11-12

Letture critiche……...…….…….……. p. 13

Premessa/Foreword, di Marco Marino…….……..…… pp. 15-17

Introduzione, di Dagmar Reichardt……..……...……..... pp. 19-38

Introduction, di Dagmar Reichardt…….……...…..... pp. 40-59

Transculturalism, di Dagmar Reichardt e Igiaba Scego……. pp. 60-68

Abstract: Si tratta della traduzione inedita in inglese della voce *Transculturalismo*, uscita a firma di Dagmar Reichardt e Igiaba Scego nell'*Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti* dell'Istituto della Enciclopedia Treccani nel 2020. Si ringrazia l'Istituto per aver concesso la possibilità di riprodurre, per la prima volta, in inglese il testo della voce.

Abstract: *English translation (never published before) of the original headword* Transculturalism *(*Transculturalismo*) authored by Dagmar Reichardt and Igiaba Scego, published by the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani in its* Encyclopedia of Sciences, Letters and Arts *(*Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti*) in 2020. Courtesy of the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.*

Transmediality as a Transcultural Dialogue: Pasolini between the Other and the Self, di Francesco Chianese…….…….……..…….....…. pp. 69-92

Abstract: L'opera di Pier Paolo Pasolini è stata interpretata attraverso un approccio comparatistico più frequentemente di molti autori a lui contemporanei. Alla base della proliferazione di letture comparative dell'opera dell'autore potrebbe esserci la stessa ragione che ha prodotto molteplici interpretazioni lacaniane. Infatti, come ha affermato Fabio Vighi, l'approccio di Pasolini alla letteratura e al cinema è sempre stato profondamente dialettico, ricercando egli un costante dialogo con altri autori. Basata sull'ossimoro, la sua argomentazione ha cercato costantemente una tesi cui opporsi. Non a caso, uno dei primi lavori comparativi dedicati a Pasolini è stato anche una delle prime letture lacaniane dei suoi scritti, ad opera di Ettore Perrella, che l'ha analizzato parallelamente a Cesare Pavese, sottolineando un comune tentativo di aprire la cultura italiana a una prospettiva internazionale (1979) – oggi diremmo, più propriamente, transnazionale. Un altro critico che ha letto Pasolini attraverso Lacan, Robert Gordon, ha confermato questa tesi, sostenendo che a partire dagli anni Sessanta, nella sua formazione di regista, Pasolini abbia esteso il proprio atlante al di là dei confini europei (2012). In questo modo, Gordon ha ribadito una tensione già presente nell'opera di Pasolini

tra gli anni Quaranta e Cinquanta, che ha collocato l'autore contemporaneamente dentro e fuori l'Italia e ha successivamente esteso la sua attenzione all'Africa, all'America e all'Asia. A questo proposito, Giovanna Trento ha riformulato questa prospettiva in termini di una costante tensione fra l'attaccamento all'Italia e all'italianità e una dicotomia complementare che ha opposto questioni nazionali e locali, collegandole a fattori a volte antitetici (2012). Trento ha percepito il doppio ruolo che il Sud Italia ha giocato nell'immaginario dell'autore, riconoscendogli un senso di appartenenza sospeso tra un'identità italiana e una più ampia mediterranea (all'interno della quale i confini nazionali non rientrano completamente), che ha definito "panmeridione". Analizzando implicazioni e conseguenze delle interpretazioni dell'opera pasoliniana fornite da Vighi, Gordon, Perrella e Trento, il saggio affronta le modalità con cui per Pasolini la transmedialità si è rivelata uno strumento chiave per aprire un dialogo con altri autori e culture, non limitandosi a un unico campo del sapere. In questo modo, Pasolini ha cercato di costruire un sistema integrato e complesso in cui l'interscambio tra letteratura, teatro, cinema e saggistica potesse offrire una visione realmente transnazionale e transculturale dell'Italia, come parte di un più ampio atlante mondiale in cui tutte le culture sono interconnesse. Come afferma lo stesso autore a proposito del protagonista del suo romanzo incompiuto *Petrolio*, Carlo: «L'Italia gli apparve dunque presto, e quasi naturalmente, come un mondo particolare, una delle parti di un tutto, e non delle più importanti» (ed. 1992).

Abstract: *Pier Paolo Pasolini's work has been interpreted through a comparative lens more frequently than many other contemporary authors. A reasonable explanation behind the multiplicity of comparative readings of Pasolini's oeuvre may be the same as that which provoked a large number of Lacanian interpretations. As Fabio Vighi stated, Pasolini's approach to literature and cinema was thoroughly dialectic, which implies a constant dialogue with other authors (2001; 2018). Based on oxymoron, his argument constantly sought a thesis against which to oppose. Not coincidentally, one of the first comparative works on Pasolini was also one of the first Lacanian readings of the writer: that is, Ettore Perrella's comparative analysis of Pasolini with Cesare Pavese, which underlined their shared attempt to open Italian culture to an international perspective (1979), today also possibly addressed as a transnational one (Burdett and Polezzi 2020). Another critic who read Pasolini through Lacan, Robert Gordon, strengthened this point by arguing that from the 1960s, in the process of becoming a film-maker, Pasolini opened his world atlas outside of the European borders (2012). Gordon confirmed a tension already present in Pasolini's work between the 1940s and the 1950s, which placed the author inside and outside Italy and subsequently enlarged his focus to Africa, America and Asia. In this respect, Giovanna Trento reframed this perspective in terms of a constant tension between Pasolini's attachment to Italy and Italianness and «a complementary dichotomy between national and 'local' issues related by different – at times antithetic – factors» (2012). She perceived that Southern Italy played a double role in Pasolini's imagery, implying a sense of belonging suspended between an Italian identity and a wider Mediterranean one, within which the borders of Italy did not entirely fit, defined as "pandmeridione". By analysing implications and consequences of the interpretations of Pasolini's works provided by Vighi, Gordon, Perrella and Trento, this essay focuses on how for Pasolini transmediality turned out to be a key tool to open a dialogue to other authors and cultures, which was not limited to just one field of the knowledge. In this way, Pasolini aimed to build an integrated and complex system in which the interchange between literature, theatre, cinema and essay offered a truly transnational and transcultural view of Italy, as a part of a wider world cultural atlas in which all cultures are interconnected. As the writer himself stated in* Petrolio *about the protagonist Carlo: «L'Italia gli apparve dunque presto, e quasi naturalmente, come un mondo particolare, una delle parti di un tutto, e non delle più importanti» (1992).*

Pasolini's Transhumanising Vision. Otherwise than the Traps of Identity, di Susan Petrilli…….……..……..…. pp. 93-131

Abstract: Anziché fare da contesto, il mondo odierno è proprio il testo oggetto di riflessione in queste pagine. Le opere di Pasolini, in particolare la scrittura letteraria e anche quella filmica, ne sono il "pre-testo". L'approccio del saggio, infatti, è ispirato da Pasolini. Il suo sguardo è orientato in senso critico soprattutto nei confronti delle rassicurazioni illusorie imposte dall'ordine del discorso, avendo a cuore il vivere insieme oltre i limiti dell'identità chiusa; in ciò avvalendosi della percezione, espressione e comprensione valorizzante proprie della scrittura letteraria e del discorso artistico in generale. Sono questi oggi i "luoghi"

di resistenza davanti alle forze della monologizzazione/omologazione caratteristiche del mondo della comunicazione globale, dei suoi standard normalizzanti, delle sue trappole mortali dell'identità. L'identità si caratterizza per la tendenza a espellere l'altro, provocata dal sentire sempre la paura dell'altro o come genitivo oggettivo o come genitivo soggettivo. Al contrario, l'opera artistica di Pasolini evidenzia la capacità transumanizzante soprattutto propria del femminile, la non-indifferenza per l'altro, il temere per lui, la responsabilità che sta alla base della continuità della vita stessa, cioè senza reciprocità.

Abstract: *Today's world, present day society is the "text" more than "context", elected as the object of reflection in these pages. Pasolini and his artworks, his literary and filmic writing in particular, are the "pre-text". Our approach, in fact, is inspired by Pasolini. His focus is oriented critically beyond deceptive reassurance as imposed by the order of discourse, concerned with living together beyond the boundaries of closed identity; he highlights how literary writing and artistic discourse in general enhance perception, expression and understanding. These are the "places" of resistance in front of the forces of monologisation/homologation characteristic of the global communication world and its normalising standards, the mortal traps of identity. Identity is characterised by a tendency to expel the other, provoked by a constant feeling of fear of the other whether in the sense of the object genitive or the subject genitive. On the contrary, Pasolini's artwork evidences the transhumanising capacity associated above all to the feminine, to non-indifference towards the other, to fear for the other, to responsibility at the basis of the continuity of life itself, that is without reciprocity. This text is structured around the following themes: the recurring obsession with identity and its obsolescence; semiotics and semioticians on identity: Umberto Eco and Charles Morris; identity in the art of discourse and in the discourse of art; otherwise than identity: alterity and singularity; identity and its fragmentation in Pasolini's* Petrolio*; practicing semiotics through writing, literary and filmic; the "feminine" in Pasolini's artwork; Medea, the extra-communitarian; the discomfort of inescapable responsibility for the other; between two identity worlds; for a semioethics of alterity; references.*

Pasolini oggetto di visione: l'intellettuale-attore e l'aspetto performativo delle sue interviste, di Maria Panetta…..…… pp. 132-150

Abstract: *The contribution examines some interviews with Pier Paolo Pasolini that are now easily found on the Internet and accessible by the Web audience: the attitude of the interviewed Pasolini, and therefore object of vision and not director, "passive" and not "active", in its dual dimension of intellectual and "actor". An attempt is also made to establish how much of the recurring themes and poetics of the writer can convey those videos today, for the benefit of even younger users, who could be more inclined, compared to more "mature" users, to have a first approach to his work through the vision of those recordings. The contents of the videos analyzed, the lexicon and the expressions used by Pasolini are also related to many of the well-known contemporary militant interventions, later collected in* Scritti corsari *(1975) and* Lettere luterane *(1976).*

Abstract: Nel contributo si prendono in esame alcune interviste a Pier Paolo Pasolini oggi facilmente rinvenibili in rete e fruibili da parte del pubblico del Web: si analizza l'atteggiamento del Pasolini intervistato, e dunque oggetto di visione e non regista, "passivo" e non "attivo", nella sua duplice dimensione di intellettuale e di "attore", e si tenta anche di stabilire quanto dei temi ricorrenti e della poetica dello scrittore possano veicolare quei video oggi, a beneficio dei fruitori anche più giovani, che potrebbero essere più portati, rispetto ad utenti più "maturi", ad avere un primo approccio alla sua opera tramite la visione di quelle registrazioni. I contenuti dei video analizzati, il lessico e le espressioni adoperate da Pasolini vengono anche posti in relazione con molti dei ben noti interventi militanti coevi, poi raccolti nelle sillogi *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane* (1976).

Dal desiderio di transculturalità all'autotrascendenza. Un percorso nell'opera di Pasolini tra viaggi e teatro, di Lisa El Ghaoui.....…… pp. 151-169

Abstract: *The article starts with the "horizontal" definition of the concept of transculturality. This concept will be analyzed through a selection of written works related to the travels made by Pasolini by highlighting the connections between the Italian situation and the one of other Southern regions/Southern realities. Later this paper will propose a "vertical" definition of the concept through some examples from Pasolini's theatrical production in which the meaning of the word "culture" (and humanity) is transcended. In fact, theater, defined as a "cultural ritual", presents itself as an ideological* impasse *and an impossible transculturality, by staging the phenomena of transhumanism and self-transcendence as the ultimate research for meaning in an increasingly dehumanized world.*

Abstract: Il saggio prende come punto di partenza la definizione "orizzontale" del concetto di transculturalità, che verrà analizzata alla luce di una selezione di saggi e racconti legati ai vari viaggi realizzati da Pasolini che mettono in risalto i legami che uniscono la situazione italiana a quella di altri "meridioni". Si passerà poi a una definizione "verticale" del termine, attraverso alcuni esempi tratti dalla produzione teatrale di Pasolini, in cui viene superato il significato stesso di cultura (e di umanità). Il teatro, definito come "rito culturale", si manifesta infatti come un'*impasse* ideologica, un'impossibile transculturalità, dando il via a fenomeni di transumanizzazione e auto-trascendenza intesi come ultime ricerche di senso in un mondo sempre più disumanizzato.

Il teatro in Pasolini: la soglia della contraddizione, di Mark Epstein…….……..….. pp. 170-193

Abstract: *This essay intends to examine some of the specific characteristics of Pasolini's "impurità" in the theatrical medium, especially in the last phase of his writings for the theater: from* Progetto di uno spettacolo nello spettacolo *(1965) to* Calderon *(1967-1973) to* Bestia da stile *(1965-1975). More specifically it is my intention to explore the contradictory nature of Pasolini's theatrical "space", from the manner in which it underscores its paradoxical "threshold" status between text and representation, between public, author and actors, and what this implies for a more inclusive conception of "dialogue" as it was being developed by Pasolini in these later years. This threshold status allows Pasolini to explore aspects of intermediality that are not accessible via other artistic media. It also allows him to explore the relationship, always conflictual and contradictory, between autobiography and expression, both linguistic and non-, as an "externalization to the public" as well as an "externalization into form", which, however, especially in the late, and even more complex, Pasolini, are to be understood only as temporary points of "condensation", and not as a claim to closure (either conceptual or formal).*

Abstract: Questo saggio si propone di esaminare alcune caratteristiche specifiche dell'"impurità" pasoliniana nel mezzo teatrale, soprattutto nell'ultima fase di questa produzione: da *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo* (1965) a *Calderon* (1967-1973) a *Bestia da stile* (1965-1975). Più specificamente, intenzione del saggio è quella di esplorare la contraddittorietà dello "spazio" teatrale pasoliniano, dal modo nel quale sottolinea un contraddittorio status di "soglia" fra testo e rappresentazione, tra pubblico, autore ed attori, e ciò che questo implica per una concezione più ampia di "dialogo" come viene concepita da Pasolini. Questa soglia permette anche a Pasolini di esplorare aspetti dell'intermedialità che non sono accessibili tramite altri mezzi artistici. E permette anche di esplorare il rapporto, sempre contraddittorio e conflittuale, tra autobiografia ed espressione, linguistica e non, come "messa in pubblico" e "messa in forma", che però, soprattutto nel Pasolini più tardo e ancora più complesso, sono da intendere solo come temporanei punti di "condensazione", e non come pretese di chiusura (che sia formale o concettuale).

Pasolini e la Parola: dal "teatro di parola" alla Medea*, "cinema di parola"*, di Domenico Palumbo……..……...…. pp. 194-214

Abstract: *Theater and cinematographic works by Pasolini are fundamental pieces of his entire artistic career. If Pasolini's reflections on theater influenced cinema-language, and that on cinema affected his poetics, then we are able to trace through his movies those characteristics that he describes in his* Manifesto

about the so-called "teatro di parola". Medea *is an example of his "cinema di parola": it is aimed at a new audience (the most conscious members of the working class); he replaces seeing with the understanding of a meaning; his main interest is essentially cultural (that is counteracting the effects of the consumer society). Thus the innovative dimension of Pasolini's "translinguistic" research on language embraces poetry, theater and cinema while presenting itself as a true and authentic "dialectic".*

Abstract: Il teatro di Pasolini è un tassello fondamentale della sua intera parabola artistica, anche cinematografica. Se la riflessione di Pasolini sul teatro ha influenzato l'utilizzo della lingua-cinema, e quella sul cinema ha influenzato la sua poetica, allora è possibile rintracciare nei film quelle caratteristiche che nel *Manifesto* egli descrive a proposito del "teatro di parola". La *Medea* è un esempio di "cinema di parola": si rivolge, infatti, a un nuovo pubblico (alla classe operaia più cosciente); al vedere sostituisce la comprensione del significato; l'interesse cui mira è culturale (contrastare l'effetto della società dei consumi). La cifra innovativa della ricerca "translinguistica" di Pasolini sulla lingua abbraccia così poesia, teatro e cinema e si candida a essere essa stessa vera e autentica "dialettica".

Pasolini's Ambivalent Love-Hate Poetry in Fabulation, Orgy *and* Pigsty, di Andrew Korn..…….……...…. pp. 215-226

Abstract: L'articolo esamina la poesia dell'ambivalenza nei drammi *Affabulazione*, *Orgia* e *Porcile*, scritti da Pier Paolo Pasolini alla fine degli anni Sessanta. In questi testi, i protagonisti affrontano i ritorni delle loro sessualità infantili premoderne, che la loro civiltà borghese moderna, opponendosi alla transculturalità al fine di aumentare l'omogeneità culturale, cerca di reprimere. In *Affabulazione*, il desiderio omoerotico del Padre ritorna nel suo amore incestuoso per il figlio; in *Orgia*, la sessualità infantile della coppia permane nei loro rituali sadomasochistici; analogamente, in *Porcile*, l'amore per i porci del figlio continua nei suoi rituali bestiali. La repressione fa sì che i loro amori originali diventino non semplicemente odio, ma un'emozione condivisa tra i due. In questa concettualizzazione del desiderio, Pasolini ricorre a Freud e a Marcuse. Caratteristica unica di Pasolini è la sua versificazione di questo desiderio condiviso. Per descrivere i loro rapporti, i suoi personaggi usano una poesia ambivalente di amore e odio: pronunciano una lingua della carne, articolando i loro desideri originali di toccare e fare esperienza della carne, ma anche una lingua del possesso, dando voce alle loro sessualità adulte esacerbate che oggettivano e, alla fine, distruggono quella stessa carne. Queste analisi non solo mettono in luce un aspetto fondamentale dei testi studiati, ma dimostrano anche la fragilità e il potenziale di trasformazione della soggettività borghese.

Abstract: *This article examines the poetry of ambivalence in Pier Paolo Pasolini's late-1960s dramas* Fabulation, Orgy *and* Pigsty. *In these plays, the protagonists face the returns of their premodern infantile sexualities, which their modern bourgeois civilization, acting against transculturality in the name of increasing cultural homogeneity, attempts to repress. In* Fabulation*, the Father's homoerotic desire resurfaces in his incestual love for his son; in* Orgy*, a couple's childhood sexuality persists in their sadomasochistic rituals; similarly, in Pigsty, the son's love of pigs continues in his bestial rituals. Repression causes their original loves to become, not simply hate, but an emotion split between the two. In this conceptualization of desire, Pasolini draws upon Freud and Marcuse. Unique to Pasolini is his versification of this split desire. To describe their lovemaking, his characters employ an ambivalent love-hate poetry: they pronounce a language of the flesh, articulating their original desires to touch and experience the flesh, but also a language of possession, voicing their exacerbated adult sexualities that objectify and ultimately destroy that same flesh. These analyses not only highlight a fundamental aspect of understudied texts, but they also demonstrate bourgeois subjectivity's fragility and potential for transformation.*

"San Pierpà". *Pier Paolo Pasolini a Roma Est tra sacralizzazione e gentrificazione*, di Igiaba Scego…….……...…… pp. 227-247

Abstract: *In this paper the author is dealing with Pasolini's presence in the cityscape of Rome nowadays. Her idea is to turn towards the turbulent urban life of today's Rome – once,* caput mundi *and the navel of the world – by following the presence of Pasolini's spirit through the streets, across the quarters and squares, into the bars and into the mind of the people. The text is underlaid with photos of graffiti and reminiscences of Pasolini in the Capitale and, once, City of the Popes ('Città dei papi'), taken in the public space in the Eastern districts of Rome: particularly, in the Pigneto and in Tor Pignattara. Here, in this "written walk", Rome mirrors Pasolini (and his passion for the borgate), but Pasolini also mirrors Rome. The intention is to illustrate that, in the Rome of the late postmodern era, Pasolini has become both an object of (economic) speculation and a public object of (cultural) discussion.*

Abstract: In questo contributo l'autrice intende analizzare la presenza di Pasolini nel paesaggio urbano di Roma ai giorni nostri. L'idea è quella di esaminare la turbolenta vita urbana della Roma odierna – un tempo, *Caput mundi* e ombelico del mondo –, seguendo la presenza dello spirito di Pasolini attraverso le strade, i quartieri e le piazze, nei bar e nella mente delle persone. Il testo include foto di graffiti e reminiscenze di Pasolini nella Capitale ed ex Città dei Papi, scattate nello spazio pubblico dei rioni Est di Roma, in particolare al Pigneto e a Tor Pignattara. Qui, in questa sorta di "passeggiata scritta", Roma rispecchia Pasolini (e la sua passione per le borgate), ma Pasolini rispecchia anche Roma. ''intento è quello di illustrare che, nella Roma del tardo postmoderno, Pasolini è diventato oggetto sia di speculazione (economica) sia di pubblica discussione (culturale).

Postfazione. Nello specchio dell'opera lasciata sola: Pasolini, Foucault, Gramsci, di Ugo Perolino…….……...……. pp. 249-260

Contatti …….……... p. 261

Gerenza ……..……..……... p. 263

Editoriale

di Maria Panetta

Nuove formule: il primo "numero doppio" di «Diacritica»

A partire dal 2022, come ben sanno i nostri lettori più affezionati, «Diacritica» ha mutato periodicità, divenendo trimestrale, da bimestrale che era.

La cadenza bimestrale era stata pensata originariamente come omaggio alla rivista crociana «La Critica», ideata nel 1902 e conclusasi solo nel 1944, quando il filosofo e storico abruzzese di adozione napoletana ritenne che essa avesse, ormai, adempiuto all'alto ufficio che si era proposta, specie negli anni del regime fascista.

La necessità di lavorare con ritmi meno frenetici, anche causati da tutte le procedure di referaggio doppio prescritte dall'Anvur, è stata, in seguito, la principale motivazione della riduzione del numero dei fascicoli di «Diacritica» da sei a quattro per anno, sebbene sia stata mantenuta la data simbolica d'inizio del 25 febbraio, che ricorda e celebra quella della nascita dello stesso Benedetto Croce, il 25 febbraio 1866. In tal modo, si è potuto concedere anche maggiore spazio a vari fascicoli monografici che, necessitando di un coordinamento redazionale più stringente e impegnativo, richiedono un arco maggiore di tempo per essere organizzati e lavorati al meglio.

Con questo numero di «Diacritica», però, vista la crescente numerosità delle interessanti proposte di contributi che ci arrivano, da tempo, anche dall'estero, abbiamo pensato d'inaugurare una nuova formula, che possa efficacemente coniugare l'approfondimento monografico su un autore o l'affondo critico su un tema con

l'offerta di saggi rigorosi e originali su argomenti diversi, in grado d'incuriosire e di affascinare studiosi e appassionati dai più vari interessi.

Perciò, questo numero si compone di due parti: il primo volume, a cura di Marco Marino, Ugo Perolino e Dagmar Reichardt (in ordine rigorosamente alfabetico), è dedicato alla poliedrica figura di Pier Paolo Pasolini e cade esattamente a cento anni dalla sua nascita, avvenuta – com'è noto – il 5 marzo del 1922 a Bologna.

Il monografico pasoliniano, come si leggerà contraddistinto da un taglio fortemente comparatistico che valorizza soprattutto la dimensione transmediale e transculturale dei suoi *Opera omnia*, è seguito da un secondo volume, a cura di chi scrive, che raccoglie contributi di vario argomento ma comunque spesso d'incalzante attualità, quali ad esempio quelli di Alessandro Gaudio, Lorena Lazarić, Stefania Segatori e Nunzio Allocca.

Svariati saggi di questo numero doppio sono usciti puntualmente online il 25 maggio (ragion per cui il fascicolo ha mantenuto la consueta datazione), ma la sua lavorazione si è protratta sino a fine luglio: per questo motivo, l'*Editoriale* del secondo volume non poteva non fare anche solo un rapido accenno a uno dei più autorevoli e stimati membri del nostro Comitato Scientifico, il nostro amato Professor Luca Serianni, purtroppo venuto a mancare improvvisamente il 21 luglio 2022. Si tratta di un breve ma affettuoso ricordo, che anticipa l'*Editoriale* più ampio che sarà doverosamente dedicato a Serianni nel prossimo fascicolo di «Diacritica».

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:
L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica
M-FIL/03: Filosofia morale
M-FIL/04: Estetica
M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
M-FIL/06: Storia della filosofia
M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Premessa

Questo numero monografico su transmedialità e transumanizzazione in Pier Paolo Pasolini esce in coincidenza con le celebrazioni del centesimo anniversario della nascita del grande intellettuale bolognese. Tuttavia, l'idea di dare corpo organico ad una serie di saggi – a cura di specialisti nell'ambito degli studi pasoliniani – va ricondotta a una serie di conversazioni che fecero seguito ad una proficua e apprezzata sessione, organizzata nel corso dell'annuale Conferenza della NeMLA (Northeast Modern Language Association), tenuta a Pittsburgh nell'aprile 2018.

La sessione, recante il titolo *Il teatro e il cinema di Pier Paolo Pasolini: interpretazioni e analisi*, era stata organizzata dall'amico Ugo Perolino dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio". Chi scrive ebbe il privilegio di fungere da *assistant chair* nel corso della sessione.

Tra i panelist figuravano Dagmar Reichardt della Latvian Academy of Culture di Riga, con un intervento dal titolo *Tutto Pasolini: la sceneggiatura del San Paolo (1977)* e Andrew Korn (University of Rochester), con una relazione su *Pasolini's Ambivalent Love-hate Poetry in "Affabulazione", "Orgia" and "Porcile"*, che dà il titolo ad uno dei

Foreword

This monographic issue on transmediality and transhumanization in Pier Paolo Pasolini comes out to coincide with the celebrations of the hundredth anniversary of the birth of the famous intellectual from Bologna. However, the idea of collecting some essays – authored by experts in the field of Pasolini's studies – can be traced back to a series of conversations that followed a fruitful and appreciated session, organized during the annual Conference of the Northeast Modern Language Association (NeMLA), held in Pittsburgh in April 2018.

The session, entitled The theater and cinema of Pier Paolo Pasolini: interpretations and analyses, *was organized by Ugo Perolino ("G. d'Annunzio" University). The author of this preface had the privilege of serving as an assistant chair during the session.*

Panelists included Dagmar Reichardt (from the Latvian Academy of Culture in Riga), with a communication entitled Tutto Pasolini: the screenplay of the San Paolo (1977) *and Andrew Korn (University of Rochester), presenting a paper on* Pasolini's Ambivalent Love-hate Poetry in "Fabulation", "Orgia" and "Porcile", *which gives the title to one of the essays contained in this issue.*

saggi contenuti in questo numero.

Fu proprio da uno scambio di riflessioni con Ugo e Dagmar che derivò l'idea di dar vita a una raccolta bilingue di saggi, come prolungamento e ampliamento della sessione, anche in considerazione del gradimento e dell'interesse che questa aveva suscitato nel pubblico presente, come nei panelist stessi.

Più specificamente, fu Dagmar a farsi promotrice del focus su cui concentrare la raccolta dei saggi e modulare il *call for proposals* che, pochi mesi dopo, riuscimmo a lanciare. L'idea suggerita da Dagmar, che accogliemmo con convinzione ed entusiasmo, si basava su uno degli ambiti oggetto della sua lunga e produttiva ricerca, vale a dire la transculturalità; la sua proposta era, infatti, incentrata su una rilettura degli aspetti transmediali in Pasolini, declinata, appunto, secondo il paradigma della transculturalità, così come definita dal filosofo tedesco Wolfgang Welsch negli anni '90 del secolo scorso, a sua volta ispirato dal lavoro del sociologo, antropologo, saggista e politologo cubano Fernando Ortiz.

Il tema suscitò molto interesse, e non poche proposte, inviate da colleghi dai più svariati interessi pasoliniani, giunsero, in breve tempo, alla nostra attenzione.

La raccolta di saggi contenuti in questo numero monografico rappresenta il frutto di un lungo lavoro di selezione di tali proposte. In essa il filo conduttore

It was precisely from an exchange of opinions with Ugo and Dagmar that the idea of creating a bilingual volume of essays arose, as an extension and expansion of the session, also in consideration of the satisfaction and interest that this had aroused in the audience as in the panelists themselves.

More specifically, it was Dagmar who proposed the topic on which to focus the volume and develop the call for proposals which, a few months later, we managed to launch. The idea suggested by Dagmar, which we enthusiastically welcomed, was based on one of the areas covered by her long and productive research, namely transculturality; her proposal was, in fact, focused on a reinterpretation of the transmedial aspects in Pasolini, declined, precisely, according to the paradigm of transculturality, as defined by the German philosopher Wolfgang Welsch in the 90s of the last century, inspired by the work of the Cuban sociologist, anthropologist, essayist and political scientist Fernando Ortiz.

The topic aroused a lot of interest, and not a few proposals, sent by colleagues from the most varied Pasolini interests, came to our attention in a short time.

The collection of essays contained in this monographic issue is the result of a long process of selecting these proposals. In it, the Leitmotif *of the analysis of Pasolini's work therefore refers to the concept, crucial in his production, of transhumanization (please see*

dell'analisi dell'opera di Pasolini fa, dunque, riferimento al concetto, fondamentale nella sua produzione, di transumanizzazione (cfr. *Trasumanar e organizzar*, 1971) e alla sua natura di intellettuale "transmediale" per antonomasia, in grado di "attraversare" tutti i mezzi espressivi a lui contemporanei (dalla letteratura al cinema, dalla radio alla TV, dal giornalismo alla pittura *etc*.), come vero e proprio autore transculturale *ante litteram.*

Trasumanar e Organizzar, *1971) and to his nature as a "trans media" intellectual* par excellence*, able to "cross" all the expressive means of his time (from literature to cinema, from radio to TV, from journalism to painting* etc.*), as a true* ante litteram *transcultural author*.

Marco Marino

Introduzione

Transmedialità e Transumanizzazione: in onore delle celebrazioni per il primo centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini

Il "Classicismo" transculturale di Pasolini nell'anno del centenario

Questa raccolta bilingue di saggi (italiano/inglese), a cura di studiosi di fama apprezzati anche a livello internazionale, intende rileggere gli aspetti transmediali dell'opera di Pier Paolo Pasolini, coniugandoli con il paradigma transculturale.

Basata su un *panel* dedicato a Pasolini nell'ambito della 49ª Conferenza annuale dell'International Northeast Language Association (NeMLA), tenutasi presso l'Università di Pittsburgh, Pennsylvania, dal 12 al 15 aprile 2018 e in seguito tematicamente ampliata per questo numero speciale della rivista accademica «Diacritica» (periodico scientifico di Area 10 e di classe A per il Settore scientifico-disciplinare Anvur "Critica letteraria e letterature comparate"), tale raccolta di saggi mira a ripensare il ruolo di Pasolini, la sua posizione e ricezione da diversi punti di vista, e in differenti società e contesti accademici. L'attualità dell'opera di questa figura simbolica di eccezionale regista, artista prolifico, poeta e intellettuale creativo, autore dei noti *Scritti corsari* (1975) e rappresentante di spicco della generazione italiana del 1968, si rivela di particolare importanza nel 2022, anno del centenario della sua nascita.

Com'è noto, Pasolini simboleggia anche le proteste degli anni '60 e '70, e più precisamente il movimento del Sessantotto in Italia, storicamente legato ai cosiddetti "anni della Contestazione". Tra i fattori principali del successo dell'opera e della figura di Pasolini, annoveriamo il livello "trascendente" e la profondità intellettuale dei grandi temi della sua vita, che consistono nella sua critica alla cultura, alla società

e all'ideologia della sua epoca. Nella sua ricchezza tematica, nella voluta poliedricità del suo stile e nella molteplicità delle forme della sua messa in scena – in un ampio arco che va dall'ambito dell'intrattenimento all'apocalittico, dai dibattiti di genere alle questioni di fede –, la sua eredità appare sempre attuale ma al contempo "classica", proprio in virtù dei suoi tratti transculturali. Il senso di autenticità che le sue parole scritte trasmettono al lettore ancora oggi è radicato soprattutto nella congruenza e coerenza della vita personale di Pasolini con le dichiarazioni pubbliche veicolate dalle sue pubblicazioni: Pasolini era un'icona di transculturalità, come lo sono ancora oggi le sue opere.

Infatti, Pasolini non è solo noto come autore di romanzi e di prosa (si pensi, ad esempio, a *Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959; *La Divina Mimesis*, 1975; o a *Petrolio*, 1992), di poemi (ad esempio *La meglio gioventù*, 1954; *La religione del mio tempo*, 1961), di saggi (*Passione e ideologia*, 1960; *Empirismo eretico*, 1972; *Scritti corsari*, 1975), di articoli di giornale (usciti sul «Corriere della sera», fra gli altri), di programmi radiofonici (*Paesaggi e scrittori: il Friuli*, 17/08/1956, RAI) e drammi (tra cui *Porcile*, 1968; *Calderón*, 1973), ma anche come sceneggiatore (si ricordino *Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962; *Uccellacci e uccellini*, 1966, e molti altri), regista di film d'autore (*Teorema*, 1968; *Medea*, 1968; *Il Decameron*, 1971 *etc*.) e di documentari (*Sopralluoghi in Palestina per il "Vangelo secondo Matteo"*, 1964 *etc*.). Inoltre, Pasolini si è espresso anche come autore di canzoni (si pensi a *Il valzer della toppa* e a *Cristo al Mandrione*, 1961; *Che cosa sono le nuvole*, 1967; *I ragazzi giù nel campo*, 1974), come attore (Monco nel *Gobbo*, 1960, diretto da Carlo Lizzani; o Giotto nel *Decameron*, 1970, diretto da sé stesso), traduttore (dal latino, francese e greco in italiano e friulano) e come attivista politico (non celando il suo omoerotismo, ad esempio, come dichiarazione politica, ed esprimendo liberamente la propria attitudine anti-capitalistica *etc*.).

In qualità di coraggioso, eccezionale e appassionato combattente per la libertà, Pasolini s'interessò, altresì, a un'ampia gamma di argomenti, discipline e manifestazioni culturali e sociopolitiche, tra cui la religione (in particolare il

cattolicesimo), la filosofia, la storia (compresa la storia religiosa), il paganesimo (con riferimento alla cultura contadina, in particolare rurale dell'Italia meridionale *etc*.), l'etnologia, l'antropologia, la musica, le arti figurative, la pittura, lo sport (poiché egli stesso era particolarmente appassionato di calcio), i resoconti di viaggio (ad esempio, da Germania, India, Israele, Giordania, Africa, New York) e alcune figure iconiche del passato e del presente (santi come San Matteo o San Paolo; personaggi della cultura popolare e non, come Dante, Boccaccio, Caravaggio, Martin Luther King, Maria Callas, fra gli altri).

Pur criticando spesso alcune sfaccettature di queste problematiche e discipline, in particolare quelle che riguardavano il mondo politico-economico, Pasolini è stato sicuramente un *trendsetter*, non solo a livello estetico ma anche come intellettuale impegnato in processi inter e/o transdisciplinari. Come emerge chiaramente da *Le ceneri di Gramsci* (1957), Pasolini si considerava empaticamente un successore culturale dell'intellettuale sardo e un innovatore della tradizione, orientandosi principalmente verso la visione del mondo subalterna, sottoproletaria e marxista delineata da Gramsci, specie nella *Questione meridionale* (1924-1966). Nel tentativo di sviluppare una posizione artistica europea nuova, progressista ma cosmopoliticamente allineata, ad esempio paragonabile a quella delineata contemporaneamente, nella filosofia e nella sociologia francesi, da Michel Foucault, in particolare durante l'ultimo periodo della sua vita dal 1968 al 1975, nell'opera in versi *Trasumanar e organizzar* (1971) Pasolini conia l'idea della "transumanizzazione", per la quale aveva originariamente tratto spunto dalla lettura e dallo studio del *Paradiso* dantesco (1,67-70). Essendo Pasolini costantemente caratterizzato e mosso da una "motivazione dualistica" che oscilla tra passione e ideologia, tra poeticismo effimero e cinematografia praticata, fra la tentazione narcisistica di una soluzione individualizzata e quella storica di un compromesso collettivo, cioè, metaforicamente parlando, diviso fra la personificazione di un celeste "santo" e quella di un "sacerdote" terreno, dall'odierna prospettiva postmoderna potremmo valutare la sua eredità come una visione transculturale *ante litteram*.

Transmedialità e Transumanizzazione: un nuovo approccio

Partendo, dunque, da questa premessa, non possiamo non chiederci come cogliere i valori universali e perpetui, così come gli aspetti transculturali dei romanzi, dei film, delle poesie, delle opere teatrali di Pasolini, nonché la sua presenza nei media, in termini di transculturalità e/o transculturalismo, transmedialità e transumanizzazione. Al fine di approfondire questi ambiti, che rendono così utile rivisitare la sua produzione complessiva, questa *Introduzione* tenta di fornire al lettore una panoramica degli approcci metodologici e dei temi abbracciati dallo speciale approfondimento dedicato da «Diacritica» a Pier Paolo Pasolini per il primo centenario della sua nascita.

Vi sono inclusi nove saggi in totale (più la *Premessa* di Marco Marino, Vicepresidente del Sant'Anna Institute di Sorrento, la presente *Introduzione* e la *Postfazione* a cura di Ugo Perolino, Professore di "Letteratura italiana contemporanea" presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara), cinque dei quali in lingua italiana e quattro in lingua inglese, organizzati secondo un filo conduttore che li raggruppa per tematiche politiche, ideologiche, performative e psicologiche prima, per poi soffermarsi analiticamente sulla concezione pasoliniana del teatro e, infine, sulla sua iconicità quale involontario protagonista del paesaggio urbano della Roma odierna. La costante, ricercata alternanza linguistica fra italiano e inglese nei saggi mira a invitare il lettore anche a uscire dalla propria zona di *comfort* e ad affrontare la sfida transculturale aprendosi all'alterità, almeno nella misura in cui è possibile farlo limitandosi a leggere un saggio in una lingua diversa dalla propria.

Subito dopo l'*Introduzione*, il lettore troverà un altro breve testo in inglese atto a illustrare più nello specifico ciò che il termine "Transculturalità" (o, formulato in modo più fenomenologico, *Transculturalismo*) implica nell'ambito degli studi letterari e culturali. Si tratta di un testo puramente metodologico intitolato *Theoretical Approaches to Transculturalism*: originariamente scritto a quattro mani in italiano nel 2020 per l'Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, viene intenzionalmente ripresentato per l'occasione in un'inedita traduzione nell'attuale lingua globale della

scienza, l'inglese, lingua franca postmoderna per eccellenza. Autrici ne sono, in tandem, la scrittrice afro-italiana di un'Italia postcoloniale Igiaba Scego (fra i suoi libri, *La mia casa è dove sono*, 2010; *La linea del colore*, 2020) — nata nel 1974 a Roma e di origine somala — e chi firma questa *Introduzione*, studiosa di letteratura e cultura afferente all'Accademia Lettone di Cultura, con particolari interessi per gli approcci interdisciplinari e gli studi transculturali, nonché traduttrice delle sceneggiature cinematografiche di Pasolini *San Paolo* (1977; *Der Heilige Paulus*, 2007) e *Porno-Teo-Kolossal* (1975; *Porno-Theo-Kolossal. Pasolinis letztes Filmprojekt*, 2022) in lingua tedesca. Tale breve panoramica propedeutica cerca di definire il termine-ombrello di *Transculturalismo*, che funge da tema centrale per il presente omaggio a Pasolini, mettendone in discussione l'origine, l'evoluzione, i problemi di demarcazione e la rilevanza nei discorsi del Terzo millennio (i lettori che preferissero leggere questa premessa scientifica in lingua italiana potranno risalire facilmente alla versione originale seguendo il link rinvenibile nella bibliografia finale di questa *Introduzione*).

Dopo l'articolo sul *Transculturalismo* che, metaforicamente parlando, ha l'intento di condurre il lettore a una "temperatura" transculturale sul piano teorico, entriamo subito *in medias res* con l'analisi di Francesco Chianese (Cardiff University/California State University Long Beach) dal titolo *Transmediality as a Transcultural Dialogue: Pasolini between the Other and the Self*. Chianese, già autore di una sagace monografia sulle riflessioni mature di Pasolini sulla paternità e il rapporto tra padre e figlio (*"Mio padre si sta facendo un individuo problematico": Padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75)*, 2018), combina parametri transculturali posizionando Pasolini tra l'Altro e il Sé.

Partendo da una velata allusione al fatto che gli italiani difficilmente leggono la letteratura critica in inglese, Chianese, attraverso il proprio saggio, conduce il lettore alla critica al consumismo americano che, come sappiamo, secondo Pasolini, rappresenta l'apice di un processo di trasformazione che ha come risultato un decadimento civile che corrompe e corrode l'identità culturale italiana. Dopo aver

analizzato sistematicamente l'immagine pasoliniana dell'Italia in *Petrolio* e in due poesie emblematiche dal punto di vista dell'alterità contrastante, Chianese giunge a una conclusione ibrida ma convincente: è proprio lo spazio in cui transculturalità e transnazionalismo si incontrano e/o si fondono che definisce la civiltà alternativa che Pasolini evocava.

Mentre Chianese parte dal presupposto per cui il concetto pasoliniano di "trasumanar" corrisponde a un processo di ibridazione che implica una fusione di transculturalità e transnazionalismo, producendo così la transmedialità della sua produzione artistica, la semiologa, filosofa e comparatista italo-australiana Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro") riesce a rileggerla con l'ausilio di una formula "semioetica". Studiosa di semiotica assai nota e stimata a livello mondiale, Petrilli, autrice di pubblicazioni filosoficamente e linguisticamente cruciali (tra cui *Sign Studies and Semioethics: Communication, Translation and Values*, 2014), basandosi sulle interpretazioni proattive della visione transumanizzante di Pasolini, giunge a formulare la tesi per cui la sua letteratura e i suoi film ci riportano anche a noi stessi, mentre ci incoraggiano a pensare in modo critico, cioè fuori dagli schemi, il che significa, nella fattispecie, "evitare le trappole dell'identità". Seguendo Pasolini come modello, la sua proposta costruttiva alternativa è quella di pensare oltre il dogmatismo e la dualità, favorendo valori e competenze comunicative quali l'alterità, l'unicità, l'ospitalità, il coinvolgimento "femminile" con l'Altro, la libertà artistica, la contaminazione dissimmetrica, la polifonia, l'apertura e un atteggiamento o una mentalità "de- totalizzante". "Trasumanar", nel senso di Petrilli è, quindi, segno di una possibile crescita umana che offre un'ampia gamma di scelte etiche, di differenti sfumature e di vari rimodellamenti.

Dopo che l'intrigante e ricco insieme di letteratura secondaria di Petrilli ha messo alla prova i limiti e la profondità di Pasolini, costruendo le basi della sua argomentazione, che vanno dalla condizione di "trasumanare" di Dante, coniata ed espressa dal sommo poeta nel suo *Paradiso*, a Bachtin, Deleuze, Roland Barthes e Levinas, a Sebeok, Eco, Ponzio, Victoria Welby e molti altri, Maria Panetta,

italianista, esperta di critica letteraria e docente per svariati anni (presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo, SARAS, della Sapienza Università di Roma) di "Mediazione editoriale e cultura letteraria", ci riporta alla realtà dei media moderni e al mondo "fisico" di Pasolini.

Nel suo saggio, la fondatrice di «Diacritica» e Vicepresidente del CRIC (Coordinamento Riviste Italiane di Cultura), si sofferma sull'immagine performativa di Pasolini in alcune interviste che ha recuperato da fonti online alla portata di qualsiasi fruitore della Rete. L'analisi di Panetta, intitolata *Pasolini oggetto di visione: l'intellettuale-attore e l'aspetto performativo delle sue interviste*, esamina l'ambiguità del reale osservando come lo stesso Pasolini si esprimeva davanti alla telecamera e parlava in pubblico, mettendone in rilievo gli atteggiamenti e le pose, e sottolineando l'uso sapiente che faceva dello spazio scenico anche negli studi televisivi. Non sorprende che il nostro considerasse la televisione un mezzo antidemocratico, non libero, che – come appunto affermava Pasolini – stava rivoluzionando la società italiana del suo tempo, trasformando l'eterogenea lingua italiana e le sue svariate componenti dialettali in un omologato "linguaggio della tecnologia", e anticipando così la rivoluzione digitale del Terzo Millennio. Tuttavia, dal punto di vista di Pasolini, l'arte deve essere «idealista» e «decentrata» ma, allo stesso tempo, deve necessariamente diventare anche commerciale, se davvero ambisce a raggiungere le masse. Sottolineando come questa circostanza richieda responsabilità etica e culturale ed, *ergo,* una riflessione peculiare, Panetta giunge a mettere in evidenza l'utilità didattica di tali tipologie di materiali di ricerca, in generale, e, più in particolare, delle quattro videointerviste girate nel periodo dal 1968 al 1974, che vengono presentate e discusse nel suo contributo, anche in relazione alla non casuale e parallela pubblicazione sulla stampa quotidiana di alcuni dei più noti interventi civili e militanti pasoliniani, poi raccolti in *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane* (1976).

Tornando a Pasolini come incarnazione della transculturalità al di là delle sue apparizioni mediatiche, la studiosa di letteratura Lisa El Ghaoui (Université Grenoble

Alpes) riesce a dimostrare come l'approccio transculturale ci aiuti a comprendere il desiderio di trasformazione di base di Pasolini (della società, della sua stessa biografia). Nel suo saggio *Dal desiderio di transculturalità all'autotrascendenza. Un percorso nell'opera di Pasolini tra viaggi e teatro*, l'esperta di Pasolini, comparatista, autrice e co-curatrice francese di vari volumi su Pasolini (ad es., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, 2014) traccia la rappresentazione dell'Altro nella rappresentazione dell'India di Pasolini – così come nella sua passione per le borgate romane – all'insegna della transculturalità. Il suo saggio è – a nostro avviso – di grande rilievo perché, mettendo in risalto Pasolini, evidenzia non solo che la transculturalità rappresenta sempre uno stile di vita (come afferma Wolfgang Welsch), il che è benefico perché soddisfa un bisogno fondamentale dell'umanità, ma anche, e soprattutto, che l'India nel diario di viaggio di Pasolini *L'odore dell'India* (1961) è permeata di transtemporalità, cioè rappresenta un terzo spazio fra Occidente e Oriente, dove la nozione di "trasumanar" equivale ad avere resilienza (prima spirituale, poi fisica). Questa forza diventa ancor più evidente nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), in cui Pasolini definisce il teatro come un atto di protesta: tale protesta è connessa a una dimensione trascendentale dell'esistenza umana che egli coglie con l'idea di "trasumanar" nel senso di "rivelazione", di "ineffabile" e/o di "conversione".

Come risultato intermedio dell'indagine, a questo punto possiamo già tenere in considerazione l'utilità pratica dell'utilizzare l'approccio transculturale, transmediale e transumanizzante per evidenziare la dimensione altamente etica ed estetica di Pasolini che si cela dietro il suo atteggiamento anticonformista. Come sottolinea sempre El Ghaoui, non si tratta né di poter vedere lo spazio dell'interpretazione come un vero e proprio spazio tra i viaggi di Pasolini e le rappresentazioni teatrali, né di capire le masse, in qualità di famoso intellettuale o di autore e regista eccezionalmente dotato. Ciò che conta, piuttosto, è come si affronta la realtà e come s'interagisce con l'Altro: metamorfizzando la realtà con l'aiuto di espressioni poetiche o dialettali, per esempio, o coltivando la convivialità e l'ospitalità.

La diversità diventa, quindi, qualcosa di sacro, qualcosa che aggiunge valore, se non viene considerato anormale. Senza negare i paradossi e le ambivalenze che si legano a un concetto di identità così poco chiaro e ibrido – anche per quanto riguarda l'orientamento sessuale – come lo troviamo nella vita e nell'opera di Pasolini, diventa evidente che "trasumanar" significa, in fondo, 'andare oltre noi stessi'. La transumanizzazione va, dunque, vista come una capacità transculturale di superare una crisi in un duplice senso: resistendo a una sventura, alla sofferenza e al dolore, da un lato; e raggiungendo la salvezza, la grandezza e la catarsi, dall'altro, tramite il pieno sviluppo del proprio potenziale umano.

Se, a questo proposito, appare opportuno il riferimento al neurologo e filosofo austriaco Viktor Frankl per cogliere la visione di Pasolini, si può anche dire che la transculturalità ha molto a che fare con l'autoefficacia e l'autodeterminazione. La conclusione di El Ghaoui – che rileva che il linguaggio del desiderio di Pasolini può essere caratterizzato come transculturale in quei momenti in cui una fatalità si trasforma in una scelta di vita e in cui si solleva una protesta radicale contro le tendenze alla disumanizzazione – può fungere da filo di Arianna, conducendo agli altri saggi raccolti in questo fascicolo doppio di «Diacritica».

I successivi tre contributi riguardano da vicino il teatro. Nel suo arguto saggio su *Il teatro in Pasolini: la soglia della contraddizione*, il ricercatore indipendente americano Mark Epstein esplora, esamina e trova nodi di contraddizione tanto creativi quanto istruttivi nel teatro di parole di Pasolini, analizzando in particolare il suo complesso rapporto con la tradizione. D'altro canto, però, Epstein argomenta che questi paradossi sono utili a praticare un'"interazione dialogico-dialettica" con il pubblico e dentro di noi, allo stesso tempo, in quanto tutte le discrepanze nelle opere di Pasolini migliorano la democrazia, l'introspezione e la fiducia in sé stessi, avendo quindi anche un effetto didattico costruttivo. In questo senso, la sensibile ricerca di Epstein del significato transmediale dei drammi e dei saggi di Pasolini, dell'effetto educativo del concetto pasoliniano di Teatro Nuovo (*Manifesto per un nuovo teatro*) e della lezione di vita di questo eccezionale artista friulano conferma il valore

pedagogico del pensiero e dell'opera di Pasolini, che, come accennato, Panetta ha evidenziato anche sul piano della prassi didattica.

Mentre la soglia fra il testo, la *performance*, il pubblico, l'autore e gli attori è, per Pasolini, la porta dell'"intermedialità", così come lo è per Epstein, il filosofo e docente di "Lingua e Letteratura italiana" Domenico Palumbo (Sant'Anna Institute di Sorrento) rilegge il pasoliniano *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) e il film *Medea* (1969) attraverso una lente semiotica (come già Susan Petrilli nel suo ampio e informato saggio).

Nel contributo dal titolo *Pasolini e la parola: dal "teatro di parola" alla* Medea, *"cinema di parola"*, Palumbo individua nel personaggio centrale di Medea una figura simbolica di trasformazione. Tornando al concetto pasoliniano di "teatro di parole" e alla sua nozione di "cinema di poesia", Palumbo conia l'espressione "cinema di parole". In questo senso, teatro e cinema producono, più che una semplice sinergia, un vero e proprio linguaggio simbiotico delle forme.

Come sottolinea Palumbo, la *Medea* di Pasolini s'ispira al mito di Euripide come modello per rappresentare la verità metafisica e per rivelare l'effetto disumanizzante del potere. Lo studioso trova la ragione dell'onnipotente autenticità di Pasolini nelle sue idee contrastanti e nella sua contraddittorietà, nelle sue inconciliabili opposizioni, nei suoi ossimori e nelle sue incongruenze. La mescolanza di generi, codici, tempi, scene e inquadrature – conclude Palumbo – produce una transculturalità ibrida. E possiamo aggiungere che ciò appare ancor più plausibile in quanto il gioco di Pasolini con il tema guida dell'incontro *vs*. collisione – come illustrato da Palumbo – è, a livello teorico, un (se non "il") tema centrale della transculturalità.

In *Pasolini's Ambivalent Love-Hate Poetry in* Fabulation, Orgy *and* Pigsty, Andrew Korn (University of Rochester) approfondisce alcuni degli aspetti che riguardano l'idea pasoliniana del teatro italiano: l'italianista, oltre che esperto di Pasolini (*Subjectivity and Politics in Pasolini's Bourgeois Tragic Theater*, 2018), conferma non solo l'"ibridità" come caratteristica essenziale del teatro pasoliniano in

sé, ma anche la sua funzione transculturale. Partendo dalla profonda avversione di Pasolini per l'"egemonia culturale borghese", Korn giustifica la sua antipatia con il fatto che questa era, a quel tempo (e talvolta, forse, lo è ancora), totalmente contro ogni tentativo di eterogeneizzazione, ibridazione reciproca e, quindi, progressività transculturale. Con l'ausilio di un approccio freudiano, Korn rilegge con profondità critica e attenzione i tre drammi di Pasolini *Affabulazione*, *Orgia* e *Porcile*, tutti scritti alla fine degli anni Sessanta, nel pieno del movimento studentesco del 1968. Secondo Korn, la visione non dialettica della storia che queste opere lasciano trasparire è influenzata da Freud: il suo saggio svela la poesia dell'ambivalenza di Pasolini, oscillante fra amore e odio, sullo sfondo delle tesi freudiane sulla sessualità (il sacro), la pulsione mortale (il sadomasochismo) e l'aggressività (la ribellione e/o la violenza). Sorprendentemente, anche Korn conclude – proprio come gli altri autori di questo volume, ma in maniera particolarmente evidente nell'analisi del teatro di Pasolini – che le tre tragedie borghesi invitano il lettore o lo spettatore a superare la distruttività dell'*establishment*, creando una nuova identità ibrida transculturale che riconcili l'arcaico con la modernità, consentendo così una maggiore eterogeneità e diversificazione.

Tornando alla psicoanalisi di Sigmund Freud, l'approccio psicologico di Korn approfondisce la chiave di lettura introdotta da El Ghaoui da un punto di vista storico e terapeutico, spingendola ancora oltre: se, infatti, la studiosa aveva inserito solo alla fine del saggio un riferimento a Viktor Frankl, fondatore e rappresentante della Logoterapia umano-esistenziale riconosciuta come la terza scuola di Psicoterapia viennese dopo quelle di Sigmund Freud (terapia psicoanalitica) e Alfred Adler (psicologia individuale), il testo di Korn si apre direttamente con Freud. Il suo contributo mette in luce alcuni processi interiori che si manifestano nel teatro pasoliniano degli anni Sessanta, riflettendo sullo slogan che "Il privato è pubblico" del suo tempo e dimostrando anche che il teatro di Pasolini ha una componente che trascende il tempo e resta espressivamente vera ancora oggi.

L'impatto mediatico, analitico e performativo che abbiamo in precedenza definito effetto del "classicismo transculturale" di Pasolini è amplificato, infine, dal suggestivo testo di Igiaba Scego su *"San Pierpà": Pier Paolo Pasolini a Roma Est tra sacralizzazione e gentrificazione*, che tratta della presenza di Pasolini nel paesaggio urbano della Roma contemporanea. L'impegno di questa autrice italiana, figura emblematica dei cosiddetti *New Italians* e icona italiana della transculturalità, la induce a rivolgersi con italianità critica e amorevole alla turbolenta vita urbana della Roma odierna — una volta, *Caput mundi* e ombelico del mondo —, seguendo la presenza dello spirito pasoliniano per le strade, per i quartieri e le piazze, nei bar e nella mente della gente.

Come accadeva in *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* (2014), il suo testo è arricchito da foto di graffiti e reminiscenze di Pasolini nella Capitale, un tempo Città dei Papi, scattate nello spazio pubblico dei rioni Est di Roma: in particolare, al Pigneto e a Tor Pignattara. Solo che questa volta non è il fotografo Rino Bianchi a scattare foto in bianco e nero di monumenti che mostrano il nascosto e crudele passato coloniale di Roma, ma è l'autrice stessa che cammina per la propria città natale, con gli occhi sbarrati, fotografando, osservando, riflettendo, scrivendo, pensando a Pasolini e portando noi, suoi lettori, con lei. Anche se il testo di Scego dipinge un'immagine ambivalente di una Roma decadente e al tempo stesso signorile, l'eleganza della sua scrittura e le immagini colorate con cui adorna il contributo non lasciano dubbi sul fatto che l'autrice guarda sempre in maniera amichevole e affettuosa alla propria città e a Pasolini. Riscopre la "sua" Roma: una bellezza teatrale – oggi postmoderna – con un'evidente contraddizione fra cultura e consumi.

Nella "passeggiata scritta" di Scego, che ci conduce seduti in una sorta di poltrona a viaggiare per le strade, Roma rispecchia Pasolini (e la sua passione per le borgate), ma al tempo stesso Pasolini rispecchia Roma. Senza svelare troppo di questo sofisticato resoconto, il capitolo cruciale di Scego sulle iconiche antitesi urbane di un "sacro" Pasolini illustra che, nella Roma del tardo postmoderno,

Pasolini è diventato sia un oggetto di speculazione (economica) sia un oggetto pubblico di discussione (culturale).

Ciò che maggiormente attira l'attenzione di Scego è il bifronte "dilemma Pasolini": da un lato, è la sua anima gemella (come scrittore, come persona a cui piaceva la periferia, che abitava a Roma, amandola ma anche litigando con essa) e, dall'altro, è un personaggio (un carattere altamente artificiale, costruito da altri, insomma: un'icona). Basandosi sulla concezione rivoluzionaria pasoliniana di Roma (marcia, povera, astuta) come pura poetica o "essenza poetica", come scrive Scego, la scrittrice italo-africana osserva, interroga e percepisce precisamente la trasformazione della città, anche nel suo contrario, cioè, nella sua gentrificazione, negli anni 2000. E, visto che la gentrificazione urbana si basa sul principio della glorificazione – argomenta Scego –, Pasolini diventa "sacro".

L'effetto straniante dei ritratti in qualche modo clandestini di questo singolare eroe "sacro" (romano) attraverso la *street art* non manifesta solo la trasformazione e la santificazione della vita e dell'opera di Pasolini nella Roma contemporanea. Rivela anche che l'arte è pura solo se non è sfruttata, se non è commercializzata grossolanamente, solo se è senza scopo, nel perseguimento della conoscenza per i propri fini, se è fatta esclusivamente "per sé stessa" o solo per il gusto di essa. Compito dell'arte e della letteratura è quello di cambiare il nostro modo di vedere, di guardare le cose, il mondo e l'Altro. Lo "sguardo transculturale" che Igiaba Scego sembra suggerire al lettore è un messaggio pronunciato da un'artista. Mentre all'inizio di questo numero speciale di «Diacritica» Scego si presenta anche come autrice di un contributo scientifico con lo scritto a quattro mani su cosa sia il *Transculturalismo*, il suo testo letterario su *"San Pierpà"* che venera Pasolini in romanesco, in occasione del suo centenario nel 2022, chiude la serie di interventi. Probabilmente anche a Pasolini sarebbe piaciuta questa mutazione e il passaggio da un approccio filosofico a uno letterario, e questa combinazione di riflessione, pensiero e arte, sia come intellettuale sia come letterato.

Il nostro viaggio nel mondo di Pasolini, da un punto di vista contemporaneo, attraverso la sua sfera artistica, immaginaria e spirituale, "dentro" e "fra" due lingue diverse (inglese e italiano) e tra i vari testi pasoliniani riletti controcorrente, si conclude con la *Postfazione* del contemporaneista Ugo Perolino (autore di svariati saggi, fra i quali *Il sacro e l'impuro. Letteratura e scienze umane da Boine a Pasolini*, 2012). Questa si sofferma, in particolare, sulle brillanti pagine che uno studioso di Pasolini del calibro di Walter Siti ha dedicato nell'arco di cinquant'anni alla sua opera, ma allarga poi il campo ad alcuni aspetti della ricerca negli studi pasoliniani, centrando l'attenzione sul reticolo di letture e analisi critiche e teoriche tra Foucault e Gramsci.

L'eredità di Pasolini: un ponte verso le sfide del Terzo millennio

I saggi di questo numero di «Diacritica» intendono mettere in luce non solo come l'approccio transculturale sia un metodo utile e chiarificatore per analizzare meglio il lavoro di Pasolini, ma anche che una delle specificità più sorprendenti dell'opera di Pier Paolo Pasolini è proprio la sua transculturalità. Come sappiamo, l'autore friulano era un artista poliedrico, che perseguiva un approccio ossimorico alle arti. Puntando sempre alla totalità e pluralità dell'espressione artistica, Pasolini ci ha lasciato un *corpus* che potremmo definire un'"impresa incompiuta". A volte questa assume tratti tragicomici nel tentativo di sconfiggere la storia, a volte le sue ibridazioni diventano uno strumento cruciale per trasmettere una visione transculturale della cultura italiana, collocandola in un contesto mondiale universale. I discorsi ribelli di trasformazione di Pasolini puntano sulla transmedialità – propagando una svolta transmediatica – e, quindi, trasmettono al lettore (o al pubblico) il potenziale innovativo di una transculturalità "glocale", a doppio codice, che connette gli antipodi e prevede un'identità italiana radicalmente nuova.

Questi paradigmi risultano chiaramente dai vari temi, metodologie e analisi che il lettore può qui cogliere: dall'attenzione di Francesco Chianese alla transmedialità

di Pasolini all'approccio semiotico di Susan Petrilli, dalla visione analitica di Maria Panetta della *performance* mediatica di Pasolini alla proposta di Lisa El Ghaoui di esaminare la correlazione tra i viaggi di Pasolini e il suo teatro. Mark Epstein, Domenico Palumbo e Andrew Korn, dal canto loro, arricchiscono la prospettiva di El Ghaoui (teatro e viaggi) con parametri ancora più transmediali e comparativi, pur restando fedeli al teatro di Pasolini (combinandolo con didattica, cinema e poesia). Avviata la pubblicazione bilingue con la *Premessa* del Vicepresidente del Sant'Anna Institute di Sorrento Marco Marino e con questa *Introduzione*, si è alternato italiano e inglese; ed è con il romanesco del titolo poetico di Igiaba Scego *"San Pierpà"* che, alla fine, questa raccolta di saggi ritrova la via dell'italiano, madrelingua di Pasolini.

I testimoni contemporanei che hanno conosciuto Pasolini – come la fotografa e giornalista palermitana Letizia Battaglia (1935-2022), che lo incontrava e fotografava saltuariamente a Roma, alla fine degli anni Sessanta, e al Circolo Turati di Milano, quando fu accusato di pornografia – ci stanno, purtroppo, lentamente lasciando. In occasione del centenario di Pasolini nel 2022, però, una delle sue più care amiche e compagne di viaggio, la scrittrice Dacia Maraini, ha pubblicato un romanzo epistolare su di lui, parlando della loro amicizia, dei loro sogni e delle conversazioni: *Caro Pier Paolo* (2022). E, se negli ultimi anni l'attività traduttiva che riguarda i testi di Pasolini sembra aver subito una leggera flessione, non così la letteratura secondaria: in termini di ricerca, gli studi su Pasolini vanno avanti. Sarebbe, certo, auspicabile anche per la letteratura secondaria un aumento delle traduzioni di opere critiche, al fine di promuovere il multilinguismo anche al livello accademico: ciò appare ancor più necessario in vista della crescente globalizzazione della nostra società. Tuttavia, ci sono alcuni titoli su Pasolini, editi negli ultimi decenni, che vale la pena di menzionare alla luce dei criteri comparativi transculturali.

Già nel 1990 lo scrittore e regista italo-ungherese Giorgio Pressburger pubblicava per la prima volta (su «La Repubblica» del 24 marzo 1990) una recensione dell'*Odore dell'India* (1962), in cui insisteva sul fatto che la principale risorsa del libro è che Pasolini scrive di un altro modo di parlare del "sentirsi

straniero" (o, potremmo aggiungere, "escluso"). Successivamente, questa recensione è stata ristampata come prefazione a *L'odore dell'India* nell'edizione tascabile di Garzanti nel 2009.

Rimanendo fedele a questa specifica linea di argomentazione, solo sei anni dopo è apparso un catalogo bilingue (tedesco/italiano) con il titolo emblematico di "*Pasolini or the Crossing Frontier:* Organizzar il trasumanar" (*P. P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung | organizzar il trasumanar*, Berlin, Oberbaum, 1996; *P. P. Pasolini. Organizzar il trasumanar. Oder die Grenzüberschreitung*. Catalogo della mostra di Bolzano, Centro Culturale Claudio Trevi, 8 ottobre-7 novembre 1999, Venezia, Marsilio, 1999: la traduzione del titolo del libro dal tedesco in inglese è nostra). Co-curato da Giuseppe Zigaina e dalla direttrice austriaca della Nuova Galleria del Museo Nazionale Joanneum di Graz, Christa Steinle, il Catalogo gioca nel titolo con la raccolta *Trasumanar e organizzar*, esplorando le soglie dell'identità e della differenza. Il volume si basa su una mostra di disegni e immagini dell'amico d'infanzia di Pasolini e pittore friulano Zigaina. Nel 2012, egli ne ha co-curato un seguito assieme al sociologo tedesco e studioso di Pasolini Peter Kammerer, che si è soffermato sulla tesi di Zigaina relativa al "suicidio" (allora molto dibattuta), sullo sfondo di uno scenario di morte a lungo immaginato (*Organizzar il trasumanar. Pier Paolo Pasolini: cristiano delle origini o gnostico moderno | Das Überschreiten organisieren. Pier Paolo Pasolini: Urchrist oder moderner Gnostiker,* 2012). Anche il secondo volume è bilingue e mostra paradigmaticamente il fascino di lunga data emanato dal "poliartista" Pasolini all'estero.

Pur motivato da una chiara curiosità transculturale, lo spirito di queste due iniziative è anche animato dall'interesse per il significato sociale della rivoluzione sessuale, che nel caso di Pasolini si spiega con l'uso della sessualità come strumento di liberalizzazione della società, come mostra ad esempio il suo film documentario *Comizi d'amore* (1964).

Allo stesso tempo, fuori dall'Italia, teologi e scienziati della cultura continuano a mostrare interesse per l'arte, la passione, la critica e la visione di Pasolini: nel 2014,

il teologo e storico del cinema tedesco Reinhold Zwick (*Passion und Transformation: Biblische Resonanzen in Pier Paolo Pasolinis "mythischem Quartett"*, 2014) analizza le risonanze bibliche nel mitico quartetto di Pasolini (*Edipo Re*, *Teorema*, *Porcile* e *Medea*). Solo un anno dopo, l'esperta italo-americana di studi italiani Stefania Benini presenta la matrice incarnativa del Sacro di Pasolini come interpretazione materialistica dell'eredità cristiana nell'Italia del dopoguerra (*Pasolini: The Sacred Flesh*, 2015).

Successivamente, nel 2016, esce in Italia la prima pubblicazione veramente transculturale sotto l'egida dell'allora Direttrice del "Centro Studi Pier Paolo Pasolini" di Casarsa della Delizia, Angela Felice, che cura assieme ad Arturo Larcati e Antonio Tricomi l'acclamata raccolta italiana *Pasolini oggi: fortuna internazionale e ricezione critica* (2016), con saggi sulla storia dell'accoglienza di Pasolini in Russia, Francia, Spagna e Germania. Un anno dopo, dall'altra parte del globo, la rivista brasiliana «Mosaico» pubblica un numero speciale sul concetto di libertà di parola e di espressione coniato da Michel Foucault, dedicandolo a *I corpi di Pasolini* (2017).

Un'altra raccolta che ha attirato l'attenzione a livello transculturale è stata *Pasolini's Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini* (2018) di Ryan Calabretta-Sajder. Questa presenta vari contributi originali di specialisti di Pasolini, incrociando generi (poesia, teatro, cinema e cultura italiana) ed epoche storiche, nel ricordo di questo antiborghese italiano a quarant'anni dalla sua morte, e si conclude con un'intervista a Dacia Maraini che, considerando la loro amicizia e i loro viaggi, sottolinea l'importanza transculturale dell'«idea per cui era necessario conoscere il mondo per conoscere l'Italia».

Mentre in Belgio, nel 2019, un'altra raccolta bilingue (francese/italiano), comparativa e transmediale curata da Costantino Maeder e Amandine Mélan discute l'approccio originale di *Culture queer: Les héritiers de Pasolini* (2019), mostrando chiaramente Pasolini come un precursore di una nuova concezione della sessualità, in Italia giovani studiosi così come intellettuali e critici riconosciuti continuano ad

aggiornare gli studi italiani su Pasolini. Lavinia Spalanca realizza, così, un compendio didatticamente utile con stralci dei migliori testi pasoliniani (*Pier Paolo Pasolini: polemico – passionale – proteiforme*, 2019), arricchendoli di riassunti e ispirazioni per il lavoro in classe. Un *evergreen* appare, poi, essere il libro di Roberto Carnero sulla vita letteraria e la morte di Pasolini, con un'appendice cruciale sul processo (*Morire per le idee: vita letteraria di Pier Paolo Pasolini. Con un'appendice sul caso giudiziario*, 2010), che ha visto la terza edizione nel 2020.

Intrigante anche il legame speciale di Pasolini con Roma: Dario Pontuale (*La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*, 2021) ha contribuito con un *Dizionario urbano* illustrato in bianco e nero, tracciando tutti i luoghi di una certa importanza per Pasolini durante la sua vita e quelli che sono diventati significativi dopo la sua scomparsa, tra i quali proprio i graffiti al Pigneto e a Tor Pignattara descritti da Igiaba Scego nel nostro fascicolo.

Per concludere questa breve rassegna di titoli esemplari nel campo della ricerca transculturale e/o transmediale, vediamo che, anche all'estero, Pasolini mantiene la definizione di autore "classico", che figura anche in relazione alla *Divina Commedia*: recentemente, ad esempio, nella monografia sugli adattamenti di Dante in chiave moderna intitolata *Sulle spalle di Gerione. Riscritture novecentesche della "Commedia"* (2021) lo studioso austriaco Peter Kuon riserva un intero sottocapitolo alla *Divina Mimesis* di Pasolini. D'altra parte, per restare in zona germanofona e nello stesso anno, vediamo che il regista di documentari tedeschi Pepe Danquart ha portato nelle sale un nuovo *road movie* nel 2021 (*Vor mir der Süden*, 2021). Seguendo le orme di Pasolini, il lavoro di Danquart s'ispira al suo diario di viaggio *La lunga strada di sabbia* (1959), adattandolo per un film. Le dimensioni transmediali e transculturali si dispiegano pienamente, se si considera che lo stesso testo era già stato rieditato in lingua francese da un fotografo francese – Philippe Séclier –, con una bella interazione fra i testi di Pasolini e le immagini fotografiche di Séclier (*La longue roue de sable*, 2005). Successivamente, questa edizione è stata poi pubblicata anche in Italia dall'editore romano Contrasto (*La lunga strada di sabbia. Fotografie*

Philippe Séclier, 2014), seguita da un volume altrettanto fotograficamente ben presentato contenente la sceneggiatura del film di Pasolini *Comizi d'amore*, con foto di Mario Dondero e Angelo Novi.

Come in Italia, anche in Germania osserviamo che le ristampe perpetuano conquiste critiche e comparative come, ad esempio, la "duografia" su Pasolini e il rappresentante del *Nuovo cinema tedesco*, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), a cura dello specialista italiano di studi tedeschi Mauro Ponzi, pubblicata per la prima volta in lingua tedesca nel 1996 e ora ristampata nel centenario del 2022 (*Pasolini und Fassbinder. Eine Duographie*, 2022 [1996]). Parallelamente, sono stati pubblicati all'estero nuovi lavori scientifici: ad esempio, proprio per restare in ambito germanofono, la traduzione criticamente commentata in tedesco dell'ultimo progetto cinematografico di Pasolini, la cui produzione era prevista dopo *Salò* (1975) e prima che Pasolini volesse dedicarsi interamente alla scrittura. La sua edizione tedesca – *Porno-Theo-Kolossal* (1989) – è uscita nell'anno del centenario 2022, dopo essere stata già tradotta in francese nel 2016.

L'insieme di queste evidenze bibliografiche attesta la circolazione globale dei prodotti culturali e le trasformazioni sociali proposte e diffuse dallo stesso Pasolini, ma, allo stesso tempo, la sua opera diventa anche un "corpo" di trasformazione in senso storico: nessuna persona, nessun'analisi secondaria esiste indipendentemente dalle altre. Il principio transculturale che tutto è connesso a tutto si fonde nelle riflessioni non dualistiche di Pasolini, che mostrano come il passato arcaico sia la fonte del futuro rinnovamento dell'umanità. È in questo senso che la trasformazione promette anche la guarigione. Le tecniche di *networking* e *collage* di Pasolini, rintracciabili ad esempio negli *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), emergono ancora oggi. L'alternativa, trasformando il pensiero di ogni tipo di interazione e connessione a livello di discipline, media, generazioni e generi nell'opera di Pasolini, ci dà la sensazione di quanto sia spirituale la nostra realtà umana e di come possiamo connetterci a un ordine cosmico, nonostante l'alienazione che controlla le nostre vite nelle società industrializzate occidentali.

Questo è, in estrema sintesi, il motivo principale per cui questo numero monografico di «Diacritica» implica in particolare gli effetti transmediali dell'opera di Pasolini, riferendosi al teorema principale della transculturalità (in tedesco: *Transkulturalität*) come definito dal filosofo tedesco Wolfgang Welsch negli anni '90. Come verrà precisato meglio nell'articolo sugli *Approcci teorici al transculturalismo*, secondo la storia delle idee, la nozione di transculturalità di Welsch si basa sul neologismo della transculturazione (in spagnolo: *transculturación*) coniato dal sociologo, antropologo, saggista, politico, musicologo e teorico culturale cubano Fernando Ortiz.

Siamo grati alla ricchezza intellettuale e all'inesauribile forza ispiratrice di Pasolini, che fanno di lui, come artista, la personificazione simbolica della transculturalità, così come scientificamente definita da Ortiz e Welsch, ai quali si deve la prima ispirazione per le riflessioni e i suggerimenti di cui il lettore potrà godere nei singoli saggi che seguono.

Dagmar Reichardt

Riferimenti bibliografici e sitografici:

Culture queer. Les héritiers de Pasolini, a cura di C. Maeder, A. Mélan, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2019;

A. GRAMSCI, *La questione meridionale* [1924-1966], in www.liberliber.it all'URL: https://archive.org/details/AntonioGramsciLaQuestioneMeridionale;

Organizzar il trasumanar. Pier Paolo Pasolini: cristiano delle origini o gnostico moderno | Das Überschreiten organisieren. Pier Paolo Pasolini: Urchrist oder moderner Gnostiker, a cura di G. Zigaina, D. Tarozzi, Venezia, Marsilio/Centro Studi di Pier Paolo Pasolini, 2011;

F. ORTIZ, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* [1995], translated by Harriet De Onís, with an introduction by Bronislaw Malinowski, Durham/London, Duke University Press, 2003[4];

P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India. Con "Passeggiatina ad Ajanta" e "Lettera da Benares"*, prefazione di G. Pressburger, Milano, Garzanti, 2009;

ID., *La lunga strada di sabbia*, foto di Philippe Séclier, Roma, Contrasto, 2014;

ID., *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarcossi e M. D'Agostini, foto di M. Dondero e A. Novi, Roma, Contrasto, 2015;

P. P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung | Organizzar il trasumanar, a cura di G. Zigaina, C. Steinle, Venezia, Marsilio/Oberbaum, 1996;

Pasolini oggi: fortuna internazionale e ricezione critica, a cura di A. Felice, A. Larcati, A. Tricomi, Venezia, Marsilio/ Casarsa della Delizia, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, 2016;

Pasolini's Lasting Impressions. Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini, a cura di R. Calabretta-Sajder, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2018;

D. PONTUALE, *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*, Roma, Nova Delphi, 2021;

D. REICHARDT, *On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Welsch and its Didactic Interest*, in «Transnational 900. Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture / Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures», vol. 1, n. 1 (ISSN: 2532-1994 doi: 10.13133/2532-1994_1.4_2017 Open access article licensed under CC-BY), March 2017, pp. 40-56; online: https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/view/13821/13588;

EAD., *Creating Notions of Transculturality: The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe*, in *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwisssenschaft 2017*, edited by Joachim Harst, Christian Moser and Linda Simonis, under the supervision of the Board of the German Society for General and Comparative Studies of Literature, Bielefeld, Aisthesis, 2018, pp. 67-82;

EAD., *Pasolinis unvollendete Vollkommenheit. Eine transkulturelle Relektüre von* Porno – Theo – Kolossal *in deutscher Übersetzung*, Accompanying text authored by Dagmar Reichardt, in *Porno – Theo – Kolossal. Pasolinis letztes Filmprojekt*, authored by Pier Paolo Pasolini, trans. Dagmar Reichardt, edited by Dagmar Reichardt and Reinhold Zwick, with accompanying texts by the two editors, Marburg, Schüren, 2022, pp. 137-202;

D. REICHARDT, I. SCEGO, *Transculturalismo*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti – Decima Appendice* [*Parole del XXI Secolo*], vol. II (*L-Z*), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2020, pp. 649-52;

L. SPALANCA, *Pier Paolo Pasolini: polemico – passionale – proteiforme*, Palermo, Navarra Editore, 2019;

The Transcultural Turn. Interrogating Memory Between and Beyond Borders, a cura di L. Bond e J. Rapson, Berlin, Walter de Gruyter («Media and Cultural Memory», vol. 15), 2014;

W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, eds. Mike Featherstone and Scott Lash, London et al., Sage, 1999, pp. 194-213.

Introduction

Transmediality and Transhumanization: in Honour of Pier Paolo Pasolini's First Centenary Celebration

Pasolini's Transcultural "Classicism" in the Year of his Centenary

This bilingual (English/Italian) collection of essays, authored by internationally acknowledged and renown scholars, intends to reread the transmedial aspects of the work of Pier Paolo Pasolini (1922-1975) by combining them with the transcultural paradigm. Based on a panel dedicated to Pasolini at the 49th Annual Convention of the International Northeast Language Association (NeMLA), held at the University of Pittsburgh, Pennsylvania, from 12th to 15th April 2018 and then thematically subsequently expanded for a special issue of the academic review «Diacritica», this collection of essays aims to rethink Pasolini's role, his standing, and acceptance from different points of view, as well as in various societies and academic contexts. The never-ending actuality of the oeuvre authored by this symbolic Italian figure, exceptional director, prolific artist, creative poet, intellectual, author of the Corsair Writings (Scritti corsari, 1975) *and figurehead of the Italian generation of 1968 is of particular importance in 2022, the year of the centenary of his birth.*

*As is known, Pasolini stands for the protests of 1968, and more precisely for the "*Movimento del Sessantotto*" in Italy of the late sixties, historically associated with the so-called "*anni della contestazione*". One of the main factors of the success of Pasolini's work and being is the transcendent level and intellectual depth of his major life themes, i.e., his critique of culture, society, and ideology. In its thematic richness and the intended multifariousness of their style and staging — in the broad arc from entertaining to apocalyptic, from gender debates to questions of faith — the*

keynote of his legacy appears so topic, prevailing and even "classic", nowadays, because of its transcultural traits. The authenticity that his written words transmit to the reader, still today, is rooted in the congruency of Pasolini's personal life and his public statements that his publications emanate: Pasolini was an icon of transculturality, as are his works still today.

In fact, Pasolini is not only known as writer of novels and prose (such as Ragazzi di vita, *1955;* Una vita violenta, *1959;* La Divina Mimesis, *1975; or* Petrolio, *1992), poems (e.g.,* La meglio gioventù, *1954;* La religione del mio tempo, *1961), essays (*Passione e ideologia, *1960;* Empirismo eretico, *1972;* Scritti corsari, *1975), newspaper articles (in «Corriere della sera», among others), radio features (*Paesaggi e scrittori: il Friuli, *17.8.1956, RAI) and plays (e.g.,* Porcile, *1968;* Calderón, *1973), but also as screenwriter (e.g.,* Accattone, *1961;* Mamma Roma, *1962;* Uccellacci e uccellini, *1966 and many others), director of artistic films (*Teorema, *1968;* Medea, *1968;* Il Decameron, *1971* etc.*) and documentaries (*Sopralluoghi in Palestina per il "Vangelo secondo Matteo", *1964* etc.*). Furthermore, Pasolini performed as songwriter (e.g.,* Il valzer della toppa and Cristo al Mandrione, *1961;* Che cosa sono le nuvole, *1967;* I ragazzi giù nel campo, *1974), actor (e.g., Monco in* Il gobbo, *1960, directed by Carlo Lizzani; or Giotto in* Decameron, *1970, directed by himself), translator (from Latin, French and Greek into Italian and Friulian) and political activist (not hiding his homoerotism, for instance, as a political statement, freely expressing his anti-capitalistic attitude* etc.*).*

As a courageous, outstanding and passionate fighter for freedom, Pasolini also took a great interest in a wide range of various cultural and sociopolitical topics, values and manifestations, including religion (particularly Catholicism), philosophy, history (including religious history), paganism (particularly rural culture of South-Italian peasants etc.*), ethnology, anthropology, music, figurative arts, painting, sports (as he was particularly fond of football himself), travel activities (e.g., Germany, India, Israel, Jordan, Africa, New York) and iconic figures of the past and*

presence (saints as St. Matthew or St. Paul, and popular cultural figures such as Dante, Boccaccio, Caravaggio, Martin Luther King, Maria Callas, amongst others).

While often criticizing certain facets of these issues and disciplines — particularly those concerning the politico-economic world — Pasolini was surely a trend-setter, not only on the aesthetical level, but also as an intellectual committed to inter- and/or transdisciplinary processes. As his book Le ceneri di Gramsci *(1957) shows, he empathically regarded himself as a cultural and mental successor and innovator of tradition, who mainly orientated himself towards the subaltern, subproletarian and Marxist worldview outlined by Antonio Gramsci (*La questione meridionale*, 1924/1966). In the attempt to develop a new, contemporary, and progressive European, yet cosmopolitically aligned artistic position that, for instance, would be comparable to the one developed at the same time in French philosophy and sociology by Michel Foucault (1926-1984), particularly during the last period of Pasolini's lifetime from 1968 throughout the 1970s, in his lyrical work* Trasumanar e organizzar *(1971), Pasolini coins the idea of transhumanization (transumanizzazione), which he originally found in Dante Alighieri's* Paradiso *(1.67-70), thus, notably, taken from the* Divine Comedy *(*Divina commedia, *1321/1472). Constantly driven by a dualistic motivation that oscillates between passion and ideology, between ephemeral poeticism and practiced cinematography, the narcissistic temptation of an individually tailored solution and the historical temptation of a collective compromise — i.e., metaphorically speaking, torn between the personification of a celestial "saint" and that one of an earthly "priest" —from today's postmodern outlook, we could value Pasolini's heritage as a transcultural vision* ante litteram.

Transmediality and Transhumanization: a New Approach

If we wish to start from this premise, the next step is inevitably to ask how to detect those universal, perpetual values and transcultural aspects of Pasolini's

novels, films, poetry, plays, as well as of his presence in the media in terms of transculturality and/or transculturalism, transmediality, and transhumanization. In order to elaborate on those merits, which make revisiting his overall production so worthwhile, this introduction attempts to provide the reader with an overview of the research approaches, topics, and facets embraced by this special issue of «Diacritica» dedicated to Pier Paolo Pasolini for the first centenary of his birth. It offers nine essays in total, five of them written in Italian and four in English language (in addition to this Introduction, *the* Foreword *by Marco Marino, Vice-President of the Academic Affairs at Sant'Anna Institute in Sorrento, and the* Postface *by Ugo Perolino, Chair of Modern Languages, Literatures and Cultures at "G. d'Annunzio" University of Chieti-Pescara), all structured following a red thread that groups the essays according to the political, ideological, performative, and psychological interests first, before focusing analytically on Pasolini's conception of theater and, finally, on his iconicity in the cityscape of today's Rome. Meanwhile, the permanent linguistic oscillation between Italian and English in the essays aims to invite the readers to leave their comfort zone and to face the transcultural challenge by opening themselves to alterity, and if it were only a matter of constantly entering foreign linguistic territory.*

Firstly, right after this introductory note, the reader will find a more specific introduction to what the term of transculturality *(or, formulated in a more phenomenologically pointed way:* transculturalism*) implies in the context of Literary and Cultural Studies. This purely methodological opening text is entitled* Theoretical Approaches to Transculturalism *and was written four-handed — in tandem and, in line with the current global conditions, intentionally presented in the global language of science, i.e. in English, the postmodern* lingua franca *par excellence — by the Afro-Italian writer of a postcolonial Italy, Igiaba Scego (*La mia casa è dove sono*, 2010;* La linea del colore, 2020) *— born 1974 in Rome of Somali origin — and by myself, Dagmar Reichardt (Latvian Academy of Culture) as a literary and cultural scholar with particular interest in interdisciplinary approaches and Transcultural*

Studies, as well as translator of Pasolini's film scripts San Paolo *(1977;* Der Heilige Paulus, *2007) and* Porno-Teo-Kolossal *(1975;* Porno-Theo-Kolossal. Pasolinis letztes Filmprojekt, *2022) in German language. This brief propaedeutic overview tries to define the umbrella term of Transculturalism, which serves as central theme to the present homage to Pasolini, questioning its origin, evolution, demarcation problems, and relevance in discourses during the third millennium. Those readers who prefer to read this scientific premise in Italian language will find the article in Italian easily by following the source reference at the end of this* Introduction.

After leaving the bridging article about Transculturalism *that, metaphorically speaking, serves to warm us up to a transcultural "temperature" on the theoretical level, we go straight into medias res with Francesco Chianese's (Cardiff University / California State University Long Beach) seminal analysis of* Transmediality as a Transcultural Dialogue: Pasolini between the Other and the Self. *Chianese — for his part, author of a sagacious monograph on Pasolini's mature reflections about paternity and the relationship between father and son* ("Mio padre si sta facendo un individuo problematico": Padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75), *2018) — combines transcultural parameters by positioning Pasolini* between *the Other and the Self. Starting with the hardly veiled critique that Italians don't read English research results, through his essay Chianese leads the reader to Pasolini's critique of the American consumerism that, as we know and according to Pasolini, is the acme of a transformation process that turns into a civilizing downfall by corrupting and corroding Italy's cultural identity. After systematically analyzing Pasolini's image of Italy in* Petrolio *as well as in two symptomatic poems from a contrasting alterity point of view, Chianese comes to a hybrid but compelling conclusion: it's the space, in which both transculturality and transnationalism meet and/or melt, which designs the alternative civilization Pasolini might have dreamed of.*

While Chianese started from the assumption that Pasolini's concept of trasumanar *corresponds to a hybridization process that implies a fusion of transculturality and transnationalism, thus producing the transmediality of his*

artistic output, the Italo-Australian semiotician, philosopher, and comparatist Susan Petrilli ("Aldo Moro" University of Bari) succeeds in rereading it with the help of a "semioethical" formula. As one of the leading semiotic scholars world-wide, author of philosophically and linguistically crucial publications (e.g., Sign Studies and Semioethics: Communication, Translation and Values*, 2014), Petrilli's proactive interpretations of Pasolini's transhumanising vision gives her reasons to pronounce the thesis that his literature and films lead us also back to ourselves, while encouraging us to think critically, i.e., out of the box which means, in this case:* Otherwise than the traps of identity*! Following Pasolini as a role model, her alternative constructive proposal is to think beyond dogmatism and duality by favoring communicative values and skills like alterity, uniqueness, hospitality, "feminine" involvement with the Other, artistic freedom, dissymmetrical contamination, polyphony, openness, and, as she writes, a "detotalising" attitude or mind-set.* Trasumanar*, in Petrilli's sense is, then, a sign of a possible human growth that offers a wide range of ethical choices, nuances, and remodeling.*

After that Petrilli's intriguing and rich ensemble of secondary literature tested Pasolini's limits and profoundness building the base of her argumentation — ranging from Dante's condition of trasumanar *coined and expressed by the* sommo poeta *in his* Paradiso*, to Bakhtin, Deleuze, Roland Barthes, and Levinas, to Sebeok, Eco, Ponzio, Victoria Welby, and many other – the Italianist and expert in literary criticism Maria Panetta takes us back to modern media reality and Pasolini's physical world. In her essay, the Director of «Diacritica», Vicepresident of CRIC* (Coordinamento Riviste italiane di Cultura) *and lecturer for several years for "Editorial mediation and literary culture" at "History anthropology religions art and entertainment" (SARAS) Department at "La Sapienza" University of Rome, focuses on Pasolini's performative image in interviews that she retrieved from online sources. Panetta's analysis, entitled* Pasolini oggetto di visione: l'intellettuale-attore e l'aspetto performativo delle sue interviste*, examines the ambiguity of the real while observing how Pasolini himself performed in front of the camera and spoke in public.*

It is not surprising that Pasolini considered television an undemocratic, unfree medium, which — as per Pasolini — was revolutionizing the Italian society at his times, transforming the heterogeneous Italian language and its characteristic dialectic components into a homologous "language of technology", thus anticipating the digital revolution of the Third Millennium. Nonetheless, from Pasolini's point of view, art must be idealistic and decentralized but, at the same time, it must become commercial, too, in order to reach the masses. Pointing out that this circumstance requires ethical and cultural responsibility and, ergo*, particular reflection, Panetta leads to the didactic utility in class of this kind of research material in general and of the four video interviews in particular, which are presented and discussed in her paper and that were conducted with Pasolini in the period 1968-1974.*

Returning to Pasolini as an incarnation of transculturality beyond his media appearances online, literary scholar Lisa El Ghaoui (Université Grenoble Alpes) succeeds in demonstrating how the transcultural approach helps us to understand Pasolini's basic longing for transformation (of the society, of his own biography). In her essay Dal desiderio di transculturalità all'autotrascendenza. Un percorso nell'opera di Pasolini tra viaggi e teatro, *the French Pasolini expert, comparatist, author and (co-) anthologist of various volumes about Pasolini (e.g.,* Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo, *2014) traces the representation of the Other in Pasolini's depiction of India — just as in his passion for the Roman* borgate *— under the banner of transculturality. Her essay is extremely relevant because, showcasing Pasolini, it unfolds not only that transculturality always depicts a lifestyle (as Wolfgang Welsch also states) that is beneficial because it satisfies a basic need of mankind, but, more than that, El Ghaoui shows that the India in Pasolini's travel diary* L'odore dell'India *(1961) stands for transtemporality, i.e., for a third space in* between *of Occident and Orient, where the notion of* trasumanar *equates with resilience (first spiritual, then physical). This force becomes even more evident in his* Manifesto per un nuovo teatro *(1968) in which Pasolini defines theater as an act of protest. This protest is connected to a transcendental*

*dimension of human existence that he captures with the idea of "*trasumanar*" in the sense of a "revelation", of the "ineffable" and/or a "conversion".*

At this point, as an intermediate result, we may already keep hold of the practical utility to use the transcultural, transmedial and transhumanizing approach to highlight Pasolini's highly ethical and aesthetical dimension that is hidden behind his anti-conformist attitude. As El Ghaoui points out, it is neither so much about being able to see the room for interpretation as a real *space* between *Pasolini's travels and theatre plays, nor actually to understand the masses when you are an intellectual like the widely noticed and exceptionally gifted Italian author and film director. But what rather does count is how we deal with it and how we interact with the Other and with each other: by metamorphizing reality with the help of poetic or dialect expressions, for instance, or by cultivating conviviality and hospitality, as El Ghaoui suggests. Diversity becomes something sacred, then, something that adds value if it is not suppressed or regarded as abnormal. Without denying the paradoxes and ambivalences that are connected to such an unclear and hybrid identity concept — also regarding sexual orientation — as we find it in Pasolini's life and work, it becomes obvious that* trasumanar *means, in the end, to go beyond* ourselves. *Transhumanization is therefore to be seen as a transcultural skill to overcome a crisis in a double sense: by resisting to a misfortune, to suffering, dolor and pain, on one hand, and, on the other hand, by achieving salvation, grandeur, and catharsis, fully developing one's own human potential.*

If, in this regard, El Ghaoui is quite right to refer to the Austrian neurologist and philosopher Viktor Frankl in order to pinpoint Pasolini's vision, it can be said that transculturality has, indeed, a lot to do with self-efficacy and self-determination. El Ghaoui's conclusion — which finds that Pasolini's language of desire can be characterized as transcultural *in those moments, in which a fatality is transformed into a life decision, and in which a radical protest is rightly raised against tendencies of dehumanization — may serve as an Ariadne thread to reconcile with the rest of the research findings gathered in this special edition of «Diacritica».*

The following three contributions also closely regard theater. In his subtle essay about Il teatro in Pasolini: la soglia della contraddizione, *the US-American independent researcher Mark Epstein explores, sounds, and finds as creative as instructive knots of contradiction in Pasolini's word theater, particularly examining his complex relationship with tradition, on one hand. But on the other hand, Epstein reasons that these paradoxes are instrumental in practicing a "dialogic-dialectic interaction" with the audience and within us, at the same time, because all discrepancies in Pasolini's plays enhance democracy, introspection, and self-confidence, thus also having a constructive didactic effect. In this respect, Epstein's sensitive search for the transmedial meaning of Pasolini's dramas and essays, for the educative effect of Pasolini's concept regarding a New Theater (*Manifesto per un nuovo teatro*), and for the life lesson of this outstanding Friulian artist in general, confirms the pedagogical value of Pasolini's thought and work, which Panetta already pointed out on a practical didactic level.*

While the threshold between *the text, the performance, the audience, the author, and the actors is, for Pasolini, the doorway to "intermediality", as per Epstein, the philosopher and professor for Italian Language and Literature Domenico Palumbo (Sant'Anna Institute Sorrento) revisits Pasolini's theater manifesto* Manifesto per un nuovo teatro *(1968) and film* Medea *(1969) through a semiotic lens (as Susan Petrilli did in the beginning). In his contribution that carries the title* Pasolini e la parola: dal "teatro di parola" alla *Medea*, "cinema di parola", *Palumbo finds a symbolic figure of transformation in the central character of Medea. Reverting to Pasolini's concept of a "theater of words" as well as to his notion of a "cinema of poetics" (*cinema di poesia*), Palumbo coins the cross-over-neologism of a "cinema of words" (*cinema di parola*). In this sense, theater and cinema produce — more than just a synergy — a truly symbiotic language of forms. According to Palumbo, Pasolini's* Medea *is inspired by Euripides' myth as a blueprint to depict metaphysical truth and to reveal the dehumanizing effect of power. Palumbo finds the reason of Pasolini's almighty authenticity in his conflicting ideas and contrariness, in*

his irreconcilable oppositions, oxymorons, and incongruities. The mixing of genres, codes, times, scenes, and shots — thus concludes Palumbo —produces a hybrid transculturality. And we may add that this seems even more plausible as Pasolini's play with the guiding theme of encounter vs. collision — as illustrated by Palumbo — is, on a theoretical level, a (if not the) core topic of transculturality at all.

Andrew Korn's (University of Rochester) Pasolini's Ambivalent Love-Hate Poetry in "Fabulation, "Orgy" and "Pigsty" *deepens some of these aspects which regard Pasolini's idea of the Italian theatre: the Italianist as well as Pasolini-expert and author (*Subjectivity and Politics in Pasolini's Bourgeois Tragic Theater, 2018) *confirms not only the hybridity as an essential characteristic of Pasolini's theater per se, but also its transcultural function. Starting from Pasolini's profound aversion to the "bourgeois cultural hegemony", Korn justifies Pasolini's antipathy with the fact that it was, at that time (and sometimes maybe still is), completely against any attempt of heterogenization, mutual hybridization and, therefore, transcultural progressiveness. With the help of a Freudian approach, Korn rereads just as critically as attentively Pasolini's three plays* Affabulazione, Orgia *and* Porcile, *all written in the late sixties, at the very height of the 1968 student movement. As per Korn, the non-dialectical vision of history that these works let shine through is influenced by Freud: his essay discloses Pasolini's poetry of ambivalence, oscillating between love and hate, against the backdrop of Freud's theses about sexuality (the sacred), death drive (sadomasochism), and aggression (rebellion and/or violence). Surprisingly, also Korn concludes — just as the other authors in this volume, resulting in a particularly evidential manner from the analyses of Pasolini's theater, though — that the three bourgeois tragedies call on the reader or spectator to overcome the destructiveness of the establishment by creating a new transcultural hybrid identity of us that reconciles the archaic with modernity, thus allowing more heterogeneity and diversification.*

Going back to Sigmund Freud's psychoanalysis, Korn's psychological approach deepens Lisa El Ghaoui's key of reading from a historical and

*therapeutical point of view confirming its usefulness and pushing it even further. First, El Ghaoui opened this aspect with reference to Viktor Frankl — who was the founder and representative of the human-existential Logotherapy recognized as the third school of Viennese Psychotherapy after those established by Sigmund Freud (psychoanalytic therapy) and Alfred Adler (individual psychology) — even if mentioning Frankl only at the end of her essay. Now, Korn's text starts directly with Freud. So, his contribution completes the circle shedding light on some inner processes that become manifest in Pasolini's theater of the sixties, thus reflecting not only the slogan that "*The private is public*" (i.e., "*Il privato è pubblico*") of his time, but also proving that Pasolini's theater has a component that transcends time and remains expressively true even nowadays. This mediatic, analytic, and performative impact that we have called an effect of Pasolini's "transcultural classicism", before, is widened and amplified by Igiaba Scego's atmospheric text about* "San Pierpà": Pier Paolo Pasolini a Roma Est tra sacralizzazione e gentrificazione, *dealing with Pasolini's presence in the cityscape of Rome nowadays. The commitment of this outstanding Italian female author, an emblematic figure of the so-called New Italians (in Italian:* I nuovi italiani*) and Italian icon of transculturality herself, commands her to turn both critically and lovingly towards the turbulent urban life of today's Rome — once,* Caput mundi *and the navel of the world — by following the presence of Pasolini's spirit through the streets, across the quarters and squares, into the bars and into the mind of the people.*

Like in her book Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città *(2014), her text is underlaid with photos of graffiti and reminiscences of Pasolini in the* Capitale *and, once,* City of the Popes *("*Città dei papi*"), taken in the public space in the eastern districts of Rome: particularly, in the Pigneto and in Tor Pignattara. Only that this time, it's not the photographer Rino Bianchi to take black and white pictures of monuments that display Rome's hidden and cruel colonial past, but it is the author herself who walks through her hometown, with her eyes wide open, photographing, observing, reflecting, writing, thinking of Pasolini and taking us — her readers —*

with her. Even if Scego's text paints an ambivalent picture of a decadent, gentrified Rome, the elegance of her writing and the colored pictures with which she adorns her text, leave no doubt that she is always looking friendly, affectionately at her city — and at Pasolini. "She" rediscovers "his" Rome: a theatrical — nowadays postmodern — beauty with a gaping rupture between culture and consumption.

Here, in Scego's "written walk", leading us in a sort of armchair travel through the streets, Rome mirrors Pasolini (and his passion for the borgate*), but Pasolini also mirrors Rome. Without revealing too much of this sophisticated, ingenious report, Scego's crucial chapter about the iconic urban antitheses of a "sacred" Pasolini (*Le iconiche antitesi urbane di un Pasolini "sacro"*) illustrates that, in the Rome of the late postmodern era, Pasolini has become both an object of (economic) speculation and a public object of (cultural) discussion. What mostly attracts Scego's attention is the double-faced, dilemmatic Pasolini: on one hand, he is her soulmate (as a writer, as somebody who liked the outskirts, living in Rome, loving but also quarreling with it) and a persona (a highly artificial character, constructed by others, short: an icon). Based on Pasolini's revolutionary understanding of (the rotten, poor, crafty) Rome as pure poetics or "*essenza poetica*", as Scego puts it, the Italo-African writer observes, questions, and precisely perceives the city's transformation — also in its contrary, i.e., in its gentrification — in the 2000s. Now, seen that urban gentrification is based on the principle of glorification — Scego argues — Pasolini becomes "sacred".*

The alienation effect of the somehow clandestine portraits of this extremely unusual "sacred" (Roman) hero by means of street art manifests not only the transformation and sanctification of Pasolini's life and work in contemporary Rome. It also reveals that art is only pure if it is not exploited, not crudely commercialized, but purposeless, in the pursuit of knowledge for its own ends if it is done just "because" or just for the sake of it. From this angle, the task of art and literature is to change our way of seeing, of looking at things, at the world and at the Other. This "transcultural gaze", that Igiaba Scego seems to suggest to the reader, is a message

pronounced by an artist. While she presented herself as an academic author (she is undisputedly also that) at the beginning of this special issue of «Diacritica», in the co-authored philosophical text about what Transculturalism *is, the closing of the subsequent series of Pasolini-interpretations is set by her literary text about* "San Pierpà" *venerating Pasolini in the Roman dialect on the occasion of his centenary in 2022.*

Pasolini would have probably also liked this transformation and switch from a philosophical approach to a literary one, and this combination of reflection, thought and art, both as an intellectual and a man of letters. Our journey across Pasolini's world, from a present-day point of view, through his artistic, imaginary, and spiritual spheres ends here, in the in-between *of two different languages (English and Italian) and of Pasolini's various texts reread against the grain, with the* Postface *by Ugo Perolino (*Il sacro e l'impuro. Letteratura e scienze umane da Boine a Pasolini*, 2012). This focuses, in particular, on the brilliant pages that a Pasolini scholar of the caliber of Walter Siti has dedicated over fifty years to his work, but then broadens the field to some aspects of research in Pasolini's studies, focusing on the network of critical and theoretical readings and analyzes between Foucault and Gramsci.*

Pasolini's Legacy: a Bridge to Third Millennium Challenges

The essays in this issue of «Diacritica» intend to reveal not only that the transcultural approach is a useful and clarifying method to better analyze Pasolini's artifacts, but also that one of the most striking specificities of Pier Paolo Pasolini's work itself is, indeed, its transculturality. As we know, the Friulian author was a multitalented all-round artist, who pursued an oxymoronic approach to the arts. Always aiming at a totality and plurality of artistic expression, Pasolini left us a work that we could define as an "unaccomplished accomplishment". It sometimes takes on tragicomic features in the attempt to defeat history, sometimes its hybridizations become a crucial tool to transmit a transcultural vision of Italian culture while

placing it in a universal world context. Pasolini's rebellious transformation discourses target on transmediality — propagating a Transmediatic Turn — and, thus, transmit to the reader (or audience) the innovative potential of a glocal, double-coded transculturality that interweaves antipodes and envisages nothing less than a radical new Italian identity.

These paradigms clearly result from the various topics, methodologies, and analyzes that the reader is now holding in his hands: from Francesco Chianese's focus on Pasolini's transmediality, to Susan Petrilli's semiotic approach, Maria Panetta's analytical view on Pasolini's media-performance, and, in a second part of this collection, Lisa El Ghaoui's proposal to examine the correlation between Pasolini's travels and his theater. Mark Epstein, Domenico Palumbo, and Andrew Korn broaden this technique by enriching El Ghaoui's toolbox (theater and travelling) with even more transmedial and comparative parameters while still sticking to Pasolini's theater (combining it with didactics, cinema, and poetry). Having started the publication on a bilingual level both with the Foreword *written in Italian and English by the Vice-President of the Academic Affairs at Sant'Anna Institute in Sorrento Marco Marino and with this* Introduction *(*Transmediality and Transhumanization: In Honour of Pier Paolo Pasolini's First Centenary Celebration*), and then changing from time to time, switching back and forth between Italian and English, it is with the Roman dialect in Igiaba Scego's poetic title* "San Pierpà" *that, in the end, this collection of essays finishes by finding its way back to the Italian language, Pasolini's mothertongue.*

Contemporary witnesses who knew Pasolini — like the photographer and reporter from Palermo, Letizia Battaglia (1935-2022), who met and photographed Pasolini occasionally in Rome and in the late 1960s at the Circolo Turati in Milan, when he was accused of pornography — are now slowly disappearing. On the occasion of the centenary of Pasolini in 2022, though, one of his closest friends and travel companions — the writer Dacia Maraini — published an epistolary novel about Pasolini, talking about their friendship, their dreams and conversations: Caro

Pier Paolo *(2022). And while the translation activity of Pasolini's texts seems to take a slight dip in recent years, not so the secondary literature: in terms of research, studies regarding Pasolini go on and on. It would be certainly highly desirable also for the secondary literature to have more critical works translated in order to promote multilingualism on the academic level, too: this is even more desirable in view of the increasing globalization of our world society. Nevertheless, there are a few select new Pasolini titles worth mentioning in the context of the state of art filtered by transcultural, comparative criteria as we look back over the last decades.*

It was already in 1990 that the Italo-Hungarian writer and film director Giorgio Pressburger (1937-2017) first published (in «La Repubblica», on March 24, 1990) a book review of Pasolini's L'odore dell'India *(1962), in which Pressburger insists that the book's major asset is that Pasolini writes about another way of speaking about "feeling foreign" (or, we might add: "excluded"). Later, this recension was reprinted as a preface to* L'odore dell'India *in the paperback edition by Garzanti in 2009. Remaining consequentially faithful to this specific line of argumentation, only six years later a bilingual catalog (German | Italian) appeared under the symptomatic title of "Pasolini or the Crossing Frontier:* Organizzar il trasumanar" *(*P. P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung | organizzar il trasumanar, *Berlin, Oberbaum, 1996;* P. P. Pasolini. Organizzar il trasumanar. Oder die Grenzüberschreitung, *Venice, Marsilio, 1999). Co-edited by Giuseppe Zigaina (1924-2015) and the Austrian curator and director of the New Gallery belonging to the National Museum Joanneum in Graz, Christa Steinle, the title of the catalog plays with Pasolini's collection of poetry* Trasumanar e organizzar, *while exploring the thresholds of identity and difference. This volume is based on an exhibition with drawings and pictures by the boyhood friend of Pasolini and the Friulian painter Giuseppe Zigaina. In 2012, Zigaina co-edited a sequel with the German sociologist and Pasolini-scholar Peter Kammerer, which underlined Zigaina's (then, highly controversial) "suicide"-thesis about Pasolini's long-envisioned death scenario (*Organizzar il trasumanar. Pier Paolo Pasolini: cristiano delle origini o gnostico

moderno | Das Überschreiten organisieren. Pier Paolo Pasolini: Urchrist oder moderner Gnostiker, *2012). The follow-up volume is also bilingual and paradigmatically shows the long-time fascination emanated by the "polyartist" Pasolini abroad.*

Although motivated by a clear transcultural curiosity, the incentive of these two initiatives is not only, but also driven by interest in the social significance of the sexual revolution, which in Pasolini's case is explained by the use of sexuality as an instrument for the liberalization of society, as his documentary film Comizi d'amore *(1964) shows, for example. At the same time, outside of Italy, theologians and the cultural sciences continue to show their interest in Pasolini's art, passion, criticism, and vision: in 2014, the German theologian and film historian Reinhold Zwick (*Passion und Transformation: Biblische Resonanzen in Pier Paolo Pasolinis "mythischem Quartett", *2014) analyzes biblical resonances in Pasolini's mythical quartet (*Edipo Re, Teorema, Porcile, *and* Medea*). Only one year later, the Italo-American expert in Italian Studies Stefania Benini presents Pasolini's incarnational matrix of the Sacred as a materialist interpretation of the Christian legacy in postwar Italy (*Pasolini: The Sacred Flesh, *2015).*

Then, in 2016, the first truly transcultural publication is released in Italy under the aegis of the then Director of the Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, Angela Felice, who co-edited with Arturo Larcati and Antonio Tricomi the trendsetting Italian collection Pasolini oggi: fortuna internazionale e ricezione critica *(2016), featuring essays about Pasolini's reception history in Russia, France, Spain, and Germany. One year later, on the other side of the globe, the Brazilian review «Mosaico» brought out a special issue about the concept of freedom of speech and expression coined by Michel Foucault, dedicating it to* The bodies of Pasolini *(*I corpi di Pasolini, *2017). Another collection that attracted attention on the transcultural level is Ryan Calabretta-Sajder's* Pasolini's Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini *(2018). It presents various Pasolini-specialists and original contributions, crossing genres*

(poetry, theater, cinema, and Italian culture) and historical periods, as a memory of this Italian anti-bourgeois forty years after his death, and concluding with an interview about Pasolini with Dacia Maraini who considering their friendship and travels, underlines the transcultural relevance of "the idea that you had to know the world to learn about Italy".

While in Belgium, in 2019, another bilingual (French | Italian), comparative, and transmedial collection edited by Costantino Maeder and Amandine Mélan discussed the original approach of Culture queer: Les héritiers de Pasolini *(2019), clearly showing Pasolini as a forerunner of a new conception of sexuality, in Italy newcomers as well as acknowledged intellectuals and critics continue to update the Italian studies on Pasolini. Thus, Lavinia Spalanca authored a didactically useful compendium with excerpts of the best of Pasolini's texts (*Pier Paolo Pasolini: polemico – passionale – proteiforme*, 2019), enriching them with summaries and inspirations for the work in the classroom. Whereas an evergreen, as it seems, is Roberto Carnero's book on Pasolini's literary life and his death, with a crucial appendix about the trial (*Morire per le idee: Vita letteraria di Pier Paolo Pasoloni. Con un'appendice sul caso giudiziario*, 2010), which saw its third edition in 2020. Intriguing also Pasolini's special connection with Rome: Dario Pontuale* (La Roma di Pasolini. Dizionario urbano, *2021) contributed with a black and white illustrated "Urban Dictionary" tracing all places of a certain importance to Pasolini during his lifetime and those that have become significant after his passing, including the Pasolini-graffiti in Pigneto and Tor Pignattara described by Igiaba Scego (*"San Pierpà"*) in our volume.*

To round up this brief overview of exemplary titles in the transcultural and/or transmedial field of research, on one hand we see that, also abroad, Pasolini maintains the ranking of a "classic" author, who figures in relation to Dante's Divine Comedy*: lately, e.g., in the book of the Austrian Pasolini-scholar Peter Kuon, who reserves a whole subchapter to Pasolini's* Divina Mimesis *in his monograph about adaptations of Dante in a modern key (*Sulle spalle di Gerione. Riscritture

novecentesche della "Commedia", *2021). On the other hand, to stay in the Germanophone area and in the same year, we see that the German documentary film director Pepe Danquart brought a new road movie into the cinemas in 2021 (*Vor mir der Süden, *2021). Walking in Pasolini's footsteps, Danquart's work is inspired by Pasolini's travel diary* La lunga strada di sabbia *(1959), adapting it for a film. The transmedial and transcultural dimensions fully unfold when we consider that the same text had been re-edited in the French language by a French photographer — Philippe Séclier — before, with a beautiful interplay between Pasolini's texts and Séclier's photographic images (*La longue roue de sable, *2005). Later, this edition was then published also in Italy by the Roman publisher Contrasto (*La lunga strada di sabbia. Fotografie Philippe Séclier, *2014), followed by an equally photographically well-presented book containing Pasolini's film script* Comizi d'amore *with photos by Mario Dondero and Angelo Novi.*

*Like in Italy, also in Germany we observe that reprints perpetuate critical, comparative achievements such as, for instance, the "duography" about Pasolini and the German representative of the New German Cinema, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), authored by the Italian specialist in German studies Mauro Ponzi, first published in the German language in 1996 and now reissued in the centenary 2022 (*Pasolini und Fassbinder. Eine Duographie, *2022 [1996]). At the same time, further new scientific accomplishments have been published abroad: for instance, just to stay in the Germanophone picture, the critically commented translation in German of Pasolini's last film project, scheduled for its production after* Salò *(1975) and before Pasolini wanted to devote himself entirely to writing. Its German edition —* Porno – Theo – Kolossal *(*Porno – Teo – Kolossal, *1989) — was released in the year of the centenary 2022, after it had already been translated in French language in 2016.*

The entirety of these dynamics and bibliographic evidence, in fact, document the global circulations of cultural assets and the social transformations proposed and propagated by Pasolini himself, but, at the same time, his work also becomes a body of transformation itself in a historical sense: no person, no secondary analysis exists,

indeed, independently from others. The transcultural principle that everything is connected to everything merges in Pasolini's non-dualistic reflections, which show that the archaic past is the source of the future renewal of humanity. It is in this sense that transformation also promises healing. Pasolini's networking and collage techniques —e.g., in the Notes Towards an African Orestes *published in 1970 — express themselves still today. The alternative, transforming thinking of all sorts of interactions and connections on the level of disciplines, media, generations, and gender in Pasolini's opus gives us a feeling of how spiritual our human reality is, in fact, and how we can connect to a cosmic order despite all alienation that controls our lives in Western industrialized societies.*

This is, in a nutshell, the main reason why this special edition of «Diacritica» relates particularly to the transmedial implications and effects of Pasolini's œuvre, referring to the main theorem of transculturality *(in German:* Transkulturalität*) as defined by German philosopher Wolfgang Welsch (b. 1946) since the 1990s. As will be defined more precisely in the article about the* Theoretical Approaches to Transculturalism*, according to the history of ideas, Welsch's notion of* transculturality *is based on the neologism of* transculturation *(in Spanish:* transculturación*) coined by the Cuban sociologist, anthropologist, essayist, politician, musicologist, and cultural theorist Fernando Ortiz (1881-1969).*

Finally, we are thankful to Pasolini's intellectual wealth and never-ending inspirational power, which make of him as an artist just as much a symbolic personification of transculturality, as Ortiz and Welsch portray on a scientific level, and to which we owe the reflections and suggestions that the reader can now enjoy in the single chapters.

Dagmar Reichardt

Selected bibliography:

L. Bond, J. Rapson (Ed.) *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Berlin, Walter de Gruyter, 2014 (Media and Cultural Memory, vol. 15);

R. Calabretta-Sajder (Ed.) *Pasolini's Lasting Impressions. Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2018;

A. Felice, A. Larcati and A. Tricomi (Ed.) *Pasolini oggi: fortuna internazionale e ricezione critica*, Venezia, Marsilio | Casarsa della Delizia, Centro studi Pier Paolo Pasolini, 2016;

A. GRAMSCI, *La questione meridionale* [1924/1966], www.liberliber.it; online: https://archive.org/details/AntonioGramsciLaQuestioneMeridionale;

C. Maeder, A. Mélan (Ed.) *Culture queer. Les héritiers de Pasolini*, Louvain-la-Neuv, Presses universitaires de Louvain, 2019;

F. ORTIZ, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* [1995], Trans. Harriet De Onís, with an introduction by B. Malinowski, Durham/London, Duke University Press, 2003[4];

P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India. Con "Passeggiatina ad Ajanta" e "Lettera da Benares"*, Preface by G. Pressburger, Milan, Garzanti, 2009;

ID., *La lunga strada di sabbia*, photos by Philippe Séclier, Rome, Contrasto, 2014;

ID., *Comizi d'amore*, edited by G. Chiarcossi and M. D'Agostini, photos by M. Dondero and A. Novi, Rome, Contrasto, 2015;

D. PONTUALE, *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*, Roma, Nova Delphi, 2021;

D. REICHARDT, *On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Welsch and its Didactic Interest*, in «Transnational 900. Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture» / «Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures», vol. 1, n. 1 (ISSN: 2532-1994 doi: 10.13133/2532-1994_1.4_2017 Open access article licensed under CC-BY), March 2017, pp. 40-56; online: https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/view/13821/13588;

EAD., *Creating Notions of Transculturality: The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe*, in *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwisssenschaft 2017,* edited by Joachim Harst, Christian Moser and Linda Simonis. Under the supervision of the Board of the German Society for General and Comparative Studies of Literature, Bielefeld, Aisthesis, 2018, pp. 67-82;

EAD., *Pasolinis unvollendete Vollkommenheit. Eine transkulturelle Relektüre von* Porno – Theo – Kolossal *in deutscher Übersetzung*. Accompanying text authored by Dagmar Reichardt, in *Porno – Theo – Kolossal. Pasolinis letztes Filmprojekt,* authored by Pier Paolo Pasolini. Trans. Dagmar Reichardt. Edited by Dagmar Reichardt and Reinhold Zwick (Ed.), with accompanying texts by the two editors, Marburg, Schüren, 2022, pp. 137-202;

D. REICHARDT, I. SCEGO, *Transculturalismo*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti – Decima Appendice* [former title: *Parole* del *XXI Secolo*], Encyclopedia edited by Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Vol. 2 (*L-Z*), Rome 2020, pp. 649-52;

L. SPALANCA, *Pier Paolo Pasolini: polemico – passionale – proteiforme*, Palermo, Navarra Editore, 2019;

W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Ed. Mike Featherstone and Scott Lash, London et al., Sage, 1999, pp. 194-213;

G. Zigaina and C. Steinle (Ed.) *P. P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung | Organizzar il trasumanar*. Venezia, Marsilio/Oberbaum Verlag, 1996;

G. Zigaina and D. Tarozzi (Ed.) *Organizzar il trasumanar. Pier Paolo Pasolini: cristiano delle origini o gnostico moderno | Das Überschreiten organisieren. Pier Paolo Pasolini: Urchrist oder moderner Gnostiker*, Venezia, Marsilio/Centro Studi di Pier Paolo Pasolini, 2011.

Theoretical Approaches to Transculturalism: Evolution of the Term, Problems of Demarcation and their Relevance in Third Millennium Discourses

Evolution of the Term

Transculturalism is a term to be epistemologically associated with other "-isms" that defines, generally speaking, both plural lifestyles that have always existed and the current lifeworlds (i.e. the "reality of life") as today's sociocultural spaces, all relating to the crossroads between cultures, disciplines, and globalized societies. Amongst the definitions often associated with it — taken from Cultural Studies, Philosophy, and/or Sociology — the following should be specifically mentioned: nomadism (DELEUZE, GUATTARI 1980), postcolonialism (SAID 1978), hybridity (BHABHA 1994), and late postmodernism (WELSCH 1999).

Introduced on a terminological level during the 1940s as a neologism coined by the Cuban sociologist Fernando Ortiz, the umbrella term transculturalism *is, philosophically speaking, still being defined and systematized, which entails both an aesthetic and sociological* crossover *concept. In his study in the Spanish language, Ortiz begins with the lexeme* transculturación *(Engl.: 'transculturation') in an attempt to move beyond the idea of* aculturación *(Engl.: 'acculturation') that dominated colonialist and racist thought in the early Twentieth Century.*

In the 1990s — and, therefore, at the height of the postmodern age — Ortiz's concept is taken up again and reinterpreted in a constructivist manner by the German philosopher Wolfgang Welsch. Based on Ortiz's idea of "transculturation", Welsch introduces his concept that is philosophically emphasized and heightened on a theoretical level by Transkulturalität *(Engl.: 'transculturality'; REICHARDT, MOLL 2018, p. 17), accentuating its phenomenological character based on a shift from one type of culture to another that had already occurred. Turning to the metaphor of a*

net-like design, Welsch (WELSCH 2002) reveals not only the interweaving between cultures in the digital era, but also a new sociocultural status quo due to accelerated mobility and to the rapid exchange of media information in the industrialized world of the 21st century.

In 1991, shortly before Welsch's seminal works about transculturality were published, there was attempt to launch the Transcultura *project (LE PICHON, CARONIA 1991), which Umberto Eco supported with an introduction, proposing the locution* transcultura *to direct academic attention towards the concept of an alternative anthropology that finds, in the reciprocal knowledge and influence between different cultures, a critical manner of moving beyond traditional culture. The attempt to "construct a network of alternative viewpoints" (LE PICHON, CARONIA 1991, p. 8; transl. from Italian in Engl. is ours), though, was not taken into account, if not marginally.*

Problems regarding Demarcation: Transculturalism *vs*. Multi- and Interculturalism

Nevertheless, in a globalized world in which the digital revolution is still in its infancy and the postmodern era is at risk of slowly dissolving if not in a collective precarious state then at least in an uncertain future, we live in societies made up of various levels, in which differences cohabitate and clash: where those who are hosts coexist alongside those who are hosted in a tight-knit network of relationships. In order to define these mixed cultures, for many years we have talked about multicultural societies, *a term that portrays, but does not define, said societies. In fact, multiculturalism is to be understood as the simple coexistence of the different cultures amongst themselves in a mosaic-like form (such as, for example, the Anglophone and Francophone communities in Canada). But, over time, Cultural Studies, as well as other areas, have come to realize that the expression* multiculturalism *is not sufficient in order to illuminate the complexity of the existent.*

This is why the term interculturality *soon appeared — that is, interculturalism, interculture, and derivatives — in order to design an approach that was inspired by multiculturalism, but also aimed, in a certain sense, to move beyond it.*

In this sense, interculturalism is a step after multiculturalism, were not only is there the coexistence of cultures amongst themselves, but acceptance and dialogue between two parties is reached. Interculturalism, however, does not foresee, although it can exist, an active exchange between a group of participants, that is, an interaction or a 'polylogue' that aims to programmatically include many interlocutors as participants in social and public discourses. The two concepts — multi- and interculturalism — have so demonstrated that the term culture *still holds, within itself, the lines of demarcation that actually show the confines between one cultural entity and another. Culture, understood as a single, monolithic, impermeable block, seems, thus, inadequate in terms of multiplicity: it would, at best, imply, a group of cultures that coexist, but only in a socially distant manner.*

Transcultural Methodology

In reality, observing cultural phenomena more closely, we can confirm that these monolithic blocks are just abstractions, and that the transitions between one culture and another, however, make up the norm. Therefore, at this point, especially in the area of Cultural Studies, it was necessary to form a new definition to depict the reality that had gradually taken shape as globalization became more intense. That is, it was necessary to find a word that clearly showed the traversing, the intersections, the increasingly tightly-knit interdependencies, the junctions, the reciprocal influence of individual and collective behaviors, and the spaces in between, *that is, a word that indicated the interstices on the verge of extinction. A concept, in other words, that moved past the polarity of previous terms (terms, it must be stated, of vital importance in order to grasp the presence of the difference) and finally embraced the complexity of the existent. Also, since the terms that still presented a manifest*

polarity, such as multi- and interculturalism, they were used, sometimes and in certain periods, to illustrate negative sentiments and ideological positions that, in extremis, *regarded these differences as the ultimate evil. A new, more neutral definition was needed, one that not only showed difference, but also indicated the interchange between differences, dissolving the dialectic between identity and alterity in a composite or in a* tertium quid. *And this is when the prefix 'trans' was applied to the concept of culture; 'trans' has always indicated a passage, a change, a traversing and an overcoming through osmosis. In a geographical sense, 'trans-', not by chance, often indicates a 'beyond' (for example, in the attributes 'trans-Saharian', 'transalpine', 'transatlantic'* etc.*). In short, something different that is proposed not only as new, but as a regenerative, innovative and reformative force of the global. A term that transforms and transgresses.*

Fernando Ortiz, Transculturation and Hybridities

Feeling this need especially, in the 1940s, in the area of several studies on Afro-Cuban culture, the term transculturation, *as previously mentioned, had been born: Ortiz was an anthropologist, ethnomusicologist, traveler between the American continent and the European one, and a profound and prolific expert on Afro-Cuban culture. In his book* Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar *(1940; Engl. transl.:* Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, 1947), Ortiz not only theorizes how cultures can converge and coexist, but also shows how interdependent they are, and how they can, on this basis, blend together. It is from that moment that, in anthropology, it is observed how the cultures that were once subaltern — minorities or not — adapt themselves to those that were historically dominant. The aforementioned process, indicated with the term* acculturation *or cultural* assimilation *— during which the subaltern cultures were passively absorbed by the dominant ones — in Ortiz's version, said process is charged with action. The other culture is not drawn from in a sterile manner, but in a creative one. One is not*

transformed into the other passively, but a multilateral, cultural dialogue is woven with the other in such a way that the synergetic effect of these multiple interconnections leads to transcultural transformation.

Ortiz connected this approach to various practical aspects, which he considered concretely realized in Western history, politics, and culture, and that he himself, though maintaining an appropriate critical distance, experienced daily on the island of Cuba. With his research, he wished to be able to awaken a resilient consciousness in his community and modernize Cuban society, aiming towards sociocultural renewal, based on in-depth knowledge regarding not only history, economics, and legislation, but also anthropology, musicology, and ethnology. His reasoning permitted the construction of the concept of transculturation *(*ORTIZ*) first, and of* transculturality *(*WELSCH*), later. In fact, in areas of study in which interactions amongst peoples, especially in terms of the dichotomy dominating-dominated were examined, like in the case of the colonial world — a case illustrated in a paradigmatic manner by Frantz Fanon in* Peau noire, masques blancs *(1952) in the fifties — transculturality allows for a better understanding of how culture, in reality, is not only transmitted by a dominant position, but how cultural processes can actually break with the unidirectionality of power. In these cases, the hybrid connection of an interaction arises, one that generates what Homi K. Bhabha has defined the "third space" in* The Location of Culture *(1994) or what Gloria E. Anzaldúa defines a "third nation" in* Borderlands/La frontera. The new Mestiza *(Anzaldúa 1987). In fact, for this Chicana scholar, the border between the United States and Mexico can be considered an* herida abierta*, an 'open wound', caused by a clash between the First World and the Third. This clash is bloody and ferocious, but it is from this blood and from the process of cicatrization that an in-between culture can be born, the "third nation" that is neither one nor the other for Anzaldúa, but a hybrid sum of those who dominate and those who are dominated. In this manner, the fear of homogenization or of a static nature of these cultures can be overcome and disburdened by increasingly making the most of the interactions, but also of the*

processes that foresee intersections that go beyond the territory, if we consider, for example, diasporic communities.

Wolfgang Welsch, Transculturality, and the Third Millennium

These reflections are echoed by what Welsch — between the end of the 20th century and the first years of the next century — defined as transculturality. *Based on the Nietzschean subject connected to a multitude, in contrast with the Herderian concept that imagined cultures as single spheres, separate and closed, encapsulated and turned towards themselves, Welsch identifies two areas that regard both society and the individual in their own singularity. Hybridization, according to him, is the key to comprehension. Nothing is actually homogeneous, it is enough to look within the nations to see how everything is characterized, in principle, by that which is open, complex, and diversified. Homogeneity does not exist, but sums of differences do. In fact, Welsch problematizes the concept of national entity built on the exclusion of others: for Welsch, the others are never extraneous to the processes, but are part of an all-encompassing structure that involves both the society and the individual. Looking to the past, where multiculturalism and interculturality re-proposed polarity, only transculturalism — according to Welsch — has appeared to be a more fitting term to define our lifeworlds today.*

Transculturalism *is, therefore, a term that not only embraces hybridity, but that retains within itself the cathartic willpower to move towards the other. It aims to mirror itself in the other without being it, but from this reflection and from this vision, both aim to come through it transformed, both as individuals and as a society. If, in the term* multiculturalism, *a potentially violent conflict could be hidden, a conflict between different and irreconcilable parties — creating parallel societies that did not interact but, in the best of cases, coexisted without, however, approaching and confronting each other openly — for Welsch, transculturality holds within itself the intrinsic potential to accept the other, as well as accepting its self which has evolved.*

If multiculturalism *is a static term,* transculturalism *cannot be so, as its organizing principle includes the dynamism of movement towards the other and the continuous renegotiation of the identity of those who aim to transform and who end up transformed, and vice versa. In fact, the concept of transculturalism, though still evolving, is a harbinger of change in the area of cultural disciplines, in comparative studies and — specifically — in didactics (*REICHARDT *2017a).*

Italy as a "**Transcultural Laboratory"**

*Meanwhile, in the framework of this broad, theoretical point of view, it is precisely in Italy that discourses regarding identity and feeling at home in the 21st century prove to be particularly present in Migration Literature (*REICHARDT *2021, pp. 432-33). Established from the year 1990, the transcultural concept of literature unequivocally takes shape in the works of the second generation; here, one only needs to consider, for example, the emblematic novel* La mia casa è dove sono *(2010), written by Igiaba Scego. In the European context, it has always been possible to consider Italy as a "transcultural laboratory" par excellence (*REICHARDT *2006, p. 93; transl. from German in Engl. is ours). Firstly, this is due to the historical fact that the Roman Empire, for centuries, made up an immense space for encounters amongst many different cultures in ancient and classical times, whose cultural memory echoes not only in today's Mediterranean world, but also in the key idea of the European Union (EU), whose constitution began with the Treaty of Rome in 1957 (European Economic Community, EEC). Furthermore, Italian culture — thanks to its very rich structure, passed down over centuries, made up of regions, dialects, and traditions that are both diverse as well as cultivated and preserved — has decisively influenced the principle progressive and cultural sectors of the West, including not only the banking system, medicine and natural sciences, agricultural sciences, or the economy, but also, very clearly, figurative arts, architecture, music, cinema, fashion, theater, culinary arts, and so on. Creating and renewing such important processes of*

civilization, the Italians have continuously absorbed different internal discourses, connecting them to each other and integrating them into those that were their own. This is due both to the centuries of foreign domination in Italy and to the influence of the pacific insight onto Italian culture, of which many foreigners have left literary and artistic testimony during their educational and formational journeys throughout the peninsula since the period of the Grand Tour in the Renaissance.

Combining cultures in this manner and also rethinking, in this context, its own colonial past (REICHARDT 2017b), in the postmodern age, the subcultural profile of a Transcultural Italy *(REICHARDT, MOLL 2018) continues to take shape, utilizing its own "Italophone syncretism" (p. 14; transl. from Italian in Engl. is ours) as a heterotopic model or blueprint, also in the attempt to control and manage — especially after the height of the European Migrant Crisis (also known as the Syrian Refugee Crisis) in 2015-2016 — the shift from a Nation of emigration to one of immigration. It is in this sense that not only the specific Italian case, but also the concept of Transculturalism in general are able to offer a suggestive opportunity on the didactic and historical level. Building an interdependent, global culture together means uniting the different national cultures, pervading them, interweaving them, and combining their global and local aspects with the aim of moving beyond borders to find, ultimately, a common, pacific future amongst peoples in Welsch's 'transcultural' meaning*[1].

Dagmar Reichardt and Igiaba Scego

Works cited:

G. E. ANZALDÚA, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, CA 1987, 2012[4];
H. K. BHABHA, *The Location of Culture*, New York 1994;
G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris 1980;
A. LE PICHON, L. CARONIA, *Sguardi venuti da lontano. Un'indagine di Transcultura*, Milano 1991;

[1] *English translation of the original headword* Transculturalism *(*Transculturalismo*) authored by Dagmar REICHARDT and Igiaba SCEGO, published by the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani in its* Encyclopedia of Sciences, Letters and Arts *(*Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti*), Appendix X, 2020, pp. 649-652. — Courtesy of the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani. Retransmission online or posting in any form is prohibited.*

F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana 1940 (Engl. transl. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, New York, NY 1947);

D. REICHARDT, *Paradigma mundi? — Die Geschichte des postkolonialen Siziliendiskurses zwischen literarischer Alterität und Identität*, in D. Reichardt (Ed.) *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana. Beiträge zur transkulturellen Annäherung an die sizilianische Literatur. Contributions to a Transcultural Approach to Sicilian Literature*, Frankfurt a. M. *et al*. 2006, pp. 87-107;

EAD., *On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Welsch and its Didactic Interest*, in *Transnational '900. Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture / Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures*, vol. 1, n. 1 (ISSN: 2532-1994 doi: 10.13133/2532-1994_1.4_2017, Open access article licensed under CC-BY), La Sapienza Università di Roma, March 2017 [= 2017a], pp. 40-56;

EAD., *Die transkulturelle italophone Literatur*, in A. Lobin, E.-T. Meineke (Eds.) *Handbuch Italienisch. Sprache — Literatur — Kultur. Für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin 2021, pp. 428-36;

D. Reichardt, R. V Kulessa, N. Moll, F. Sinopoli (Eds.) *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990-2015).* Atti del convegno a Villa Vigoni, 8-10 ottobre 2014, Frankfurt a. M. *et al.* 2017 [= 2017b];

D. REICHARDT, N. MOLL, *Un'Italia transculturale: quale modello?*, in D. Reichardt, N. Moll (Eds.) *Italia transculturale. Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze 2018, pp. 9-27;

E. SAID, *Orientalism*, New York 1978;

W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in M. Featherstone, S. Lash (Eds.) *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London 1999, pp. 194-213;

ID., *Im Netzdesign der Kulturen*, in «Zeitschrift für KulturAustausch», 1/2002, pp. 86-88.

Transmediality as a Transcultural Dialogue: Pasolini between the Other and the Self

Introduction. Towards a Borderless Pasolini

Working on Pier Paolo Pasolini in the international context of Italian studies alongside the context of Italian studies defined by national borders often gives the impression of exploring two different authors. On the one hand, this can be attributed to the specific and original nature of Pasolini's oeuvre*, based on the contradictory and often inconsistent thought carried out by the author. On the other hand, Pasolini's case makes evident that there is still a lot of work to be done on the transnational turn often auspicated in the wider and international field of Italian studies, to which Pasolini's work may contribute crucially, highlighting many ways to bridge mainland Italy with the Italies projected abroad*[1]*. Consequently, this contribution follows the inspiration behind this bilingual collection of essays and other recent collective publications*[2]*. A similar motivation inspired my decision to publish my monograph on Pasolini, which dialogues thoroughly with the international scholarship focusing on the author, in Italian and with an Italian publisher, to contribute to the increase of the circulation of the scholarship written in English devoted to Pasolini in Italophonic academia*[3]*. I believe that it is vital to keep trying to bridge the ocean that seems to divide these two approaches to Italian literature, towards the establishment of a genuinely transnational and transcultural*

[1] Cfr E. BOND, *Towards a Trans-National Turn in Italian Studies?*, in «Italian Studies», 69, 3 (2014), pp. 415-24.

[2] *See Pier Paolo Pasolini: Prospettive americane*, ed. Fulvio Orsitto and Federico Pacchioni, Pesaro, Meauro, 2015; *Pasolini Oggi: Fortuna internazionale e ricezione critica*, Ed. Angela Felice, Arturo Larcati and Antonio Tricomi, Venezia, Marsilio, 2016; *Pasolini's Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*, ed. Ryan Calabretta-Sajder, Teaneck and Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2017; *La lezione di Pasolini*, Ed. Enrico Redaelli, Milan, Mimesis, 2020.

[3] Cfr F. CHIANESE, *'Mio Padre Si Sta Facendo un Individuo Problematico': Padri e Figli nell'Ultimo Pasolini (1966-75)*, Milan, Mimesis, 2018.

field of Italian studies. Hence, this contribution participates in the challenge to include all projections of Pasolini's oeuvre *in just one wider context of studies*.

This opening remark is not to be intended as a generic lamentatio *about studies on Pasolini. I rather intend to get straight to the thrust of my argument, which focuses on the possibilities – and the discomforts – of building a transnational discourse on Pasolini's* oeuvre. *In this essay, I elaborate on the possibilities of levelling the ground by integrating the transnational framework with a transcultural perspective. Due to the specific nature of Pasolini's thought as mentioned above, those approaches generally considered complementary, if not opposite, may encounter unexpected intersections in the textual analysis and interpretation of Pasolini's works*. *As it has happened in other contexts, so too in this case Pasolini is able to fill gaps apparently unbridgeable, and undermine the hyphen often placed between the phrase "trans" and "national" when we approach Italian culture in this framework*[4]. *Pasolini's transmediality becomes a resolutive tool in this process, as it crosses the borders between single disciplines towards a comprehensive view of a complex world, making him the only Italian writer of his time to provide a reading of Italian culture that is transnational, while at the same time also transcultural*. *In Pasolini's last poetry collection,* Trasumanar e organizzar *(1971), the verb "trasumanar" translates a transhuman view of experience, resulting from this act of transmediality*. *It implies the opportunity of enlarging the focus through dialogue across the forms of poetry, fiction, theatre, and cinema, and building a more realistic image of Italy as part of a wider world atlas. Transnational, transmedial, transcultural, transhuman: the use of the prefix "trans" may sound redundant, nonetheless those specific concepts identify four steps in the same path to a border crossing between disciplines and cultures, which allows Pasolini to provide a wider view of the diasporic identity that we consuetudinarily define as Italian.*

Outside academia, in 2015 a special committee was commissioned to evaluate the relationship between the murder of Pasolini and the content of his last and

[4] Cfr E. BOND, *Towards a Trans-National Turn in Italian Studies?* cit.

unfinished novel, Petrolio, *which was only published for the first time in 1992. The committee was never effectively operative, nonetheless the sole hypothesis of investigating the relations between the novel and the reality of the facts contributed to a reassessment of the political value of Pasolini's* oeuvre[5]. *Pasolini's work has often bridged reality and fiction, often fictionalizing reality, through the strict realism provided in his work. In a different context, 2015 was a crucial year for migrations, registering the highest peak in the phenomenon of humans seeking refuge in the wealthier European countries – in the group of which, surprisingly enough, Italy is still a part, despite the fact that the number of immigrants is equalized by the number of emigrants, who decided to seek a better life in other countries*[6]. *Dagmar Reichardt and Nora Moll identified in 2015 a transcultural turn in the political, cultural and social history of Italy and Europe*[7]. *Metaphorically speaking, in the same year Pasolini's death was remembered for the fortieth time, the same resistance demonstrated by Italian scholars in accepting international contributions on Pasolini were witnessed by Italian culture, government and society towards accepting humans attempting to be included within the Italian physical boundaries. This may appear as an extreme comparison between two radically different phenomena, one addressing culture and the other addressing society, which yet find a common discomfort at the base of Italian identity in accepting an integration in a wider context that Reichardt and Moll describe as "transculturality"*[8]. *Mixing fiction and reality, once again, Pasolini's case provides unexpected answers and possibilities. In fact, he was one of the first to suggest in the novel* Petrolio *the need to acknowledge a more realistic positioning of Italy in the wider world atlas that was evolving throughout the 1960s and 1970s. To ground my argument on the concrete terrain of Pasolini's text, I will*

[5] *See* C. BENEDETTI, M. GRAGNOLATI and D. LUGLIO, *Prefazione*, in *"Petrolio" 25 anni dopo: (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 10.
[6] *See* T. FIORE, *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Cultural Legacies*, New York, Fordham University Press, 2017.
[7] Cfr D. REICHARDT and N. MOLL, *Introduzione: Italia transculturale: Quale modello?*, in *Italia transculturale: Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Cesati, 2018.
[8] *It also identify a cultural phenomenon addressed in* A. J. TAMBURRI, *The Coincidence of Italian Cultural Hegemonic Privilege and the Historical Amnesia of Italia Diaspora Articulations*, in *Re-Mapping Italian America: Place, Cultures, Identities*, Ed. S. Velucci and C. Francellini, New York, Bordighera Press, 2015.

consider the passage in which the writer asserts, about the protagonist Carlo: «L'Italia gli apparve dunque presto, e quasi naturalmente, come un mondo particolare, una delle parti di un tutto, e non delle più important»[9]*. With this statement, Pasolini made evident his awareness of the fact that in a map portraying his contemporary world, Italy would not have been at the centre, then rejecting an attitude later recognised as "Italian exceptionalism"*[10]*. Indeed, Pasolini himself considered his viewpoint to be lateral, or eccentric, as in Silvana Disegni's definition of Pasolini's eccentricity*[11]*. Likewise, Fulvio Orsitto and Federico Pacchioni pointed out that Pasolini's approach to literature was always suspended between the centre and the periphery, thus it can be more effective to look at him from peripheral perspectives rather than from the centre*[12]*. This attitude is at the base of Giovanna Trento's investigation of Pasolini's works from the perspective of a transnational "pan-meridionalness"*[13]*, and Robert Gordon's analysis of Pasolini's proximity to Jewishness*[14]*. For this reason, I believe that research into Pasolini may also provide valuable insights within the emerging field of Italian diaspora studies*[15]*.*

By following those directions of analysis, my essay focuses on how Pasolini's transmediality becomes a key tool in opening a dialogue with other authors and cultures, not limiting the analysis to just one field of knowledge. Only in this way we can situate Pasolini's oeuvre *in the context in which he should be read: the international discussion on literature built up globally, at the cross-roads of transnational and transcultural views of Italian culture.*

---

[9] P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Turin, Einaudi, 1992, p. 36.

[10] *The label "Italian exceptionalism" has been applied to different contexts and has produced different and often opposite definitions. For my concept of "Italian exceptionalism", see* Simon PARKER, *The end of Italian exceptionalism? Assessing the transition to the Second Republic*, in «The Italianist», 19 (1999).

[11] Cfr S. DISEGNI, *Camus/Pasolini. Posture ex-centrique de deux écrivains journalistes engagés du XX siècle*, in «Francofonia», 33, 65 (2013).

[12] Cfr F. ORSITTO and F. PACCHIONI, *Introduzione*, in *Pier Paolo Pasolini: Prospettive americane*, op. cit.

[13] Cfr G. TRENTO, *Pasolini and Pan-Meridional Italianness*, in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Ed. Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati and Christoph F. E. Holzhey, Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012.

[14] Cfr R. S. C. GORDON, *Pasolini as a Jew, between Israel and Europe*, in L. Di Biasi, M. Gragnolati and C. F. E. Holzhey (Eds.) *Self-Contradiction* cit.

[15] *For the concept of "Italian diaspora" see* Donna R. GABACCIA, *Italy's Many Diasporas*, London and New York, Routledge, 2000.

The Trans-national: Pan-Meridional Italianness and Southern Dawns

From a specific moment of his career, which for many coincides precisely with his shift to film-making in the Sixties, Pasolini's transmedial effort to reach the transhuman started to follow mostly one direction: South[16]*. According to Trento, the Southern Question was for Pasolini first of all a national issue. Nonetheless, by following Antonio Gramsci's definition of the Southern Question in his influential essay* Alcuni temi della questione meridionale *(1927)*[17] *Pasolini applied Gramsci's reflection on subalternity to the possibility of building «a deterritorialized and idealized never-ending South», which Trento calls "Pan-South" or "Panmeridione"*[18]*. This concept of South identifies «a fluid, non-geographical topos where 'traditional' values are used in non-traditional and subversive ways with the goal of resisting industrialization, mass media, and late-capitalist alienation»*[19]*. For Trento, this concept of the South, together with other issues, was at the base of "a complementary dichotomy between national and 'local' issues related to the building of Italianness and transnational and pan-meridional* topoi *marked by different – at times antithetic – factors", which marked Pasolini's aesthetic, poetic and political approach*[20]*. It was one of the multiple points on which Pasolini's rhizomatic framework was based, one of the many contradictions – 'contraddizioni' – on which his thinking was founded.*

While Trento's focus on Pasolini's concern for the South is not unique, she is one of the few scholars working on Pasolini with a transnational lens – certainly one of the few to explicitly mention the phrase "transnational". Discussing the issues

[16] Cfr R. S. C. GORDON, *Pasolini as a Jew, between Israel and Europe* cit.
[17] *It may be convenient to refer to* Antonio GRAMSCI, *The Southern Question*, translated, annotated and with an introduction by Pasquale Verdicchio, West Lafayette, Bordighera Press, 1995. *Verdicchio has provided a wider re-elaboration of both Gramsci and Spivak in the context of the Italian migrations in* P. VERDICCHIO, *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*, New York, Bordighera Press, 2016. *More broadly, those who are familiar with Pasolini's* oeuvre *know the extent of Gramsci's influence on Pasolini's poetry, in a period at which leftist thought in Italy was witnessing a thorough process of reconsideration. See* P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milan, Garzanti, 1957.
[18] Cfr G. TRENTO, *Pasolini and Pan-Meridional Italianness*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C F. E. Holzhey (Eds.) *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies* cit., p. 59.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.

explored by Pasolini as essential for the construction of a sense of Italianness, Trento pinpoints not only the Southern Question, but also the dichotomy between the Italian language and local languages and Fascist propaganda, which distorted a series of national narratives, and the colonial enterprise, which is today analysed mostly through a transnational focus. Trento's focus on Pasolini's tension between national issues and issues that were affecting Italy peripherally in this period, but more crucially in previous moments of Italian history, is at the core of the transnational reconsideration of Italian studies lately, though not many would include Pasolini in the discussion. By outlining a series of case studies from Pasolini's cinema and poetry, Trento demonstrated that Pasolini's Pan-South found its roots in the African question, which anticipated a bigger concern of contemporary Italian politics and has started to be reconceptualized as a new Southern question, concerning countries to the South of Italy. According to Trento, this transnational, pan-meridional perspective is evident in the comprehensive Third World project Appunti per un poema sul Terzo Mondo *(1968, published in 1981) and in the film* Appunti per un'Orestiade Africana *(1969-70). This last work specifically addresses classic theatre from the perspective of a transnational South, connecting postcolonial Africa to pre-Hellenic Greece, in order to osmotically include and reproduce multiple Souths in a perspective that privileges the focus on subaltern subjects. We might also consider this interpretation of Pasolini alongside Gayatri Spivak's reading of Gramsci's Southern Question, in her most popular essay devoted to the ability of the subaltern to speak*[21]. *Not only transnational, this way of reading Pasolini's production from the mid-1960s on is also transmedial and transcultural: «Africa, like the suburbs of Rome, Naples, and all the so-called Third World, become for him a variation on the elemental Italian dialectal and rural world, so dearly loved and frequented by the poet in his Friulian youth»*[22].

[21] Cfr G. C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (Eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
[22] G. TRENTO, *Pasolini and Pan-Meridional Italianness*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C F. E. Holzhey (Eds.) *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies* cit., p. 60.

Trento finds early attestations of Pasolini's interest in the Pan-South in essays like La resistenza negra *(1961), or earlier poems like* Alla Francia, *from* La religione del mio tempo *(1958), and then subsequently refers to a poem from* Trasumanar e organizzar *(1971),* Sineciosi della diaspora. *I believe the reading of an earlier poem from* Poesia in forma di rosa *(1964),* L'alba meridionale*, also provides valuable insights into this transnational and pan-meridional reading of the author. In this case, the place is not Africa, but Israel, which has been investigated thoroughly by Robert Gordon*[23]. *In Israel the poet meets a group of local "ragazzetti" portrayed as "diseredati" – disinherited – or "straccioni", who are not different from the youngsters living in poor conditions portrayed in other films shot in other regions of Asia, or in Africa: «Questi straccioni, che vanno a dormire, ora,/ all'aperto, in fondo a un prato di periferia»*[24]. *They are the Jordanians, terror of Israel, and wipe «l'antico dolore dei profughi» – the ancient grief of refugees: in them, Pasolini recognises a transnational, genuine feeling of love – «un misero sentimento di amore» – against the nationalistic and bourgeois hatred, «odio, già quasi Borghese* […] *nazionalismo che sbianca di furore nevrotico»*[25].

Between L'alba meridionale *and* Sineciosi della diaspora*, the latter part of the collection that interrupted a seven-year gap of silence in Pasolini's poetry, many crucial events occurred. Some of them are related to the growth in transmedial awareness achieved by Pasolini, from the earlier films, still related to his Roman years – in which, nonetheless, we find "ragazzetti diseredati" from the most degraded areas of the Italian capital. Some other events are related to the inexhaustible travel activity undertaken by Pasolini from the 1960s, which enlarged his world in unexpected directions, including a deeper exploration of the United States he had long criticized before*. Poesia in forma di rosa *introduced a more mature period for Pasolini's cinema and a time of enthusiasm for the world in transformation, approaching the late Sixties, shortly followed by films like* Uccellacci

[23] Cfr R. S. C. GORDON, *Pasolini as a Jew, between Israel and Europe* cit.
[24] P. P. PASOLINI, *L'alba meridionale*, in ID., *Poesia in forma di Rosa*, Milan, Garzanti, 1964, p. 156.
[25] *Ibidem*.

e uccellini *(1966)*, Edipo re *(1967)*, Teorema *(1968)*, Porcile *(1969) and* Medea *(1969), those last four identifying a common reflection on myth. Conversely,* Trasumanar e organizzar *was the first step in Pasolini's journey towards his more bitter years, associated with a more certain and complex hybridization between poetry and prose on the written page, which one can also consider as part of Pasolini's transmedial turn. Likewise,* Petrolio *is considered by many scholars to be Pasolini's return to prose and fiction after assimilating the language of cinema*[26]. *Nonetheless, one should keep in mind that an experimental poem such as* Una disperata vitalità, *in which Pasolini attempted a hybrid language by mixing poetry and scriptwriting, was already published in* Poesia in forma di rosa, *and that during the Sixties Pasolini kept working in this direction by presenting* Teorema *as a novel and a film, and* Porcile *as a play and a film. Transmediality was the direction Pasolini followed from at least the early Sixties, then, from* Poesia in forma di rosa, *the same moment when his focus directed towards a South that crossed the national borders.*

The Trans-Medial as Trans-Human: *Trasumanar e organizzar* as a Tale of Paradise Lost

My first critical approach to Pasolini's oeuvre *has proceeded through a comparative lens, analysing his literature with Philip Roth's fiction through the common topic of fatherhood*[27]. *The comparative analysis has guided the evolution of my reading of the author in a transnational perspective when I focused on representation of Sicily in Pasolini's film* Teorema *and Francis Ford Coppola's* The Godfather *(1972)*[28]. *The consideration of Pasolini's transmedial adaption of the*

[26] Cfr C. BENEDETTI, M. GRAGNOLATI, D. LUGLIO, *Prefazione*, in *"Petrolio" 25 anni dopo: (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 11.

[27] Cfr F. CHIANESE, *Padri e figli nella tarda modernità: Pier Paolo Pasolini e Philip Roth, un'analisi comparata* (*Ph.D. Thesis*), Naples, Università di Napoli L'Orientale, 2015.

[28] *For a better understanding of my argument, in the next paragraphs I will summarize some points of my comparative and transnational analysis of Pasolini's and Coppola's views of Sicily. The argument carried out here is radically revised and reconceptualized in the specific transcultural framework, where the focus is*

novel Teorema *in film paved my shift to the transcultural perspective of analysis I unfold here.* The Godfather *also become a transmedial project, when it was adapted for the cinema from Mario Puzo's self-titled novel (1969), of which Puzo co-wrote the script with Coppola. The focus on transmediality suggested by this collection of essays underscores that the shift from the comparative to the transnational and the transcultural framework implied a theoretical reconsideration of my analysis from the context of comparative literature to a cultural studies context. It should also be highlighted that, in comparison to Roth and Coppola – pure novelist and pure film director respectively – Pasolini can already be individuated as an original case, the observation of which calls for a plurality of different perspectives of analysis: his transmediality is a feature not very common amongst artists, which Pasolini shares with a small number of authors, not limited to Italy but internationally*[29]*. By choosing this approach, Pasolini embraced the totality of the possibilities of human expression, overcoming the boundaries between one discipline and another. It allowed him to master many different skills: writing (poetry, fiction and essay writing, playwriting, scriptwriting); film and theatre direction; painting. Pasolini's intention to pursue all of them was already an attempt towards the transhuman.*

Pasolini's works have been interpreted through a comparative lens more frequently than many other contemporary Italian authors. As Fabio Vighi stated, Pasolini's approach to literature and cinema was thoroughly dialectic, which implies a constant dialogue with other authors[30]*. In fact, based on oxymoron, the argument of Pasolini's works constantly seeks a thesis against which to oppose itself*[31]*. Since Vighi is one of the most convincing readers of Pasolini through Lacan, I believe it is*

---

on Sicily as a transmedial space, rather than on specific representations of Sicily previously provided. See Francesco CHIANESE, *Sicily as a Transnational Space of Cultural Resistance against Assimilation to Consumerism in Pier Paolo Pasolini's* Teorema *(1968) and Francis Ford Coppola's* The Godfather *(1972),* in *Sicily and Cinema*, Ed. Giovanna Summerfield, Jefferson, McFarland & Company, 2019.

[29] *It must also be highlighted that transmediality is a specific feature of modern and late modern culture, as the forms of film and television have become recognised as part of a wider culture recently.*

[30] Cfr F. VIGHI, *Prefazione,* in F. CHIANESE, *"Mio Padre Si Sta Facendo un Individuo Problematico": Padri e Figli nell'Ultimo Pasolini (1966-75)* cit. *Also see* F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro: La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema,* Ravenna, Longo, 2001.

[31] Cfr F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Turin, Einaudi, 1993, p. 22.

not a coincidence that one of the first comparative works on Pasolini was also one of the first Lacanian readings of the writer: a comparative reading between Pasolini and Cesare Pavese, carried out by Ettore Perrella[32]*. Through Lacanian theory, Perrella has also underlined Pasolini's and Pavese's common attempts to open Italian culture to an international perspective – in that case, the phrases transnational or transcultural had not yet entered the cultural discourse, not in Italy at least. The constant tension explored by Trento recalls Pasolini's wish to enlarge the borders of the South, as underlined by Gordon, who also read Pasolini through Lacan, strengthening the point raised by Perrella by arguing that, from the 1960s, Pasolini opened his world atlas outside of the European borders*[33]*. Gordon maintains that this coincided with the moment Pasolini devoted himself to cinema: transmediality and transnationalization were part of the same process, to perform a process of transhumanization. In* Trasumanar e organizzar, *Pasolini adopts this term directly from Dante Alighieri's* Paradiso, *Canto I – together with other intertextual references to the illustrious poet, this mention opened a wide field of comparative readings between Pasolini and Dante*[34]. Trasumanar e organizzar *follows Pasolini's work on transmediality. Pasolini's poetry and cinema are interwoven, as in this collection poetry is based on the act of watching, while in the previous films, poetry was integrated in his screenwriting. In fact, Pasolini's poetry did not disappear during this seven-year gap in which no poetry collection was published, but rather appeared directly on screen, in films such as* Edipo re *and* Teorema. *While Pasolini's cinema reached its maturity, and from the ground-breaking* Uccellacci e uccellini, *shifted to a deeper exploration of the social context in which Italy was undergoing radical transformations, his poetry needed to be reconfigured to this new context. The mythical and allegorical cinema of the years 1966-1969 brought Pasolini to the moment of denial that introduced his greatest crisis – «la grande crisi del 1969», as one reads in* Petrolio *– and introduced the darkest and most bitter period of his*

[32] Cfr E. PERRELLA, *Distico: Pavese Pasolini*, Milan, SugarCo, 1979.
[33] Cfr R. S. C. GORDON, *Pasolini as a Jew, between Israel and Europe* cit.
[34] *See Paradiso*, Milan, Garzanti, 1982.

production, coinciding with the 1970s, in which Italy was also entering one of its darkest ages. Between Poesia in forma di rosa *and* Trasumanar e organizzar, *Pasolini experienced a complete cycle, from his greatest moment of optimism and openness, to his greatest disappointment, which coincided with the great revolution announced by the Sixties and, according to Pasolini, its failure*. *Not coincidentally, one of the few pieces of poetry Pasolini published in his period of poetic silence, published as an essay on the Italian magazine «L'Espresso», became his most popular poem because it was focused on his disapproval of the student movement:* Il PCI ai giovani *(1968). Between 1964 and 1971, Pasolini's experience in theatre followed a similar pattern from a great illusion to a great disappointment.*

Trasumanar e organizzar *was Pasolini's last poetry collection and gathered the poems that Pasolini accumulated throughout those crucial years. It was published in the year Pasolini's film* Decameron *(1971) introduced the cinematic "trilogia della vita", which, shifting from the tragic to the comic register, can be taken rather as an existentialist moment of defeat when faced with the absurdity of contemporary Italy. During the same years, Pasolini also continued fighting against the process of transformation that Italians were undergoing with his activity as an essayist for the «Corriere della sera» and other Italian newspapers, later collected in* Scritti corsari *(1975) and* Lettere luterane *(1976). Including them too, Pasolini's "*trasumanar*" suggests the possibility that this act can only be expressed by transmediality. Consequently, I believe that Pasolini's process of "*trasumanar*" implies a fall rather than a rise, recounting his personal experience from the highest point to the lowest: a fall from grace reminiscent of John Milton's* Paradise Lost *(1674), rather than Dante's* Commedia. *It suggests a dive from* Paradiso *to* Inferno *– a case of katabasis – without the possibility of coming back to reality. One also reads in Pasolini's "transhumanization" a process of transformation through a Christ figure, which is a transmedial occurrence in Pasolini's* oeuvre. *In the first instance, there is a recurrence of the sacrifice of youth, already introduced in Pasolini's earlier fiction, by characters such as Riccetto, in* Ragazzi di vita *(1955), Tommaso Puzzilli, in* Una

vita violenta *(1957). So too in Pasolini's earlier cinema, with the death of* Accattone*'s protagonist (Franco Citti, 1961), as well as Ettore in* Mamma Roma *(1962) and Stracci in* La ricotta *(1964), the latter two both portrayed as dying on the cross. Other Christ-like figures include the protagonists Julian from the play and film* Porcile*, and the suicidal protagonist of Pasolini's explicitly autobiographical drama* Bestia da stile. *Conversely, a different example of sacrifice is provided by the servant Emilia (Laura Betti) in* Teorema, *while* pater familias *and industrial entrepreneur Paolo (Remo Girotti) exiles himself in the desert after leaving his factory to his workers.* Salò *concludes this gallery of martyrs by showing a mythical world in which only hell remains. This transmedial excursus is concluded with the return to the novel in* Petrolio*, which makes clear that Pasolini's only paradise can be found in his diaries written during his youth in Friuli and published posthumously like* Petrolio*:* Atti impuri *(1982) and* Amado mio *(1982). Those two experiences with (unfinished) fiction frame the transmedial experience and certify that Pasolini's paradise can only be given as a paradise lost. By tracking the evolution of Pasolini's troubled feelings regarding his homosexuality, from youth to maturity, they witness an author that never truly experienced complete happiness. Similarly, there is no hope for his "ragazzetti", as they live in a transnational world of lost innocence, designed to be crushed by consumerist society. No possibility of full happiness is available for them either, in a world where even sex is instrumentalized by consumerist logic. The whole process of transmedial transhumanization eventually turns out to be an act of martyrdom, which once more confirms that Pasolini's works of the 1970s complete a process that was already in progress during the previous decade*[35].

[35] *For a Lacanian reading of the topics of martyrdom in Pasolini, see* Viola BRISOLIN, *Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond: Reading Pasolini's* Porcile *with Lacan*, in «Italian Studies», 65, 1 (2010), pp. 107-22.

Pasolini's Sicily from Trans-Medial to Trans-Cultural Case

The opposition between a nationalistic and bourgeois hatred and a transnational love of the Southern subaltern, evoked in L'alba meridionale, *recalls a reading of the South as a space crossed by different cultures and that refers to supranational issues, related to the belonging to a specific group or class. It implies a transcultural reading of this Southern space and requires, at this point, a clarification of the meanings of transnational and transcultural to which I have been referring in my analysis.*

Reichardt's and Moll's interpretation of transculturality share the same starting point of Trento's transnational reading of Pasolini: the South, considered as a category related to a space of subalternity[36]*. It is a precise geographical term which also includes an explicit cultural meaning referring to Gramsci's* Southern Question – La questione meridionale – *mentioned above, which was re-elaborated as a cultural category by Spivak and Pasquale Verdicchio to suggest the possibilities of translating this analysis into a transnational Southern space*[37]*. While Trento's reading of Pasolini relies on the concept of the South identified by Spivak's argument as a wider category of subalternity, Reichardt and Moll proceed in a different direction to arrive at a very similar destination: recognising a transcultural space where subaltern cultures meet. Through the transcultural approach, according to Reichardt and Moll, Gramsci's view of the South provides a complementary approach to Edward Said's notion of* Orientalism[38]*. Looking at Gramsci alongside Said, especially if one considers Spivak's and Verdicchio's readings of Gramsci, allows us to build a framework that covers all cardinal points and corners of the globe. This is particularly clear when one considers the discourse of the (Western) mainstream suffocating the voice of the subaltern. Addressed in the resulting transcultural framework, any issue of hegemonic Eurocentricity or predominance of*

[36] Cfr D. REICHARDT, N. MOLL, *Introduzione: Italia transculturale: Quale modello?* cit.
[37] Cfr G. C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?* cit.; *and* P. VERDICCHIO, *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*, New York, Bordighera Press, 2016.
[38] Cfr E. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

the global Western culture on spontaneous and local manifestations of independent cultures is problematized.

Reichardt's and Moll's reflection is built on Wolfgang Welsh's concept of "transculturality", which highlights a space determined by a circulation of cultures usually addressed separately, in which the influxes of those cultures increasingly fade, letting them melt into each other through specific phenomena of hybridization and contamination[39]*. This process leads to a final stage, according to which every human being has a transcultural, hybrid identity. Consequently, every individual would be the product of the circulation of all cultures in the space he or she had lived during his/her lifetime. By following this argument, transculturalism and transnationalism may appear at odds, as the first identifies a global and supra-cultural integration tending to a comprehensive view that obliterates cultural differences, while the second attempts to recognise specific cultural features related to a given national culture that circulate beyond its national borders. Conversely, I believe it is in the space where they overlap that we can determine Pasolini's "Panmerdione", with all the consequences this implies. In fact, if one considers Pasolini's view of the South that we defined as Pan-South from a specific case provided, for example his cinematic representation of Sicily in* Teorema*, this Pan-South will be the space where his concept of Sicily meets the transnational representation of Sicily provided by authors sharing an Italian cultural heritage worldwide, as well as transculturally the one provided by authors that have no Italian cultural background. This becomes clearer if we compare the representation of Sicily in Pasolini's* Teorema *– the film and the novel – not only to Coppola's film and Puzo's novel, but for example, to the representation of Sicily in Jarosław Iwaszkiewicz's poetry, as it was transculturally analysed by Dario Prola, so as not to abandon the transmedial perspective*[40]*. While in the cases of Pasolini, Coppola and Puzo, their representation of Sicily is provided, in their similarities and differences,*

[39] Cfr D. REICHARDT, N. MOLL, *Introduzione: Italia transculturale: Quale modello?*, cit.
[40] Cfr D. PROLA, *La Sicilia come mito privato e modello transculturale: un caso del Novecento polacco*, in D. Reichardt, N. Moll (Eds.) *Italia transculturale: Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 45-56.

by authors who share an affiliation with a transnational concept of Italian identity and culture (Italian and Italian American), Iwaszkiewicz's case can only be analysed through his representation of the space: Sicily. Nonetheless, in the moment Iwaszkiewicz's poetry is defined as a private, personal myth of a Polish author, it becomes a space of cultural hybridity, and therefore, a transcultural space, yet not excluding its transnational potential. Prola underlines the possibilities of considering "transculturation" – Fernando Ortiz's concept of transculturaciòn, *at the base of Welsch's concept of "transculturality" – also in relation to Polish anthropologist Bronisław Malinowski's defence of this concept against the concept of "acculturation" preferred by the American school of anthropology*[41]*. It may be a coincidence that the same concept was criticized and problematized by Pasolini himself, in the essay* Acculturazione e acculturazione[42]*, and has become an object of criticism amongst scholars who approached the study of American literature from an ethnic perspective; or again, it may suggest the possibility of combining the transnational with the transcultural while addressing a category, in this case the South, that works within both frameworks. In fact, Pasolini used the term of "*acculturazione*" to criticize the cultural policy pursued by the Italian government from the 1950s, to force the assimilation of the Italian regional and local cultures to the Italian mainstream, in particular, the regional and local dialects to standard Italian language. This proposes again a similar policy carried out by fascism but using consumerist propaganda. Similarly, in the ethnic communities in the United States, local cultures – such as Italian culture for Coppola – constituted an operation of cultural resistance against the assimilation to mainstream global culture promoted by the United States. In this specific case, and again, by taking into consideration the example of Sicily for Pasolini and Coppola, the transnational case of cultural resistance held by Sicily opposed a transcultural redefinition of the Sicilian example against the acculturation to the model disseminated by consumerist propaganda in*

[41] *Ibidem*.
[42] Cfr P. P. PASOLINI, *Acculturazione e acculturazione*, in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 22-25.

both the United States and Italy under the Marshall Plan: a complete assimilation to a mainstream, global concept of Western culture in which local and transnational features disappear. Either considering Pasolini, Coppola, Puzo or Iwasziewicz, we are embracing a transcultural view of Sicily, which promotes a common transnational representation of Sicily, regardless of the language they used to represent similar issues of Sicilian culture (Italian, English or Polish)[43].

Sicily as a Transitional, Transnational and Transcultural Space (without the Hyphen)

Initially, Pasolini's and Coppola's representations of Sicily seems to be located in a world atlas that does not entirely overlap – like Pasolini's oeuvre *as it appeared in the national and the international context of Italian studies. Pasolini and Coppola had their experiences as filmmakers in different parts of the world, from which they landed on the same island while heading in opposite directions. From this viewpoint, Coppola may even appear in the same veins as Polish writer Iwaskiewicz, or Goethe, when they represent Sicily in their poetry in a language that is not Italian, nor the Sicilian dialect. Pasolini and Coppola belong to this island in different ways, whilst at the same time not really belonging to it, unless one does not subscribe to a transnational idea of Italy, which sees a worldwide net of places where Italian culture has been flourishing outside of Italy. To understand how one gets to Coppola while starting from Pasolini, and to accept the idea of Sicily as a common ground between the two authors, Sicily must first be considered as a transitional place.*

Sicily has been a place of cultural encounter for centuries, and this classifies it as an appropriate transcultural case. It has always been a transitional place for communities migrating around the Mediterranean Sea, from the most ancient times to the most recent, as the tragic episodes of attempts to migrate to Italy by reaching the little island of Lampedusa from the shores of Northern Africa have demonstrated

[43] *In this case, I am defending my reading of the possibility of a transcultural concept of Italian culture that goes beyond that which belongs to the Italophonic context*.

many more times that one would like to acknowledge. For this intense crossing of cultures, in relation to Sicily transnationalism is a fruitful term, as much as transculturality turns out to be. Today, the extensive use of the phrase "transnational" in the study of contemporary migrations shows its cultural currency in the aftermath of the collapse of the nation-state era, which has been replaced by another era built on the centrality of border-crossing and interactions between cultures once defined as national. Conversely, it should be underlined that transnationalism, as a context and a concept, existed in empires and colonies centuries and millennia before the affirmation of such an era of nation-states, as human history has been constructed since the beginning upon interactions, exchanges, migrations and the hybridization of cultures. It was only in the age of nationalism and empires that ideologies were conceived to build borders and promote the hegemonic structuring of culture in relation to the other. They justified the distancing and "othering" of different cultures that, from the Western, Euro-Atlantic viewpoint, have historically been identified as inferior. Sicily has been holding its position since long before the affirmation of this process of ideological hegemony. As in the ancient past, today Sicily has again become a door that connects migrants from Africa and Italy, considered the easiest way to access the wider European continent.

All in all, the view of Sicily provided by Coppola does not appear as primitive as in Teorema*, or in the following* Porcile*. One recognises that both directors had in mind an image of Sicily rather different on the surface, while the meaning behind it is similar and follows the same direction: Sicily is portrayed as a place that brings the characters back to the past, which is at the same time also a "paradise lost". In fact, for both Pasolini and Coppola Sicily represents a space outside of history, allowing a retreat to a time before the affirmation of capitalism and consumerism. Here, Paolo and Michael can express their desire for authenticity outside of their corrupted world and find again their freedom as human beings. More subtly, Coppola sees in Sicily a place where Michael can get back to his roots before they became damaged by*

compulsory assimilation to American ideology and culture, by following a journey reproducing a recurrent topic of ethnic-American literature: the quest for authenticity of second-generation American citizens from a specific cultural heritage. Furthermore, in both films not only do we see a metaphorical movement, but also a physical one, which Paolo and Michael accomplish when they arrive in Sicily. An internal migration from Milan, in Teorema*, in the opposite direction of the usual emigration from the South to the more industrialized and developed Northern Italy; a transoceanic voyage from New York in the case of* The Godfather*, which similarly represents a move from the United States to Sicily by reversing the Italian mass migration to America. In both those journeys, we witness Northern viewpoint that sees the South as an underdeveloped place of authenticity.*

I am suggesting that Coppola seeks a transcultural dialogue with Pasolini's cinema when on the screen we see a jeep carrying a group of American soldiers past the trio comprised of Michael and the "picciottis", who are peacefully walking in the surroundings of Corleone. Coppola's choice of casting for the role of Calò actor Franco Citti, one of the most recurrent actors in Pasolini's films, despite playing in Coppola's film a role remarkably different from the barbaric characters he mostly played in Pasolini's cinema, is arguably little more than a way for Coppola to cover with a more sophisticated, Hollywood veneer his own representation of Sicily: deep down, Citti brings to his acting the barbaric Sicily portrayed by Pasolini. He shifts Sicily from a barbaric land removed from society to the original land of origin romanticized by Michael, a second-generation Italian American, confirming Sicily's remarkable symbolic potential. In the scene mentioned, an excited Citti welcomes the American soldiers by yelling familiar stereotypes related to consumerist society and American imagery: the little village of Corleone appears no safer from American propaganda than any neighbourhood in New York, as people are acquainted with American cinema and American products. In this context, Coppola also seems to embrace quite literally Pasolini's message about American culture corrupting Italian tradition, which Pasolini addressed more analytically in Scritti Corsari *and* Lettere

Luterane*, but which was already present in the wider meanings of his earlier cinema*[44]*. Calò's fascination for the American soldiers is reminiscent of the evolution of Pasolini's* Accattone *and his romanticized "*ragazzi di borgata*", whom in Pasolini's latter essays were described as being transformed by consumerist ideology*[45]*. At that point, Pasolini started seeking authenticity and resistance to consumerism in places less involved with what Western culture has conceived in terms of modernity, such as Sicily, Africa and the Middle-East, as parts of "Panmeridione"*[46]*. From a similar perspective, Pasolini's discourse not only approaches Spivak's discourse on subalternity, but also Walter Benjamin's concept of the Neapolitan "porosity", which identifies the possibilities of an alternative civilization that does not equal progress with capitalism*[47]*.*

The Transmedial Other and the Transcultural Self, or the Other Way Around: what Has This to Do with the Italian *Diaspora*?

In my experience, I learned that attempting conclusions on Pasolini always turns out to be hazardous. Therefore, my conclusion will be provisional, again, and will emphasize the necessity of reading Pasolini's work at the cross-roads of any field of humanities in which it can be placed: comparative literature and cultural studies, but also at the space where transnational and transcultural meet each other, in order to enlarge the view of Italian culture. By considering Pasolini as a specific and original case, for the reasons listed above, I do not exclude the possibility that he can be a specific example of a more general case, but certainly, this approach to Pasolini will extend the opportunities to read many other authors, not necessarily limited to the Italian context.

[44] Cfr P. P. PASOLINI, *Scritti Corsari*; *and* ID., *Lettere Luterane*, Milan, Garzanti, 1976.
[45] Cfr P. P. PASOLINI, *Il mio* Accattone *in tv dopo il genocidio*, in ID., *Lettere luterane* cit.
[46] Cfr G. TRENTO, *Pasolini and Pan-Meridional Italianness* cit.
[47] *See* W. BENJAMIN and A. LACIS, *Naples*, in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York, Schocken Books, 2007; and F. TRENTIN, *Organizing Pessimism: Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini*, in «The Modern Language Review», 108, 4 (2013).

By analysing the implications and consequences of the readings of Pasolini's works provided by scholars such as Vighi, Gordon, Perrella and Trento, I recognised transmediality as a key tool to open a dialogue between Pasolini and other authors and cultures, which is not limited to just one field of knowledge. In this way, Pasolini built an integrated and complex system in which the interchange between literature, theatre, cinema and criticism offered for the first time a truly transnational and transcultural view of Italy, as part of a wider cultural world atlas in which all cultures were interconnected. The presence of the most recurrent phrase in the more advanced studies of Italian migrations in a poem like Sineciosi della diaspora, *in* Trasumanar e organizzar, *confirms that a wider reflection on identities and their possibilities of hybridization was part of the process defined by Pasolini as "*trasumanar*", as well as transmediality. The poem's title is rather intriguing itself, as it proposes the combination of the words "*sineciosi*" and "*diaspora*", which again suggest two apparently opposed meanings. If according to Trento, «Africa and its Diaspora […] played an essential political and aesthetic role in Pasolini's construction of the Pan-South»*[48]*, therefore suggesting cultural crossing and contamination, "*sineciosi*" in Italian defines a process that allows the comparison of antithetical ideas through the use of just one verb:* «Procedimento consistente nell'avvicinare idee antitetiche mediante l'uso di un unico verbo"»[49]. *If "*diaspora*" suggests the transnational, again, "*sineciosi*" would be closer to the transcultural. Nonetheless, put together, they confirm the necessity of including every direction of Italian migration – ongoing and incoming – in the same framework, of which Pasolini was already part*[50].

I recognised the productive possibility of confronting Pasolini and Coppola by employing the word Pasolini has used in the aforementioned poem – diaspora – *as it*

[48] G. TRENTO, *Pasolini and Pan-Meridional Italianness* cit.
[49] F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 22.
[50] *See* A. J. TAMBURRI, *The Coincidence of Italian Cultural Hegemonic Privilege and the Historical Amnesia of Italia Diaspora Articulations*, in S. Velucci, C. Francellini (Eds.) *Re-Mapping Italian America: Place, Cultures, Identities*, New York, Bordighera Press, 2015; *and* T. FIORE, *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Cultural Legacies*, New York, Fordham University Press, 2017.

has lately been introduced in the context of Italian studies and of Italian migrations: the Italian diaspora[51]*. In his films, Coppola directly addressed the diasporas of the Corleones between Italy and the United States: Michael travels from the United States to Sicily, in the opposite direction than his father Vito, who in his earlier journey moved from Sicily to the United States. The term "*diaspora*" has lately commonly been used in combination with or as an alternative to the term "transnational", within studies on Italian migration in the last decades. Both "*diaspora*" and "transnationalism" have largely circulated in the humanities while seeking a «feasible paradigm to define the migration of the Italian people outside their native land that has occurred since the flight of the exiles of the Risorgimento in the early and mid-nineteenth century»*[52]*. By acknowledging the fact that none of those terms is «fully applicable as a heuristic device to the case of Italian migrants», as «Italian migration has been less a worldwide diasporic dispersal of people than a continuous inflow and outflow of individuals […] across the country's borders», Stefano Luconi suggested that other terms are more reliable, in particular Pietro Bassetti's notion of "Italicity"*[53]*. By identifying a post-ethnic concept, this concept defines «all the people who share a common interest in and a passion for Italy regardless of their cultural, ethnolinguistic, and national belonging» and would include not only Coppola and Pasolini within the same framework, but also original cases such as Jumpa Lahiri's fiction in Italian, and even Iwasziewicz's and Goethe's poetry, written in other languages, as well as the fiction of Sicilian novelists such as Luigi Pirandello or Leonardo Sciascia. In this case, Italicity sounds very close to the meaning of the phrase "transcultural" to which I referred in this essay. In fact, it considers all people interested in issues related to Italy, in movement within or outside the borders of the country, no matter their origins. The aim at the basis of every definition mentioned is basically the same in that they are all concepts that go beyond the nation-state against the backdrop of globalization and investigate the*

[51] Cfr D. R. GABACCIA, *Italy's Many Diasporas*, London and New York, Routledge, 2000.
[52] S. LUCONI, *The Pitfalls of the Italian Diaspora*, in «Italian American Review», 1, 2 (2011), pp. 147-76: 147.
[53] Ivi, p. 164.

specific issues related to people in a worldwide mobility, in a context in which research and theorization are inevitably affected by the transformations of the world in which those people live[54]*. According to my viewpoint, "transnationalism", "transculturalism", "*diaspora*" and "Italicity" similarly refer to Luconi's de*finition *of an "overlapping of 'there' and 'there'", which implies that «communities are no longer defined in terms of members residing within a delimited and bordered space in a single geographical area but are characterized by people sharing the same identity while inhabiting different and often faraway physical Places»*[55]*.*

By using a terminology that is in widespread use in studies on the international flows of people and cultures – migration, diaspora, transnational – Pasolini addressed the question of subalternity by combining the Jewish question and the African question within the same frame as the Southern question, as defined by Antonio Gramsci in the aftermath of World War II[56]*. Through the notion of "subalternity" that Spivak reclaimed from Gramsci, Pasolini's discourse becomes relevant in terms of migrations to the United States and from Italy*[57]*. It contributed to the theorization of an Italian diaspora as a context in which to consider Italy as an entity that overcomes its national boundaries and takes account of many different realities outside Italy, from the Colonial heritage to the "little Italies" abroad. Hence, Pasolini's discourses support the possibility of reframing Sicily as a transnational and transcultural space of otherness and subalternity within Italy, from the perspective of the Sicilian identity as the "other within," then setting the groundwork for the perspective of the other-than-American in Coppola. Pasolini's discourse carried out in* Sineciosi della diaspora *will then be as equally valid in Italy as anywhere else an identity recognised as "other" must cope with the phenomena of assimilation, refusal and subalternity, as happens in Italy today.*

[54] Cfr D. R. GABACCIA, *Is Everywhere Nowhere? Nomads, Nations, and the Immigrant Paradigm of the United States*, in «Journal of American History», 86, 3 (1999), pp. 1115-34.
[55] S. LUCONI, *The Pitfalls of the Italian Diaspora* cit., p. 148.
[56] Cfr A. GRAMSCI, *The Southern Question*, translated, annotated and with an introduction by P. Verdicchio, West Lafayette, Bordighera Press, 1995.
[57] Cfr G. C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?* cit.

Overall, I agree with Vighi, Trento, Gordon, as well as with Orsini and Pacchioni, when they highlight that this tension, this dichotomy, this instability between the local and the global, the national and the international, ensures that Pasolini's work remains original and crucial to a deeper understanding of our contemporary times. This reading of Pasolini emphasizes his role as one of the earliest witnesses to a mode of reading Italian culture in a transnational and transcultural light. It vitally contributes to the possibility of identifying Italy through a series of specific and original features in a world where boundaries blur to allow a constant circularity of peoples and cultures.

Francesco Chianese

References:

C. BENEDETTI, M. GRAGNOLATI, D. LUGLIO, *Prefazione*, in *"Petrolio" 25 anni dopo: (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020;

W. BENJAMIN, A. LACIS, *Naples*, in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York, Schocken Books, 2007;

E. BOND, *Towards a Trans-National Turn in Italian Studies?*, in «Italian Studies», 69, 3 (2014), pp. 415-24;

V. BRISOLIN, *Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond: Reading Pasolini's* Porcile *with Lacan*, in «Italian Studies», 65, 1 (2010), pp. 107-22;

R. Calabretta-Sajder (Ed.) *Pasolini's Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*, Teaneck and Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2017;

F. CHIANESE, *Padri e figli nella tarda modernità: Pier Paolo Pasolini e Philip Roth, un'analisi comparata* (*Ph.D. Thesis*), Naples, Università di Napoli L'Orientale, 2015;

ID., *"Mio Padre Si Sta Facendo un Individuo Problematico": Padri e Figli nell'Ultimo Pasolini (1966-75)*, Milano, Mimesis, 2018;

ID., *Sicily as a Transnational Space of Cultural Resistance against Assimilation to Consumerism in Pier Paolo Pasolini's* Teorema *(1968) and Francis Ford Coppola's* The Godfather *(1972)*, in G. Summerfield (Ed.) *Sicily and Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 2019;

S. DISEGNI, *Camus/Pasolini. Posture ex-centrique de deux écrivains journalistes engagés du XX siècle*, in «Francofonia», 33, 65 (2013);

A. Felice, A. Larcati, A. Tricomi (Eds.) *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Venezia, Marsilio, 2016;

T. FIORE, *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Cultural Legacies*, New York, Fordham University Press, 2017;

F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993;

D. R. GABACCIA, *Is Everywhere Nowhere? Nomads, Nations, and the Immigrant Paradigm of the United States*, in «Journal of American History», 86, 3 (1999), pp. 1115-34;

EAD., *Italy's Many Diasporas*, London and New York, Routledge, 2000;

R. S. C. GORDON, *Pasolini as a Jew, Between Israel and Europe*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey (Eds.) *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012;

A. GRAMSCI, *The Southern Question*, translated, annotated and with an introduction by P. Verdicchio, West Lafayette, Bordighera Press, 1995;

S. LUCONI, *The Pitfalls of the Italian Diaspora*, in «Italian American Review», 1, 2 (2011), pp. 147-76;

F. Orsitto, F. Pacchioni (Eds.) *Pier Paolo Pasolini: Prospettive americane*, Pesaro, Metauro, 2015;

S. PARKER, *The end of Italian exceptionalism? Assessing the transition to the Second Republic*, in «The Italianist», 19 (1999);

P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957;

ID., *L'alba meridionale*, in ID., *Poesia in forma di Rosa*, Milano, Garzanti, 1964;

ID., *Acculturazione e acculturazione*, in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 22-25;

ID., *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 1976;

ID., *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992;

E. PERRELLA, *Distico: Pavese Pasolini*, Milano, SugarCo, 1979;

D. PROLA, *La Sicilia come mito privato e modello transculturale: un caso del Novecento polacco*, in D. Reichardt, N. Moll (Eds.) *Italia transculturale: Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 45-56;

E. Redaelli (Ed.) *La lezione di Pasolini*, Milano, Mimesis, 2020;

D. REICHARDT, N. MOLL, *Introduzione: Italia transculturale: Quale modello?*, in *Italia transculturale: Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Cesati, 2018;

E. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978;

G. C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (Eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313;

A. J. TAMBURRI, *The Coincidence of Italian Cultural Hegemonic Privilege and the Historical Amnesia of Italia Diaspora Articulations*, in S. Velucci, C. Francellini (Eds.) *Re-Mapping Italian America: Place, Cultures, Identities*, New York, Bordighera Press, 2015;

F. TRENTIN, *Organizing Pessimism: Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini*, in «The Modern Language Review», 108, 4 (2013);

G. TRENTO, *Pasolini and Pan-Meridional Italianness*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C F. E. Holzhey (Eds.) *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012;

P. VERDICCHIO, *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*, New York, Bordighera Press, 2016;

F. VIGHI, *Le ragioni dell'altro. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo, 2001;

ID., *Prefazione*, in F. CHIANESE, *"Mio Padre Si Sta Facendo un Individuo Problematico": Padri e Figli nell'Ultimo Pasolini (1966-75)*, Milano, Mimesis, 2018.

Pasolini's Transhumanising Vision
Otherwise than the Traps of Identity

The Obsession of Identity and its Obsolescence

In the early 1970s Pier Paolo Pasolini (assassinated on 2nd November 1975) perceived with the intuition of the writer, of the artist and not the seer's that a great transformation was taking place in Italy, what he referred to as an "anthropological mutation" (1972, 1975, 1976). At the time Italy too was entering the circuits of "global communication", more precisely «communication-production»[1]*, albeit later than other European countries and the West generally.*

The expression "global communication", or "global communication-production", alludes to the fact that the capitalist system and its correlate market have spread over the entire planet. The market has now become a world *market not only in quantitative, extensive terms, but also in the qualitative. This is a* total *and* a totalising *market, where needs are satisfied through the acquisition of commodities. Moreover, in social reproduction supported by the communication network, the role of communication is decisive not only in the circulation phase, the intermediate phase in social reproductive circuits, but also in the production and consumption phases. Global communication-production is part of a socio-economic system that eliminates diversity. In other words, lifestyles, customs and habits, even needs are induced, stimulated and modelled by market interests, thus modified and homologated according to equal exchange market logic.*

In Pasolini's view, one of the most striking manifestations of such transformation is "consumerism", imposing a condition that not even the fascist political movement had succeeded in reaching. The allusion here is to interclassism:

[1] S. PETRILLI, A. PONZIO, *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes through the Open Network of Signs*, Toronto, Buffalo, London, University Press of Toronto Press, 2005; S. Petrilli (Ed.) *Semioetica e comunicazione globale*, Milan, Mimesis, 2014.

the homologation of social classes in terms of shared values, aspirations, desires, projects and planning, that is, ideologies, but without reaching equality. Pasolini experienced this transformation "first hand" in Roman suburbia. Familiar,"healthy" proletarian values had been superseded and set aside by values regulating the new social order associated with capitalism.

In such a socio-economic set up even the notion of "freedom" is transformed and "distorted". Well after Pasolini, a renowned White House document, The National Security Strategy of the United States of America *(Washington, September 2002) lists "freedom" as a* fundamental Western value to be defended – *at the time the US was preparing for "preventive", "humanitarian" war. Of particular significance in this document is the definition of "real freedom": «If you can make something that others value, you should be able to sell it to them. If others make something that you value, you should be able to buy it»*[2].

As had already been observed by Pasolini, the homologation of values, desires and needs has no correspondence in terms of social equality (which is the situation still today), and this leads to a widespread sense of frustration, social inferiority, inadequacy, often the cause of violence with no special goal, in this sense unjustified, the manifestation of profound social malaise. Unmotivated violence, without sense and direction, arrogance and self-exaltation are easily recruited by "political" movements broadly classified under the banner of "fascism". The Australian philosopher Brian Medlin described this existential situation in terms of "objective despair"[3].

[2] S. PETRILLI & A. PONZIO, *Building Nations and International Relations*, in S. Petrilli (Ed.) *Challenges to Living Together*, Milan, Mimesis International, 2017, pp. 135-76.

[3] *See* B. MEDLIN, *The Modern World*, in S. Petrilli (Ed.) *Challenges to Living Together*, Milan, Mimesis International, 2017, pp. 275-480; ID., *Nuclear disarmament and the defence of Australia*, in S. Petrilli (Ed.) *Pace, pacificazione, pacifismo e i loro linguaggi*, Collana «Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura», XXVII, 20, Milan, Mimesis, 2017, pp. 433-445; ID., *The Level-Headed Revolutionary. Essays, Stories and Poems*, Ed. & intro. by S. PETRILLI (in collab.), Adelaide, Wakefield Press, 2021.

Semiotics and Semioticians on Identity: Umberto Eco and Charles Morris

In a text of 1995, republished posthumously in booklet format, Il fascismo eterno *(2018), Umberto Eco discusses fascism, what he also calls "Ur-Fascism", typical of reactionary ideologies, still around us today, circulating in different forms and ready to manifest itself in behaviour that is more or less aggressive, anywhere in the world. Eco refers to what he describes as "elitism", behaviour connected to the ostentation of dominion over others, and to contempt for the weak and vulnerable. Today, considering the widespread tendency towards self-exaltation, always at the expense of the other, with Eco we could speak of "popular elitism":*

Ur-Fascism cannot avoid predicating "popular elitism". All citizens belong to the best populace in the world, the members of a party are the best citizens, all citizens can (or should) become a party member. But there can be no patrician without plebeians. The leader, who knows full well that his power was not obtained through an act of delegation, but was conquered by force, also knows that force is based upon the weakness of the masses, so weak as to require and deserve a "dominator". Since the group is organised hierarchically (according to a military model), all subordinate leaders despise their subordinates, and every one of them in turn despises those who are subject to him/her. All this enforces the sense of mass elitism[4].

Self-exaltation is manifest in terms of identity, where one identity imposes itself over another, involving affiliation to an entity, a community considered "superior" to another whether a question of race, ethnic group, religion, social class, profession, gender, and so forth. Allusion here is to a certain type of identity, so-called "closed identity" by contrast to "open identity", a notion proposed by the American semiotician Charles Morris with his book, The Open Self *(1948), an author known to Pasolini. As Morris observed, whether the identity of the single individual or of the extended, social community, open identity is healthy, closed identity is sick, above all sick with fear* of *the other: «the persistent barrier to this open self is fear»*[5]*. The upshot is that rather than slip into unhealthy forms of identity that are closed to the other, that reject and repudiate the other characteristic of the tendency towards*

[4] U. ECO, *Il fascismo eterno*, Milan, La nave di Teseo, 2018, p. 43.
[5] C. W. MORRIS, *The Open Self*, New York, Prentice Hall, 1948, p. 116.

dogmatism, monologism, totalitarianism, possessiveness, stasis, in a word, fascism, the possibility of health and security (for semiosis and life), if not happiness, can be traced in attitudes opposite to fear, that is, in opening to the other, in hospitality of the word, in the welcome[6].

The expression "closed identity" alludes to the tendency to reify identity, to fix and freeze identity, to build identity at the cost of denying the other, of sacrificing the other, at the cost of elimination, expunction of the other – this other, the cause of fear. In fact, the other as described here is the object of fear, where allusion is not only to the other from *self, but also to the other* of *self, one's very own alterity, which cannot be incorporated into identity, but if anything resists identity, is recalcitrant to identity. Alterity involves excess with respect to identification or empathy with a collectivity, affiliation and belonging in terms of an identity of some sort. In fact, all identities involve sacrificial acts even towards the other of self. Identity, of any kind – ethnic, religious, sexual, pertaining to citizenship, social role, profession – implies obedience to given models in reference to which it finds the possibility of its own realization and confirmation.*

All communities constructed on closed identity *produce their own extra-communitarians, the intruder at the margins of the community, perceived as an antagonist, a threat from which to defend oneself. The extra-communitarian is the other, the stranger, the alien in the face of every individual forming the community; the extra-communitarian is the divergent, the odd one out, not only with respect to every other equal member of the community, but also with respect to every other different and opposed member of that same community – every community is a system of internal equalities, similarities, but also of differences and oppositions (husband and wife, professor and student, employed and unemployed* etc.*). Of course, difference, divergence, opposition, discord even (unlike contradiction "discord" does not foresee unity and synthesis), in musical terminology the extra-communitarian's*

[6] *See*. S. PETRILLI, *The Self as a Sign, the World, and the Other. Living Semiotics*, Foreword by A. PONZIO (pp. XIII-XVI), New Brunswick, London, Publishers, 2013; Ead. (Ed.) *Challenges to Living Together*, Milan, Mimesis International, 2017.

dissonance *in relation to a given system is otherwise with respect to difference internal to that system. The extra-communitarian's diversity is perceived as external, as an intrusion. Even though a question of "relative alterity", the relative alterity of somebody who somehow belongs to the community is one thing, the alterity of the extra-communitarian who does not belong, another relative alterity, is something else.*

When the enemy, antagonist, weak and vulnerable is identified on the outside, as occurs today with the migrant, the extra-communitarian *(by contrast to the person who belongs to a given community as a citizen, a given Nation State), self-exaltation finds the pretext to manifest itself*[7]*. This is an example of what Umberto Eco calls "popular elitism". But the antagonist, weak and vulnerable, on one side, that in spite of itself legitimizes exaltation of the self, of identity, on the other, is not only traceable on the outside with respect to a given group, nation, community; the antagonist can also be traced internally – indeed, the weaker member internal to a community, to a given identity, favours exaltation of identity under its different aspects.*

As Eco claimed, this is how "the will to power" (understood in a very different sense from how this expression is used in Nietzsche's philosophy) is transferred from the "stronger" to the "weaker", for example, in the sphere of sexual difference. Eco's reference here is to what goes under the name of "machismo" which «implies distain for women and intolerant condemnation towards unconformist sexual behaviour, from chastity to homosexuality»[8]*. We identify with gender before any other form of identity, objectively, directly, without distancing ourselves. To comply with models of behaviour imposed by the dominant notion of gender is to sacrifice alterity, what contrasts with the dominant social model of behaviour, or is simply not a perfect match, what is perceived by the single individual as resisting the dominant model, as not reducible to it, recalcitrant. The sacrifice of alterity involves difficulty,*

[7] *See* S. PETRILLI, *Migration, an Inescapable demand. The Responsibility of Hosting and the Right to Hospitality*, in «Calumet. Intercultural Law and Humanities Review», directed by M. Ricca, 2021, pp. 1-43.
[8] U. ECO, *Il fascismo eterno* cit., p. 45.

frustration, even despair. And when somebody fails to conform, or decides not to, the consequences are renown: contempt, persecution or, in the best of hypotheses, the form of hypocrisy commonly tagged "tolerance".

Still today (even in Europe), despite battles won for "human rights", the official order may oppose "transgression" in terms of sexual gender and stigmatize homosexuality as illegal. And to the extent that the homosexual is criminalized, s/he is subject to punishment by the State, ranging from incarceration to the death penalty. But the truth is that in this case too, as in all others where difference is denied, to take a violent standpoint and practice repression is to highlight and confirm that singularity cannot be eliminated, that difference, alterity can be repressed no doubt, but never destroyed and removed once and for all.

That sexual difference should not be asserted in the form of privilege, dominance, oppression, that sexual difference should not be discriminated is a question of safeguarding the quality of life of the single individual. Public ostentation of machismo and its official support to the point of "state machismo" ends up legitimating repressive behaviour in the "private" sphere, depriving it of its otherness, difference. *"Difference" here is not understood as* identity-difference, *the difference of "identicals", of the "same", but as* alterity-difference, *difference as opening to the other, to the single individual in his or her uniqueness, singularity, un-indifference in the face of the other's difference, in a relationship of participative involvement with the other, listening and hospitality.*

Identity in the Art of Discourse and in the Discourse of Art

Pier Paolo Pasolini was literally victimized by stereotyped, glorified identity, by discriminatory identity in the face of difference. At once a writer and a film director, Pasolini named his filmic production a "cinema of poetry". With his camera Pasolini achieved what Giacomo Leopardi achieved in literature: "double

perception", detachment from identity, a distanced vision which opens to infinity[9]*, to alterity and, therefore, to the space of participative involvement with the other, with Mikhail M. Bakhtin*[10]*, of un-indifferent responsiveness to the other.*

Referring to free indirect discourse as his model, a form of reported discourse especially recurrent in literary writing, Pasolini[11] *applies this technique to his film production, developing the «free indirect subjective»*[12]*, where different viewpoints meet and interact*[13]*. The image projected onto the screen is neither objective (vision external to the character), corresponding to indirect discourse, nor subjective (the character's vision) corresponding to direct discourse. Instead, it is semi-objective and semi-subjective. Pasolini achieves a sort of interference among different perspectives, as in free indirect discourse, where viewpoints meet, but without identifying with each other, in a space that is dialogical, dissymmetrical, thereby achieving what Bakhtin (in his book on Dostoevskij) calls "polyphony"*[14]*. Reflecting on Pasolini's use of the "free indirect subjective", his "semi-subjective shots", an essentially new technique in literature and cinema, Gilles Deleuze*[15] *evidences the effect of contamination between trivial and noble, excremental and beautiful, low and sacred, everyday life and myth.*

Through the free indirect subjective photographic image, Pasolini achieves on screen what Dante achieves through literary writing in the Divine Comedy*, the condition of "*trasumanar*", of transcending the human, going beyond, rendering the*

[9] *See* G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Ed. & comment G. Pacella, 3 voll., Milan, Garzanti, 1991, vol. II, p. 2502 [*Zibaldone*, p. 4418, 30 Nov. 1828].
[10] *See* M. M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ed. M. Holquist, trans. C. Emerson & M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981; ID., *Towards a Philosophy of the Act* [1920-1924], Eng. trans. V. Liapunov, Ed. M. Holquist, Austin, Austin University of Texas Press, 1993.
[11] *See* P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 81-103.
[12] Ivi, p. 177.
[13] *See* G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Florence, Sansoni, 1963; V. N. VOLOŠINOV *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologiceskogo metoda v nauke o jazyke*, Leningrad, Walter de Gruyter GmbH, 1929, II ed. 1930; Eng. trans. *Marxism and the Philosophy of Language*, Ed. L. Matejka & I. R. Titunik, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1973, II ed. 1986, pp. 109-40.
[14] *See* M. M. BAKHTIN, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscow, Sovetskij pisatel', 1963; S. PETRILLI, *Dialogism and Interpretation in the Study of Signs*, in «Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies», 97-1/2, 1993, pp. 103-18; EAD., *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*, Milan, Mimesis, 2012.
[15] *See* G. DELEUZE, *L'immagine movimento*. Cinema 1; *L'immagine tempo*. Cinema 2, Milan, Ubulibri, 1984.

*human superhuman, inspiring the human to the highest, an elevation beyond the limits of human nature, a condition that is difficult to convey in words: «*Trasumanar significar per verba / Non si porìa*» (*Trasumanar *['to go beyond the human'] with words / Isn't really possible) (Dante*, Paradiso, 1, vv. 67-70*).*

Evoking Bakhtin again, this is the condition of "extralocalisation", "exotopy", generally obtained in literary writing, which allows the text to flourish in the "great time", a movement which frees the sign, the word, the image from short-sighted identity, from total and totalising unification, from monological dogmatism – this is the freedom of artistic discourse. Free indirect discourse, in Pasolini's "cinema of poetry", the free indirect subjective, is a sign of given socio-ideological conditions; it is the expression of confrontation among different languages, styles, and ideologies; it relativizes points of view and desecrates the monological word[16]*. Dante's "*trasumanar*", Pasolini's "transhumanisation", which he adapts from Dante, alludes to a self that is not reduced to the limits of being, ontology, a self that with respect to the expression "human being" is more* human *than* being*. Here, like (Giambattista Vico's)* humilitas*, "human" is connected to* humanitas *and derives from* humus *(humid mother earth), not from* homo. Trasumanar *alludes to the human that is not condemned to a "realistic" vision of the world as-it-is, to its norms, prejudices and stereotypes.*

Otherwise than Identity: Alterity and Singularity

*In today's world, gender identity is no doubt in crisis. "Crisis" is also understood in a positive sense, according to its etymology from Greek "*krisis*" meaning choice; and "*krino*" meaning to distinguish, discern, reflect and evaluate. In the "global communication" world all identities, sexual gender included, are exposed to a double movement: in the direction of closing and reasserting the*

[16] *See* P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 84-88; S. PETRILLI and A. PONZIO, *Depicting the vision of the other in the novel and film. Bakhtin, Pasolini, Deleuze*, in *Philology and Performing Arts: A Challenge*, 2014 cit., pp. 289-307.

undisputable, unquestionable monological compactness of identity; and in the direction of opening and transformation, therefore of interrogation essential to valorization of singularity with respect to an "identity" model or norm. In an interview with Pasolini included in his docu-film on homosexuality, Comizi d'Amore *(1965), Giuseppe Ungaretti answered the question as to whether there exists such a thing as sexual "normality" and "abnormality" with the consideration that all humans are different, we are each built differently from the other, consequently we* all *are "abnormal", beginning from himself whom as a poet trangresses the laws of everyday speech by creating art, in his case poetry.*

Identity, whether male or female, is the expression of the dynamics of construction, imagination and transformation. As sign material, physical-organic and socio-cultural, as live material, identity is always "in a state of becoming", made of behaviours, gestures, relations, discourses, languages; insofar as identity is relative to given social contexts and historical situations, like all vital identities it can never be static, a compact totality, finalized once and for all. Precisely because awareness of one's own identity depends on historical-social factors, such awareness is influenced socially in different forms and to varying degrees, which can range from self-satisfaction to despair. The imaginary also plays an important role in the construction of identity and our perception thereof. Deviation from established models and norms passed off as "natural" (at the cost of losing social identity, of exclusion from contexts, rituals and privileges pertaining to the established order) may allow for recognition of alternative behaviours and lifestyles, or instead lead single individuals into the condition of social alienation as they experience unease, even shame, and desire to conceal one's difference.

*Among my references in these pages, I will consider some female figures featured in Pasolini's theatre and film with a special focus on the problem of "*genere*": in Italian "*genere*" is not only understood in the sense of 'sexual gender', but also as a concept, a categorical abstraction, which attributes an identity to a singularity, so that each singularity is characterized in terms of undifferentiated,*

*generic individuality. The singularity of each single unique individual disappears in the identity of "*genere*", in the class, concept, category* etc.*: assembled under the* name "woman", in the abstraction of the concept, Loreta, Dagmar and Paola lose *their identity in terms of singularity, uniqueness. In the impersonal abstraction difference as singularity, as non-relative alterity, as alterity irreducible to paradigms, to oppositional concepts, as alterity internal to the same identity group, to the same genre is eliminated, rejected. The abstraction, genre, type, assemblage does not recognize or distinguish other differences from the difference that identifies the abstraction, genre, type, assemblage in question.*

Female singularity trapped by identity, gender identity, and the (oft delusory) possibility of transcending the places of dominant discourse is depicted by Pasolini in films like Mamma Roma *(1962) and* Medea *(1969). Pasolini's women are women who struggle – exceptional, unique figures, extraordinary singularities who resist desperately, in a fight for life –, a struggle in another struggle, that against forms of violence suffered as foreigners, social outcasts, outside the norm, "normality", out of place. Identity – sexual, racial, ethnic, class, role – is constructed on being, on ontology, on the violence of ontology. Identity as such, in conformity with the logic according to which any assemblage, any affiliation is constituted, is obtained on the basis of* indifference to alterity *– the self as identity is indifferent to singularity, whether the self's or the other's. The relation between identity and alterity is one of juxtaposition,* ever stronger today. *In other words, the identity-alterity relation is commonly positioned in an oppositional paradigm.*

In Mamma Roma *(1962) and* Medea *(1969), Pasolini portrays the feminine from a critical perspective on the order of discourse*[17]*, which he denounces for its stereotypes concerning femininity. Pasolini is profoundly critical of paradigms that determine conflict, dispute, opposition, he critiques assemblages, genres, types, concepts that accomodate identity-difference blind, even hostile to alterity-*

[17] *See* M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

difference[18]*. In short, Pasolini takes a critical stance towards all those places that cancel alterity-difference, un-indifferent difference, difference associated with uniqueness, non-interchangeability, unfinalisability, singularity. This is "non-relative alterity" by contrast to "relative alterity", alterity transcendent with respect to the boundaries of identity, alterity as excess with respect to identity*[19]*.*

On the one hand, indifferent, homologating History advances inexorably, imposing irrevocable identities in relations of opposition, in ever more extended oppositional paradigms, that produce ever more generic differences in conflict with each other, that struggle against each other; on the other hand, Pasolini's films portray female figures that may be described as evolving "outside identity", in Italian fuori genere*, also in the sense of* sui generis[20]*. These female figures tend to represent a breaking point, an element of resistance, non-assimilation, rejection in the face of the established order, the order of discourse and its stereotypes.*

Through depiction (in Italian raffigurazione *as opposed to* rappresentazione*)*[21] *of his female characters, Pasolini denounces the processes of de-qualification, de-valorisation of the human, the processes of dehumanization, of social alienation, the loss of humanizing values, handed down across generations. He interrogates dominant ideology; the ideology and social planning that orient the global communication world today*[22]*. With respect to all this, Pasolini's female characters emerge (in his own terminology) in all their "alterity" – and not merely as "alternatives" –, even in spite of themselves, passively, as in the case of* Mamma

[18] *See* S. PETRILLI, *Senza ripari. Segni, differenze, estraneità*, Milan, Mimesis, 2021, pp. 89-102.
[19] *See* S. PETRILLI and A. PONZIO, *Identità e alterità. Per una semioetica della comunicazione globale*, Milan, Mimesis, 2019.
[20] *See* A. PONZIO, *Quadrilogia. La differenza non indifferente, Elogio dell'infunzionale, Fuori luogo, In altre parole*, Milan, Mimesis, 2022.
[21] *See* S. PETRILLI and A. PONZIO, *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Milan, Mimesis, 1999; EID., *Views in Literary Semiotics*, Ottawa, Toronto, Legas, 2003; EID., *La raffigurazione letteraria*, Milan, Mimesis, 2006.
[22] *See* S. PETRILLI, *Translation, Semiotics and Ideology*, in «TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction. La pédagogie de la traduction: Questions actuelles», V, 1, 1992, pp. 233-64; EAD., *The Unconscious, Signs, and Ideology*, in «Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies», 90, 3/4, 1992, pp. 379-87; EAD., *Signs and Values: For a Critique of Cognitive Semiotics*, in «Journal of Pragmatics», 20, 1993, pp. 239-51; Ead. (Ed.) *Ideology, Logic, and Dialogue in Semioethic Perspective*, in «Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies», 148-1/4, 2004.

Roma.

*Pasolini placed great value on the distinction between the notions of "alterity" and "alternative": he used the term "alterity" (*alterità*) which he distinguished from "alternative" and opposed to "identity" and "identification"*[23]*. The "alternative" always remains in the sphere of the "same", it is associated with "identity". Instead, alterity is the "otherwise" than the same, "otherwise than the being of things", to echo the title of a book by Emmanuel Levinas,* Autrement qu'être ou au-de-là de l'essence *(1974).*

Identity and its Fragmentation in Pasolini's *Petrolio*

Writing in artistic discourse, whether literary or cinematographic, which converges with the movement of depiction, portrayal, aims to render visible, legible that which is other, the invisible (the alterity that identity conceals and tends to englobe). In "depiction" as achieved in the artwork through the indirect word, intransitive writing, the free indirect subjective, the indirect gaze, transhumanising vision, the sign, the word is liberated from reduction to "representation", from homologation with the reality of the world as-it-is, from the limits of contemporaneity. The artwork transcends representation, reality, the object, and shows things from another point of view; the literary word, art in general reveal the objectivated object with a movement that recovers irreducible alterity in the "great time" of extralocalised, transhumanising vision with respect to reality, as described by Bakhtin. In Petrolio, *his last artwork, a sort of modern* Satyricon, *as he says himself, Pasolini writes as follows on the relationship between writing and reality:*

Up to this point the reader will have thought, no doubt, that everything written in this book refers to reality, as is natural, and in any case inevitable. Only as s/he slowly advances and thus retraces the author's footsteps, will s/he realize instead that this book refers to nothing else but itself. It refers to itself – why not?

[23] *See Intervento al Congresso del Partito Radicale*, in P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Turin, Einaudi, 1976, pp. 189-90.

– through reality as well: that known in common, by convention to the reader and author[24].

Petrolio *is not described as the "poem of dissociation", where "dissociation" indicates a conventional expedient of the novel, assumed as a narrative rule to ensure the text's legibility. Contrary to appearances, the expression "poem of dissociation" is intended as the «poem about the obsession of identity and together its fragmentation»*[25]. *"Obsession" and "fragmentation" justify the open character of the artwork as well as its "illegibility": «my story belongs by nature to the order of the 'illegible', therefore its illegibility is constructed: a second nature in any case not less real than the first»*[26].

Here too, in Petrolio, *considering how narration departs from reality, the inevitable difficulty encountered by expression can be characterized as a sort of "*trasumanar*". The author resorts to a mixture of different styles, languages and registers; and all this without "forcing", given that by virtue of its structure, genesis and history the novelistic genre lends itself to this type of expression*[27].

In his films and literary writings Pasolini questions division among identities, including sexual identity. Another recurrent theme in Pasolini concerns the relation between the "profane" and the "sacred". Both are addressed in terms of transversality with respect to identity barriers. This is particularly evident in Medea *for what concerns the sacred-profane paradigm. In* Vangelo secondo Matteo *(*The Gospel according to Matthew, *1964), the relation between profane and sacred is specified as the relation between "sacred" and "saint", where "saint" alludes to humanization of the sacred, in the sense discussed by Emmanuel Levinas in his book* Du Sacré ou Saint *(1977).*

[24] P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Turin, Einaudi, 1992, p. 39.
[25] Ivi, p. 81.
[26] Ivi, p. 48.
[27] Ivi, p. 574; *see* M. M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ed. M. Holquist, trans. C. Emerson & M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Pasolini titles his 1971 collection of poems Trasumanar e organizzar. *Particularly interesting from the perspective of transversality and mixing styles is* Patmos – *written in the wake of the Piazza Fontana massacre in Milan (the terrorist attack in the Banca Nazionale dell'Agricoltura, 12 December 1969) – where the "apocalypse" genre is translated, transposed, transaccentuated in association with ordinary language, specifically the journalistic:*

Sono sotto choc
è giunto fino a Patmos sentore
di ciò che annusano i cappellani
i morti erano tutti dai cinquanta ai settanta
la mia età fra pochi anni, rivelazione di Gesù Cristo
che Dio, per istruire i suoi servi
– sulle cose che devono ben presto accadere –
ha fatto conoscere per mezzo del suo Angelo
al proprio servo Giovanni.
[…] Lombardi al Governo! Tra voi e il paese c'è un abisso,
È la vostra banalità che se lo scava […]
E chi è sotto choc ride con gli occhi di Antonioni
Il quale attesta come parola di Dio e testimonianza di Gesù Cristo
E anche Pasolini ride,
tutto quello che ha veduto,
mentre Moravia è distratto, beato chi legge,
e beati coloro che ascoltano le parole di questa profezia,
Che ne piangano le famiglie, io ne parlo da letterato.
Oppongo al cordoglio un certo manierismo.
Io sono l'Alfa e l'Omega
Colui che è, che era, che viene, L'Onnipotente;
[…].

In Petrolio *Pasolini proposes to depict, render visible, legible, that which is invisible, illegible, disorder, chaos, including the linguistic and stylistic, the expression of the crisis of identity, of its fragmentation, the loss of identity. The endeavour to render legible that which escapes possession, control, and remains illegible, invisible, allows for opposites to ring true even though they contradict each other. Based on dissociation, literary writing, in this case the novel, becomes illegible, while instead the legibility of reality is taken for granted. All this in spite of*

what so-called reality produces, no matter how aberrant, even violent, obsession with identity may be, and the madness in the face of its fragmentation, disanchoring[28].

The reality that provides Pasolini's writings, literary and cinematographic, with historical context is in continuous transformation. It is analyzed and depicted in the process of development leading into the socio-economic system of "advanced capitalism", today characterized as "globalization". Pasolini identifies and diagnoses this process clearly, without compromise, from its very beginnings, for what concerns Italy between the end of the Sixties and early Seventies.

In the present day and age, the globalization era, obsession with identity is pushed to the extreme, to paroxystic degrees, over the globe, internationally. One of Pasolini's definite merits is that, for what concerns Italy, he understood what was happening, he was aware from the start of the widespread tendency towards globalised communication, and how it would develop, in its degenerate forms as well. All identities are in crisis, under different aspects, at maximal degrees. One of the most recurrent fears being not losing my identity as such, but losing the privileges attached to identity, ensured by identity. A similar situation occurs, for example, with the problem of unemployment. The unemployed easily perceives hospitality towards the extra-communitarian as threatening his/her privileges and priorities concerning employment, his/her right as a communitarian.

*A social plague in global communication, in power and control culture, a horrendous universe, as Pasolini remarked (*Il caos*, 1979), is homologation, an ever-growing tendency across social behaviours, ideas, needs, desires and imaginaries to identify with each other, yet involving different types of people and social status. Homologation is connected to a drive towards consumerism, and corresponds to the ambition for visibility, the possibility of "connecting" in the global social network, of appearing as a participant in relations pushed to an extreme. Social media today has polarized mass attention between so-called "influencers" and "followers" in relations where what counts as the measure of "friendship" and "success" is not the*

[28] *See* A. PONZIO, *Con Emmanuel Levinas. Alterità e identità*, Milan, Mimesis, 2019, pp. 149-52.

relation itself, the relation with the other, with the other in his/her singularity as other, the quality of the relation, but rather the quantity, the number of "followers", of "likes" necessary to be taken into consideration, as the criterion of evaluation of the relationship itself, never mind if only virtual.

In globalised communication, competitiveness between products on the market translates into relationships based on competition among people transformed into merchandise and consumers of communication. Solidarity easily translates into open conflict among identities, one against the other, as in the oppositional pairs: rich/poor, male/female, young/old, heterosexual/homosexual, employed/unemployed, communitarian/extra-communitarian. In this situation, all demands become demands for identification, precisely for the same lifestyle as those who detain power and control over communication, the demand for success: identity against identity.

Pasolini's writing in its various genres of discourse is topical, today more than ever. This is largely due to a perspective that is constant throughout his work, what Pasolini himself defines as the viewpoint of the "writer". As such, this viewpoint is capable of perceiving what escapes the attention of others, of intuiting relations where there seemed to be none, of foreseeing what despite belonging to reality is not yet visible.

Thanks to extralocalised vision, to the depicted word, the writer grasps that which evades the direct word of ordinary discourse. Literary writing contemplates the word with an indirect gaze, thus superseding the limitations of the world as-it-is, of ordinary language (which converges with the world), transcending the sphere of being, the order of discourse, ontology. In "Italian literature" at its "origins", Dante's Divina Commedia *expresses the desire to transgress the boundaries of the present, of contemporaneity in search of a better world. In the splendor of Beatrice's eyes and smile, the poet is elevated beyond the boundaries of short-sighted identity and transported into the boundless chronotope of unlimited, absolute love. The act in*

*its uniqueness, the "step" (*postupok*, "act" as "step"), with Bakhtin*[29] responsible action*, is depicted by Dante in the "*trasumanar*" of a guided voyage, initially in dialogue with Virgilio and then in flight with Beatrice in the light towards ever brighter new light, new life,* vita nova*.*

Practicing Semiotics through "Writing"

*Pasolini's cinematographic artwork dedicated to reinterpreting myth as opposed to progress in civilization and reason is expressive of an ethical standpoint that attributes a central role to female characters. The female gender in his artistic vision is the place of interrogation, where Pasolini critiques identity, "*genere*" understood not only as gender, but more generally as "genre", type, kind.*

In contrast to overwhelming assertion of the identical, the same, to obsessive confirmation/reconfirmation of identity, to reproduction of the Identical in terms of abstract categories, those of Genere *(Italian for genre/gender/type/kind), of the Subject, in Pasolini's artistic vision femininity stages the vitality of the human outside* genere*, outside identity. In contrast to derivation from* homo*, human-kind, the kind of all kinds in conflict with each other, thus to "*humanitas*" associated with "humanitarian wars", a* contradictio in terminis*, the feminine in Pasolini is performed in terms of* humanitas *which, like* humilitas*, is interpreted here as deriving from* humus*, humid fertile mother earth, fecund earth, cultivated together.*

*The feminine as we are describing it is not a quality inherent to womankind alone, exclusive to women. On the contrary, the feminine is an "interkind" ("*intergenere*") quality, a "transkind" ("*transgenere*") propensity, a quality of each one ("*ciascuno*"), of the single unique individual in relation to another single, unique individual, with an unveiled face*[30]*. This relation is characterized by listening,*

[29] *See* M. M. BAKTHIN, *Towards a Philosophy of the Act* [1920-1924], Eng. trans. V. Liapunov, Ed. M. Holquist, Austin, Austin University of Texas Press, 1993.

[30] *See* S. PETRILLI, *Translation as the Doctrine of Inter-genre and Trans-genre Communication: A Semioethic Perspective*, in «TTR. Traduction Terminologie Rédaction. Etudes sur le texte et ses transformations», XVIII, 1, 1er semestre 2005, pp. 221-50; EAD., *Sign Crossroads in Global Perspective.*

hospitality, "preventive peace" (Levinas), outside identity, outside the oppositional paradigm demanded by indifferent identity-difference, outside divisions and uniforms, outside uniformity and the homologation of differences, outside recruitment and the call to arms, to war and conflict, outside violence overall as provoked by affiliation to identity thus described[31].

In reply to the cultural history of progressive juxtaposition among identities, identities in conflict, one against the other; in reply to narrative about their struggles, manifest or repressed, ever stronger the more identities and differences enter into crisis, the more they produce indifference and homologation, Pasolini often chooses to highlight other possibilities for humanity through his women characters, alternative qualities, openings and orientations. He acknowledges them with a creative vitality, unbridled life forces, a mythological and regenerative capacity to transcend the limits of abstract categories and discourses representative of the "rational social order", rocking their logic at the very foundations.

Pasolini reflected on language and was familiar with studies in semiotics, the general science of signs, just as he was versed in linguistics, the general science of verbal language. He read authors like Charles Morris, Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure[32]*, following research pathways on the margins of different disciplines, at the crossroads of the different languages of poetry, literature, cinema, but also ordinary languages, professional languages, the language of journalistic communication* etc.

Committed to humanizing the social, Pasolini curated a column, Il caos*, for the weekly magazine «Tempo» (1968-1970), and before that* Dialoghi *for the communist review «Vie nuove»*[33]*. Thanks to its broad perspective with scholars like Morris, no*

Semioethics and Responsibility, Preface by J. Deely, New Brunswick, Transaction Publishers, 2010, pp. 208-21.

[31] *See* S. Petrilli (Ed.) *Maestri di segni e costruttori di pace*, Milan, Mimesis, 2021; S. PETRILLI and A. PONZIO, *The Right to Peace and the Globalisation of Infinite War*, in «CALUMET – Intercultural law and humanities review», published online on 10 November 2016.

[32] *See* P. P. PASOLINI, *Medea* [1969], in ID., *Per il cinema*, Eds. W. Siti and F. Zabagli, 2 voll., Milan, Mondadori, 2001, pp. 1205-89, cit. p. 50.

[33] P. P. PASOLINI, *Il caos* [1979], Ed. G. C. Ferretti, Rome, Editori Riuniti, 1995.

doubt, and before him Charles S. Peirce the founder of "pragmatism", semiotics takes into account the "reason of things", with Pasolini the "rational social order". However, the propensity of life and communication for otherness, for detotalisation as the condition for critical and dialogic totalization, teaches us that reason *should not be disconnected from* reasonableness. *Considering the risks for semiosis and for life inherent in the current socio-historical order, the claim is that the human being must at the very earliest transform from a "rational animal" into a "reasonable animal". During the last phase of his research, Peirce significantly turned his attention to the question of the "growth of reasonableness"*[34].

In this context of discourse, "reason", the "rational" is associated with identity, the Same, confirmation of the identical; while the "reasonable", "reasonableness" tends to otherness, the other, thereby recovering the propensity for dialogue and hospitality. The allusion is to dialogue *in the Bakhtinian sense, constitutive dialogue, a synonym for intercorporeality, interconnection among bodies, un-indifferent involvement with the other, a condition for critique and transcendence with respect to identity*[35]*. It is not incidental that Chilean biologists, Humberto Maturana and Francisco Varela (1980), as well as the Estonian biologist Jakob von Uexküll*[36]*, studied in semiotics, all theorise dialogism as converging with life*[37].

Owing to its capacity for transversality, for transign, translinguistic, transcultural crossover, Pasolini's "transhumanising" gaze is a semiotic gaze, open to the other, dialogic and dialogizing, detotalising. For Pasolini to understand communication in its expressive complexity and variety means to understand its implication in the signs of life in its globality; it means to recognize the inevitable

[34] *See* S. PETRILLI, *Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni* [1998], Milano, Mimesis, 2014, pp. 238-41.
[35] *See* M. M. BAKHTIN, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscow, Sovetskij pisatel', 1963.
[36] *See* J. VON UEXKÜll, *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen*, Reimbeck, Rowohlt, 1934; Eng. trans., *A Stroll through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds*, in «Semiotica» 89 (4), 1992, pp. 319-91.
[37] *See* S. PETRILLI, *Communication at the Intersection between Nature and Culture. A Global Semiotic Perspective*, Eds. A. Galkowski & M. Kopytowska, *Current Perspectives in Semiotics. Signs, Signification and Communication*, Lódz Studies in Language, vol. 55, pp. 185-202, Bern, Peter Lang, 2018.

condition of compromise, of intercorporeal involvement with the other, inclusive of the non-human other, with the surrounding environment, with the other of the global ecological order.

The situation of crossing, transcendence, in the earthly sense, keeps account of the sign materiality of life, languages, cultures, therefore of the other towards which such materiality is oriented. The vocation of the sign, of expression and communication, is the other. The structure of the transign, of the translinguistic, the transcultural, is dialogic in the Bakhtinian sense of the term, un-indifferent to the other. Indeed, the structure of the sign is determined in the relation of alterity and as such it foresees polyvalency, polylogism, polyphony, plurilingualism, plurality as the very grain of cultural textuality[38].

Moreover, to recognize the condition of compromission, of dialogic interconnection among sign systems, among cultural, linguistic, axiological systems, among bodies, involves a capacity for human responsibility *that exceeds all positive law and all responsibilities with alibis*[39]*. The latter characterizes instead identity logic. Pasolini interpreted signs, including (if not above all) the symptoms of widespread social* malaise *in the "horrendous universe" of consumerism.*

*Pasolini knew how urgent it was for the quality of life on earth and human survival to recognize the condition of interconnection, compromission and dialogism in the relation among different life-forms, among the different spheres of life, of the cosmo, beginning from our relationship to the other. As Levinas says, the other gazes at me (*me regarder*) and at once regards me (*me re-garder*). This other cannot but concern me. Independently of decisions made by the subject, of what I decide about the other, I am responsible for that other. Pasolini was well aware of how urgent it*

[38] *See* also D. REICHARDT, *On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Welsch and Its Didactic Interest*, in «Transnational 900», 1, 1 (March 2017), pp. 40-56, cit. pp. 50-51; W. WELSCH *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*, in *Dialog der Kulturen: Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*, Ed. Kurt Luger, Rudi Renger, Wien, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1994, pp. 147-69; ID., *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of culture: City, Nation, World*, edited by Featherstone/Lash, London, Sage, 1999, pp. 194-213.

[39] *See* S. PETRILLI, *The Law Challenged and the Critique of Identity with Emmanuel Levinas*, in «International Journal for the Semiotics of Law – Revue internationale de Sémiotique juridique», 2022, 35, pp. 31-69.

was to recognize the human condition of responsibility/responsiveness towards the life universe, the biosphere, hence the sign universe, the semiosphere to which we belong in relations of co-implication with all other life-forms. Interconnectedness and interdependency in the network of life, therefore of signs constitutive of life, is the platform and starting point for the processes of innovation and regeneration, for the birth of new relations, of new life, vita nova*, thereby enhancing our capacity for sense and significance in the human world. To recognize this is all the more urgent the more the "reason" of production globally and of communication functional to the former impose ecological conditions that distort and deviate relations between body and environment, whether natural or cultural (bearing in mind that the distinction between "nature" and "culture" is not clear cut, cannot be finalized once and for all, as evidenced by the "sign-mediated" nature of our relations to the world, not to speak of such destructive phenomenon as "anthropisation" of the planet).*

The "Feminine" in Pasolini's Artwork

Pasolini's open, critical gaze, his uninhibited viewpoint can be traced in his depiction of female characters rather than in dominant male identities, the masculine subject (parodied and caricatured in Petrolio*). Masculinity in Pasolini is the symbolic site of power and control, associated with a public role invested with the function of regulating society and sacramentalising relations between the sexes.*

The choice of introducing women from real life as actresses and protagonists is a metaphor introduced by Pasolini in his films to signify the vitality of life, characteristic of his female characters: Susanna Pasolini, his mother, in Il Vangelo secondo Matteo *(1964) and in* Teorema *(1968); the writer Elsa Morante, a nameless prostitute in* Accattone *(1961); Maria Callas in* Medea.

Pasolini's female universe unfolds at the margins of discourse and human action dominated by official ideology. Precisely because of this, his female universe is plurivocal, dialogical, creative. Female figures, and broadening the reference,

expressions, voices, perspectives in the feminine, present an excess, a surplus with respect to the limitations and constrictions of common places, the places of discourse, of roles, subjects, identities. These are all recruited to serve the social, rational order; thus the call to arms, to war, in the name of the homeland, honour…

In the monologue forming the only act of Un pesciolino *(1957), written for the "Compagnia del Teatro dei Satiri", but never performed, not so young a woman rebelling against her identity as a "spinster" interrogates identity as imposed upon the singularity of each single individual, "caged in a frame, in an iron schema", as she says. Her discourse is an indictment against the* trap of identity*:*

When somebody meets you, that idiot, first he puts you into a category, and only after takes you into consideration as a person. He doesn't understand the appalling mistake...ungodly…beast…an atrocious offence against humanity… To humiliate an individual with an aprioristic act which then remains fixed in judgement against him, ineradicable, ineradicable, even if unconsciously, is horrendous cowardice […] Yes all, all men are made like this: present a Jew to somebody, and first he will be a Jew and only after a man, an individual. […] Damn conformists, idiots, all of them, all of them! […] In this category there is all of life that cannot bear categories: a life where to write "category" is like expecting to write in the water with a finger. Not in your life!, as if you will be convinced of this! Damn Nazis, all of you, all of you! We must all be the same, belong to the category of normality, otherwise big trouble! […] What shame, abominable, to somehow exit the norm: the bet he makes with himself, this cretin of a man, coming into the world, is that of not committing a scandal: because whoever commits a scandal pulls a fast one on everybody else, revealing how in man, in all men, there effectively exists the possibility of scandal: and whoever escapes will then condemn him for the revelation. With all his being. With all his instinct for survival![40].

Scandal, that is to say, alterity, difference must be eliminated, otherwise how do we stay in our boxes, in the social cages of identity, in the abstract classifications of the order of discourse?

Pasolini does not simply depict life through his artwork, but rather with his camera he rewrites the depiction that is already present in life itself, invisible, illegible, irreducible to the places of representation*, to its replicas, roles, scripts, juxtapositions, struggles, implicit and explicit. Pasolini writes about the* extra-ordinary *depiction that renders life as life, that restores the word, gesture, face, gaze,*

[40] P. P. PASOLINI, *Per il cinema,* Eds. W. Siti and F. Zabagli, 2 voll., Milan, Mondadori, 2001, pp. 141-42.

laughter and weeping with regenerative, transformative, creative vitality. Depiction *is oriented according to the logic of alterity, the relation to others, dialogized listening.*

Pasolini says all this through the feminine, above all through images of women, whether mothers, daughters or prostitutes. And he does so not only by representing *and objectifying female characters in their identity, but on the contrary by beginning from the* irreducibility of each singularity to identity, objectification and representation.

In contrast with the position of the individual in the social and moral orders, with the degradation and hypocrisy that this order itself generates, Pasolini's women, like Medea and Mamma Roma, are connected to the symbology of unbridled life forces (vital cycles, mother earth, offspring, children, water, light), and to the vitality of restlessness for the other, of fear for *the other, rather than* fear of *the other. Here "fear of the other " resounds in the sense of fearing the other, so that "of the other" is an* object genitive*: the other is object of fear, the other as object is feared by the subject. Logical analysis distinguishes between* object genitive *and* subject genitive. *In the case of the subject genitive, it is the other who fears, the other who is afraid, the other, subject of fear:* subject and object.

Instead, with respect to the third sense, fear for *the other, we must leave the subject / object dichotomy, the paradigm of polarization in which the logical order remains trapped: to feel fear of the other as* fear for the other, *in a relation where the counterpart of difference is no longer indifference but rather* un-indifference. *In the expression "to feel the fear of the other ", "to feel the other's fear", "of the other" is neither subject genitive nor object genitive. This is the "ethical genitive" in analogy with the ethical dative, traceable in expressions like "*salutami tua madre*",* "stammi bene*"*[41].

Today "fear of the other" in the sense of fearing the other, where the other is the object of the subject's fear, has reached paroxystic degrees. Defense of identity is

[41] *See* A. PONZIO, *Con Emmanuel Levinas. Alterità e identità*, Milan, Mimesis, 2019, p. 274.

*exasperated to the utmost. But such paroxysm is not the starting point in the constitution of identity, Hobbes' "*homo homini lupus*", but rather the point of arrival. In globalization, in spite of its potential in a positive sense, the social relation is a relation among individuals mutually indifferent to each other, suffered as a necessity for the sake of individual self-interest, where identity is concerned with itself, with its own difference to the point of obsession, indifferent to the other's difference, thus enhancing fear of the other as a consequence.*

*Playing the card of "*fear of *the other", as Umberto Eco points out "eternal fascism", "Ur-Fascism" presents itself in different forms, capable still today of capturing the imaginary of the masses. Trapped in existential despair, the masses are tragically prone to sinking into fascist culture, embracing fascist ideology by degrees, progressively – of course always the "enemy's" fault! Besides, nowadays as in the past, the "enemy" is a threat to "security". Such rhetoric legitimizes persecution of opponents and dissidents who refuse such a view of "security": like those who refuse to accept that people – who would otherwise gravitate towards Europe as migrants and eventual extra-communitarians – should be made to rot in Libya or drown in the sea*[42].

Medea, the Extra-communitarian

In the film Medea *Pasolini depicts the struggle between different worlds represented by the mythical figures of Medea and Jason. Medea is mother both in the biological sense – with Jason she generates two sons –, and the symbolic. As a priestess from Colchide in fact, she is mother to the people governed by her father Eete. In a certain sense like Mamma Roma, Medea represents an original primitive culture at the margins of the official world, in Medea's case the distant and rocky Colchide. Like Mamma Roma, Medea too is attracted by the challenge of undertaking a new life, in her case presented by the arrival of Jason, the traveler.*

[42] *See* L. CANFORA, *Fermare l'odio*, Bari, Laterza, 2019, p. 17.

The scenario depicted in the film Medea *is the relation between the sacred and the profane, Medea's separation from her country, an unbalanced love relationship, the connection between love and death, between fecundity and destruction.*

All of Medea's actions overflow, present excess with respect to the logic of the world, a world closed in upon its own identity. Medea is otherwise than the being of things, transcendent with respect to the order of discourse, to any tendencies to reconfirm the identical. Whether creating or destroying, Medea behaves according to values that connect her to the vital forces of the cosmos, in relations of close interconnection and mutual responsiveness. Paradoxically, all of her actions, even the most destructive, make sense in light of the project for safeguarding the quality of life itself.

Through cinematographic techniques and precise stylistic standpoints, Pasolini exalts the positivity of Medea's origins, her primordial innocence, the mystery surrounding her, the sense of unfathomableness, unknowability – consider the frequent close-ups on her face, eyes, profile. Medea's gaze, photographed and projected indirectly by Pasolini, from the side, framing her profile, reaches out beyond the boundaries of the world to reveal her tacit alliance with the Gods, the state of peaceful communion with nature, with the sacred spheres of life.

Medea is intense, regal, vigilant. Her gaze is distanced, dignified and indirect, whether she is participating in the rites of her community of origin or is with Jason. Her actions, her words are perfused with meaning and significance, for all those who enter into contact with her and her world.

Medea is always out of place, *in continuous deferral among signs, never totally incorporated by a single identity, constantly interrogating the worlds to which she belongs, of which she is an expression, even the sacred world of which she is a representative. She departs from her father's world killing his son, her brother, in her flight towards Jason; and as though this did not suffice, she enters into conflict with her husband's world only to kill his children, her own.*

The cinematographic narration begins by depicting Medea in the role of

priestess with the task of guaranteeing the quality of life of her original community, its well-being which also involves participating in fertility rites. The element that sparks off the narrative's subsequent development is betrayal of this same community and its peoples, Medea's shift towards the unknown other. Medea is never trapped by identity, captured by the community, which is why she is a source of fear. Medea is always ready to take a stance and rebel, in this sense she is a stranger, an eternal stranger. As a stranger even in Jason's world, Medea remains an extra-communitarian, a witch and a priestess. As the cause of fear she is expelled from the community, rejected.

Although Medea emerges as a powerful, central figure in the feminine, a sense of malaise *and restlessness characterises the depiction of this character, representing the condition of marginalization with respect to the worlds she inhabits. With the end of her travels at sea with the argonauts, Medea, at last back on land, seeks signs of the sacred, communication with the Gods. All the same, in that particular episode as well, there prevails a sense of disorientation, unease, estrangement and diversity with respect to the new foreign land: "Ahhh! Speak to me, Earth, let me hear your voice! I no longer remember your voice! Sun!". Exclusion as a foreigner from the community of Corinth, under the rule of Creon – king, power, tyrant –, is symbolized by the house she inhabits, located outside the walls of the city.*

With respect to the secular world as represented Jason and governed by Creon, Medea is the surplus, excess, the exorbitant, the other sacrificed to the end of maintaining the integrity, compactness, identity of that world. Medea is mobile, she passes fluidly from one place to another, from one social status to another, without ever identifying once and for all with any one of them. A complex, undefinable, dynamical figure, Medea crosses over different worlds, genres and roles: sacred/profane, spiritual/worldly, natural/cultural, public/private, official/unofficial, internal/external. She experiences these worlds simultaneously, in all their aspects, as a woman according to different perspectives and prerogatives, priestess, mother, wife, lover, tyrant, paradoxically inviolable in her alterity and at once vulnerable

precisely because of this, and because of her perception of the other.

The final tragedy is connected with indifference, closure, rejection by a world incapable of opening to the other, of welcoming and hosting the other, of caring for the other. Murdering her own children, Medea symbolizes maximum rebellion towards a social order that is indifferent, ready to segregate, to recuse and deny the other, to refuse the other, but also and above all towards what a world of this sort ends up producing.

What remains of this figure, Medea, in the common imaginary, in common discourse, the order of discourse, Medea as a commonplace, is the mother who kills her own children. But at a closer look, from a dislocated perspective, outside the order of discourse, out of place, Medea is not only the scandal of a world that expunges the other, but she is also its disgrace: the disgrace of a world that produces figures of this type, that pushes a woman – more precisely, the single individual trapped in a genre and in the identity imposed by that genre – to the extreme limit, a world that produces and continues to produce Medeas.

The Discomfort of inescapable Responsibility for the Other

Tolerance *is nurtured by indifference and conceals irritation, even hatred towards the other. As such, tolerance easily translates into intolerance and exclusion. On this account, an appropriate reference is another essay by Eco from the early 1990s, recently published in booklet form,* Migrazione e tolleranza, *2019. Under the cover of indifference and hatred there is also a sense of guilt, a bad conscience, which at times re/surfaces.*

Fear of the other counsels estrangement and rejection of the other. Jason's world does not contain Medea who is perceived as a threat to the social order, it does not resist in the face of her alterity. This leads to the decision to ban her, sending her into exile:

Creon says to Medea:

You frighten me – let me tell you this openly – I fear for my daughter. Everybody living in this city knows that as a barbarian, come from a foreign land, you are a great expert in evil spells. You are different from us all: for this reason we don't want you around us[43].

But, then, given the gentle and reconciling tone of Medea's response, such that Creon refers to her words as "sweet" and "humane", he confesses the real reason for wanting to cast her out with her children. In crossing over identity boundaries an extraordinary relationship is born, one that goes beyond social roles, that is transcendent with respect to the official order of discourse: Creon and the stranger – the witch – face-to-face, faces exposed, one single individual to another, one unique individual to another. His daughter whom Jason intends to marry feels guilty towards Medea and suffers the pain of Medea's sufferings. Creon in reality fears for his daughter, for what she might do because of her uneasy conscience. Medea must leave precisely because she is guiltless, she must be driven away: her mere presence is cause of guilt complexes. The institution of power intervenes to support those too sensitive to be indifferent to the sufferings of others. Not to see those who suffer is a remedy to avoid being overwhelmed by a sense of guilt, to safeguard a clean conscience, and feel at peace with the world.

To tell the truth, says Creon:

It is not out of hatred for you that I am afraid, nor out of suspicion because of your diversity as a barbarian, here in our city with the signs of another race, […]. But I fear for what my daughter might do: for she feels guilty towards you and knowing of your sufferings, feels pain that gives her no peace[44].

Logical analysis, as observed, knows only two senses of "feeling fear of the other", distinguishing between "subject genitive" and "object genitive"; fear of the other either in the sense that the other is afraid – "subject genitive" – or that the

[43] P. P. PASOLINI, *Per il cinema* cit., vol. I, p. 1285.
[44] *Ibidem*.

other is the cause of fear – "object genitive". The "other" is subject to or object of fear. So what does Creon say? He says: let me be sincere, it is not that you are the cause of fear or that I'm afraid of you or that I don't want my daughter to have to live in fear or your presence. It's that I fear for *my daughter. Here "to fear for…" is neither subject genitive nor object genitive.* To feel fear of the other as fearing for the other. *In logical analysis, to feel the other's fear is not foreseen in this sense: either subject or object. But in Italian we have expressions like "*penso a te*", in English "I think of you", "I think about you" (not "*penso te*", not "I think you", as in "I know you", "I possess you", that is, a transitive verb and its object). The Spanish language has an effective saying, also present in idioms in the South of Italy, which translated into Italian is "*amo a te*" (a grammatical case not foreseen in standard Italian in relation to the verb "*amo*", from "*amare*", to love; in French* J'aime à toi[45]*). "*Amo a te*" recalls "*penso a te*", "I think of you", "I think about you." Here the Italian "*te*", English "you", is not intended as an object pronoun in the* accusative. *"To feel fear* of *the other" in the sense of to be afraid for the other, of fearing for the other, is a case of using the word indirectly, obliquely, the* ethical genitive, *by analogy with what is named as the "ethical dative", "*dativo etico*" ("*stammi bene*!", "*amo a te*").*

Between two Identity Worlds

The name "Mamma Roma" (here too the character gives the title to the film) is at once metaphor and metonymy of the interrelation between public and private, of the continuity that effectively interweaves different but not separate life spheres, crossing over divisions presented by roles, codes and social conventions. This name indicates the continuity ("synechism" in Charles Peirce terminology for continuity in discontinuity in the sign universe) that life circumstances may either resist and deny or, instead, accommodate and develop. Mamma Roma by profession is a prostitute, as such an outcast, poor, marginalized, boisterous and heartwarming, portrayed as

[45] *See* L. IRIGARAY *J'aime à toi*, Paris, Grasset, 1990.

the victim of oppression and control.

Like Medea, Mamma Roma is not only the expression of humility combined with an extraordinary sense of dignity. She also represents unbridled primordial forces, the exuberance of original, primal sense as it gushes forth and overflows with respect to limitations, oppositions, conflicts foreseen by "closed identity" (Morris, author of The Open Self*), identity-difference, the kind of difference that eliminates alterity.*

Medea and Mamma Roma are both mothers, capable of generating new life, invested with significance beyond the special meaning of ordinary mother-child relations. Regarding contemporaneity, the immediate chronotropic situation, their gaze stretches beyond, towards the future: Mamma Roma, a female figure from post-war Rome aspires to a better life beyond the misery of poverty; Medea looks towards the sacred sphere investing it with social value.

In Mamma Roma *the mother-son relationship refers to life conditions on the outskirts of Rome, to a specific class, a given community, relatively small and limited. But as in* Medea*, the problematics addressed by Pasolini in this film refer to a vaster community, an extended global community, the western world and its value systems, and even beyond.*

*Pasolini's writings generally (and not just his films and literary writings) are critical and creative, propositional. They aim to reorganize the universe of sense, therefore life, "*trasumanar e organizzar*", as recites the title of his 1971 poetry collection. The expression "writing" as used here resounds with different meanings: in the sense of Roland Barthes's "intransitive writing"*[46]*; Emmanuel Levinas's writing* avant la lettre *(1982); "writing as modeling"*[47]*. The latter is adapted from Thomas Sebeok's concept of "modeling" as distinct from "communication", where modeling (also named "language") tells of a syntactical device and a priori with respect to verbal language. Communication in the human world occurs through a*

[46] *See* R. BARTHES, *Le degro zero d'écriture*, suivi de nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1953; ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
[47] *See* S. PETRILLI and A. PONZIO, *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes through the Open Network of Signs*, Toronto, Buffalo, London, University Press of Toronto Press, 2005.

great variety of writing systems, historical natural languages, cultures, all based in syntactical modeling, that is, in writing or language understood as a priori modeling. This special device (syntactical modeling) is specific to hominids; its appearance determines a new course in their evolutionary development[48]*. Syntactical modeling (or writing thus understood) liberates human communication as the effect of an extraordinary potential for the imagination, the "play of musement" to echo Peirce, for daydreaming, with Pasolini, transhumanisation. Pasolini's writing resounds with sense and significance responsive to a cosmic, Lucretian vision of the existent. His transhumanising vision invests the world itself with sense, its signs, languages, cultures, evidencing continuity in the dialectics between the specific and the universal, between nature and culture, profane and sacred, close and distant, local and global.*

Interrelatedness among worlds, impossible indifference towards life, structural dialogism connecting all lifeforms beyond opposition and the "normality" of conflict among differences are constant themes in Pasolini's works. He underlines the inexorable condition of interdependency among elements, human and non-human, that together compose ever larger universes of sense and significance. Stories of women like Mamma Roma and Medea reveal how failing to recognize the primary, original and vital condition of dialogical interdependency among the different spheres of life, to valorize the original sense of life, mother-sense inherent in the relation to the other can only end in devastation and death.

Female figures depicted by Pasolini in his films, including Accattone*, often come from extremely poor family circumstances, like Mamma Roma. As victims of violence and control on various fronts, they live a life of hardship at the margins of official society, an ambiguous space at the borders of two worlds. But Mamma Roma*

[48] *See* T. A. SEBEOK, *I Think I Am a Verb: More Contributions to the Doctrine of Signs*, New York, London, Plenum Press, 1986; S. PETRILLI and A. PONZIO, *Language as primary modeling and natural languages: a biosemiotic perspective*, in E. Velmezova, K. Kull, S. J. Cowley (Eds.) *Biosemiotic Perspectives on Language and Linguistics*, New York, Dordrecht, London, Springer International Publishing Switzerland, 2015, pp. 47-76; EID., *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Perugia, Guerra Edizioni, 2016.

in particular aspires with all her might to improve her social position, suffering her existential situation as unbearable, tormented by the awareness that other worlds are possible, but for her unreachable; this awareness that makes her desperate, but active. Pasolini introduces the mother-son relationship, complex and problematic, as a metaphor to critique dominant ideology. Mamma Roma's view of Rome from her window – her home is not located in a township, a suburb, but on the outskirts of the city – underlines the condition of marginalization with respect to the richer social classes, and her desire to identify with them. Mamma Roma knows that she neither belongs to "her" class with respect to which she turns her gaze elsewhere, nor to the middle class which she aspires to reaching, but without success, in spite of having conquered material goods indicating a movement in that direction, objects including a red Vespa for her son Ettore.

Mamma Roma is relegated to the borderland between two worlds, at the margins, trapped and caged by the desire of a new identity, by the wish to replace a social position with another, a social class with another, to claim rights, advancing from prostitution to citizenship in a middle-class urban bourgeois world. Animated by desire of escape, she lives in and of a transcultural world, as she imagines to move across different social levels. Pasolini shows Mamma Roma as she speaks, acts, and struggles with determination, shifting towards the city from the underground, from the subproletariat underclass to which she belongs, towards the lower middle class of the future, which she dreams of reaching, but never will. To this dream she sacrifices values from a distant past she no longer wants to be part of, stretching out to a future through which to redeem herself, but which remains inaccessible. In spite of her iron will and determination, even authoritarian attitudes, imposing herself, she will never belong to the social class she dreams of.

Mamma Roma's claim to the freedom of crossing over the boundaries of identity, to transformation and improvement in social status is based on work, hard honest work. Mamma Roma dreams of liberated work, work bought and sold on the equal exchange market. Ettore is also caught between two worlds: a past life on the

land, on one side, a consumerist future in a progressing world, on the other. But, while Mamma Roma embraces the work ethics of an emerging middle class, Ettore fails at school, is unemployed and disoriented, wholly deprived of values, dreams, projects, wholly dependent on his mother for survival.

With characters like Ettore, but also Bruna, the girl who becomes his lover, Pasolini stages conflict among cultures, the crisis of values, desperation, frustrations afflicting the young. Ettore is not comfortable with his mother's plans; with respect to his mother he is other, but he finds no escape from his mother's will, from the tyranny of her determination. Her only son Ettore's death is the price Mamma Roma pays for her dream of escape.

These stories by Pasolini narrate struggles between the single individual and community, the single individual and genre, the single individual and alienation to which the single individual is condemned by his or her very own difference, an unfair struggle.

For a Semioethics of Alterity

Human life develops through infinite, unfinalisable translational processes, through semiotic processes of transferral, transformation, transmutation, transaccentution, transvaluation – with Pasolini through processes of "transhumanisation" – across different worlds, cultures and languages. This makes for universes of sense and experience ever more enhanced by new relations, new meanings beyond anthropocentric, ethnocentric and glottocentric *limitations.*

In spite of recurring forms of indifference towards the other, globalization today is also the inevitability of encounter among differences – people, cultures, languages and traditions. In light of this situation and the responsibilities involved for the life of signs and the signs of life and considering the ethical and economical-political implications for humanity beyond the broadly cultural, difference demands reconsideration in terms of relations of un-indifference, of listening to the other,

caring for the other, fearing for the other, accounting to the other and for the other. From the perspective of the relation between humankind and nature, culture and nature, this other is also the "ecological other", the so-called "natural" environment, "mother earth", particularly significant for a planet marked by "anthropisation".

This is a global and globalised world, with no escape from the dialogical condition of intercorporeality, whether local or global, as the current Covid-19 crisis has evidenced all too clearly. In the present day and age, we are all interconnected, as never before: the destiny of each one of us is determined by the destiny of every other. Beyond the boundaries of identity, we are all actors together, each one responsible for the other, in a transnational, transcultural, transethnic and translinguistic network of signs and bodies, values and relations.

To conclude returning to a more strictly philosophical-semiotic issue à propos *the notion of the "maternal", "mother-sense" as portrayed by Pasolini in* Medea *and* Mamma Roma*: an interesting connection can be established with Victoria Welby and her significs (her theory of meaning), where the concept of mother-sense plays an important role in the architecture of her thought system*[49]*. Working on language, signs and meaning, on the relation between signs and values, between sense, meaning and significance, Welby discusses "mother-sense" as a quality that invests all human beings alike, each and every one of us, transversally. Mother-sense alludes to the human capacity for opening to the other, for hospitality, co-participative creativity and responsibility, in spite of the dominant tendency to build walls and barriers that impose categories and cages based on identity logic, on identities in relations of opposition to each other.*

How semiosis implies ethics and leads to the formulation of the concept of "semioethics" is a major topic in my research. While it is not specifically thematized

[49] *See* S. PETRILLI, *Signifying and Understanding. Reading the Works of Victoria Welby and the Signific Movement*, Preface by P. Cobley, Berlin, Mouton, 2009; EAD., *Victoria Welby and the science of signs. Significs, semiotics, philosophy of language*, Presentation F. Nuessel, New Brunswick, Transaction, 2015; EAD., *Nella vita dei segni. Percorsi della semiotica*, Milan, Mimesis, 2015; V. WELBY, *What Is Meaning?* [1903], Ed. & Pref. A. Eschbach, Intro. di G. Mannoury, Amsterdam, John Benjamins, 1983.

here, it does provide the theoretical framework[50]*. In the face of ecological emergency and social practice threatening human survival, masters of the sign like those cited in this text assure us that other and better worlds are possible, worlds whose destiny is alterity, otherness of the other, the basis and perspective of semiosis described as converging with life*[51]*. But there is important work to do, work of the specifically cultural order, profound, extensive and semioethically (trans)humanising.*

Susan Petrilli

Key-words: *Alterity-difference*, *detotalisation*, *fear of the other*, *global communication*, *identity-difference*, *ideology*, *listening*, *literary writing*, *singularity*, *transhumanisation.*

References:

BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, *Opere 1919–1930*, ed. comment., intro. (pp. VII-XXXII); A. Ponzio It. trans. (in collab. with L. Ponzio), Milan, Bompiani, 2014;

M. M. BAKHTIN, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* [*Problems of Dostoevsky's Art*], Leningrad, Priboj, 1929; It. trans. A. Ponzio, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, *Opere 1919–1930*, op. cit., pp. 1053-1423;

ID., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscow, Sovetskij pisatel', 1963 (2nd revised and enlarged edition of M. M. BAKHTIN, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, 1929 cit.) [*Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ed. and Eng. trans. Caryl Emerson, Introduction Wayne C. Booth, Series «Theory and History of Literature», Vol. 8, Manchester, Manchester University Press, 1984];

ID., *Voprosy literatury i estetiki* (*Problems of Literature and of Aesthetics*), Moscow, Chudozestvennaja literature, 1975 (Eng. trans. M. M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, 1981 cit.);

ID., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ed. M. Holquist, trans. C. Emerson & M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981;

ID., *Towards a Philosophy of the Act* [1920-1924], Eng. trans. V. Liapunov, Ed. M. Holquist, Austin, Austin University of Texas Press, 1993;

R. BARTHES, *Le degro zero d'écriture*, suivi de nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1953;

ID., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964;

ID., *Image, Music, Text* [1977], Ed. & trans. Stephen Heath, London, Fontana Paperbacks, Oxford, University Press, 1984, III ed.;

ID., *Le grain de la voix. Entretiens 1962-80*, Paris, Seuil, 1981;

ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982;

[50] *See* S. PETRILLI and A. PONZIO, *Semioetica*, Rome, Meltemi, 2003; EID., *Semioethics*, in P. Cobley (Ed.) *The Routledge Companion to Semiotics* cit., 2010, pp. 150-62; S. PETRILLI, *Sign Crossroads in Global Perspective. Semioethics and Responsibility*, Preface by J. Deely, New Brunswick, Transaction Publishers, 2010; EAD., *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*, Milan, Mimesis, 2012; Ead. (Ed.) *Semioetica e comunicazione globale*, Milan, Mimesis, 2014; EAD., *Signs, Language and Listening. Semioethic Perspectives*, Ottawa, Legas, 2019.

[51] *See* S. PETRILLI, *Senza ripari. Segni, differenze, estraneità*, Milan, Mimesis, 2021.

ID., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984;

ID., *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, Ed. Eric Marty, Vol. I, 1942-1961; Vol. II, 1962-1967; Vol. III, 1968-1971; Vol. IV, 1972-1976; Vol. V, 1977-1980, Paris, Seuil, 1993-2002;

L. CANFORA, *Fermare l'odio*, Bari, Laterza, 2019;

M. Cavagna, C. Maeder (Eds.) *Philology and Performing Arts: A Challenge*, Louvain-la-Neuve, Belgium, UCL Presses Universitaires De Louvain, 2014;

P. COBLEY, Intro, in *The Routledge Companion to Semiotics*, London, Routledge, 2010, pp. 3-12;

ID., *Peirce in Contemporary Semiotics*, in T. JAPPY, *Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics*, 2019 cit., pp. 31-72;

DANTE, *La Divina Commedia*, ed. and annotated by C. H. Grandgent; revised by Charles S. Singleton, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972 [*The Divine Comedy*, Eng. trans. Henry F. Cary, «The Harvard Classics», New York, P. F. Collier & Son, 1980];

G. DELEUZE, *L'immagine movimento*. Cinema 1; *L'immagine tempo*. Cinema 2, Milan, Ubulibri, 1984-1989;

U. ECO, *Il fascismo eterno*, Milan, La nave di Teseo, 2018;

ID., *Migrazione e tolleranza*, Milano, La nave di Teseo, 2019;

M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970;

G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Florence, Sansoni, 1963;

R. E. INNIS, *Peirce's Aesthetic Confession and Its Analytical Consequences*, in T. JAPPY, *Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics*, 2019 cit., pp. 155-84;

L. IRIGARAY, *J'aime à toi*, Paris, Grasset, 1990;

R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, trans. and pref. by Nicolas RUWETT, Paris, Editions de Minuit, 1963;

T. JAPPY (Ed. and intro., pp. 1-30), *Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics*, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, Bloomsbury Academic, Bloomsbury, 2019;

ID., *Peirce's conception of semiosis*, in T. Jappy (Ed.) *Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics*, 2019 cit., pp. 101-32;

G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Ed. & comment G. Pacella, 3 voll. (1: 2341; II: 2342-4526, III: Apparati), Milan, Garzanti, 1991;

E. LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, The Hague, Nijhoff, 1961;

ID., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, The Hague, Nijhoff, 1974;

ID., *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1977;

ID., *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987;

H. R. MATURANA and F. J. VARELA, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht, D. Reidel, 1980;

B. MEDLIN, *The Modern World*, in S. Petrilli (Ed.) *Challenges to Living Together*, 2017 cit., pp. 275-480;

ID., *Nuclear disarmament and the defense of Australia*, in *Pace, pacificazione, pacifismo e i loro linguaggi*, 2017 cit., pp. 433-4445;

ID., *The Level-Headed Revolutionary. Essays, Stories and Poems*, Ed. & intro. by S. PETRILLI (in collab.), Adelaide, Wakefield Press, 2021;

C. W. MORRIS, *The Open Self*, New York, Prentice Hall, 1948; *L'io aperto. Il soggetto e le sue metamorfosi*, It. tr. & intro. by S. PETRILLI, *Charles Morris e la scienza dell'uomo. Conoscenza, libertà, responsabilità*, Bari, Graphis, 2002, pp. VII-XXVI; new ed. and intro. *Precognizioni dei rischi attuali dell'Occidente ne* L'io aperto *di Charles Morris*, Lecce, Pensa Multimedia, 2017, pp. 11-48;

P. P. PASOLINI, *Un pesciolino* [1957], in ID., *Teatro* cit.;

ID., *Accattone* [1961], in ID., *Per il cinema* cit., pp. 5-145;

ID., *Mamma Roma* [1962], in ID., *Per il cinema* cit., pp. 151-65;

ID., *Comizi d'amore* [1965], in ID., *Per il cinema* cit., pp. 415-77;

ID., *Teorema* [1968], in ID., *Per il cinema* cit., pp. 1079-91;

ID., *Medea* [1969], in ID., *Per il cinema* cit., pp. 1205-89;

ID., *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo* [1969], Milan, Archinto, 2005;

ID., *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971;

ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972;

ID., *Vangelo secondo San Matteo* [1974], in ID., *Per il cinema* cit., pp. 485-653;

ID., *Scritti corsari* [1975], Prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 1990;

ID., *Lettere luterane*, Turin, Einaudi, 1976;

ID., *Il caos* [1979], Ed. G. C. Ferretti, Rome, Editori Riuniti, 1995;

ID., *Petrolio*, Turin, Einaudi, 1992;

ID., *Per il cinema*, Eds. W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milan, Mondadori, 2001;

ID., *Teatro*, Eds. W. Siti e S. De Laude, Milan, Mondadori, 2001;

C. S. PEIRCE, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Voll. I-VI, Ed. by C. Hartshorne & P. Weiss, 1931-1935; Voll. VII-VIII, Ed. by A. W. Burks, 1958, Cambridge (Mass.), The Belknap Press, Harvard University Press, 1931-1935;

S. PETRILLI, *Translation, Semiotics and Ideology*, in «TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction. La pédagogie de la traduction: Questions actuelles», V, 1, 1992, pp. 233-64;

EAD., *The Unconscious, Signs, and Ideology*, in «Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies», 90, 3/4, 1992, pp. 379-87;

EAD., *Signs and Values: For a Critique of Cognitive Semiotics*, in «Journal of Pragmatics», 20, 1993, pp. 239-51;

EAD., *Dialogism and Interpretation in the Study of Signs*, in «Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies», 97-1/2, 1993, pp. 103-18;

Ead. (Ed.) *Ideology, Logic, and Dialogue in Semioethic Perspective*, in «Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies», 148-1/4, 2004;

EAD., *Translation as the Doctrine of Inter-genre and Trans-genre Communication: A Semioethic Perspective*, in «TTR. Traduction Terminologie Rédaction. Etudes sur le texte et ses transformations», XVIII, 1, 1er semestre 2005, pp. 221-50;

EAD., *Signifying and Understanding. Reading the Works of Victoria Welby and the Significs Movement*, Preface by P. Cobley, Berlin, Mouton, 2009;

EAD., *Sign Crossroads in Global Perspective. Semioethics and Responsibility*, Preface by J. Deely, New Brunswick, Transaction Publishers, 2010;

EAD., *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*, Milan, Mimesis, 2012;

EAD., *The Self as a Sign, the World, and the Other. Living Semiotics*, Foreword by A. PONZIO (pp. XIII-XVI), New Brunswick, London, Publishers, 2013;

Ead. (Ed.) *Semioetica e comunicazione globale*, Milan, Mimesis, 2014;

EAD., *Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni*, Milano, Mimesis, 2014;

EAD., *Victoria Welby and the science of signs. Significs, semiotics, philosophy of language*, Presentation F. Nuessel, New Brunswick, Transaction, 2015;

EAD., *Nella vita dei segni. Percorsi della semiotica*, Milan, Mimesis, 2015;

EAD., *The Global World and Its Manifold Languages. Otherness as the Basis of Communication*, Bern, Peter Lang, 2016;

Ead. (Ed.) *Challenges to Living Together*, Milan, Mimesis International, 2017;

Ead. (Ed.) *Digressioni nella storia. Dal tempo del sogno al tempo della globalizzazione*, Milan, Meltemi, 2017;

Ead. (Ed.) *Pace, pacificazione, pacifismo e i loro linguaggi*, Collana «Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura», XXVII, 20, Milan, Mimesis, 2017;

Ead. (Ed.) *L'immagine nella parola, nella musica e nella pittura*, Milan, Mimesis, 2018;

EAD., *Communication at the Intersection between Nature and Culture. A Global Semiotic Perspective*, Eds. A. Galkowski & M. Kopytowska, *Current Perspectives in Semiotics. Signs, Signification and Communication*, Lódz Studies in Language, vol. 55, pp. 185-202, Bern, Peter Lang, 2018;

EAD., *Significare, interpretare e intendere. Tra segni, lingue, linguaggi e valori*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2019;

EAD., *Signs, Language and Listening. Semioethic Perspectives*, Ottawa, Legas, 2019;

EAD., *Peirce and Welby: For an Ethics of the Man-Sign Relation*, in *Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics*, 2019 cit., pp. 359-90;

Ead. (Ed.) *Diritti umani e diritti altrui*, Milan, Mimesis, 2019;

EAD., *Migration, an Inescapable demand. The Responsibility of Hosting and the Right to Hospitality*, in «Calumet. Intercultural Law and Humanities Review», directed by M. Ricca, 2021, pp. 1-43;

Ead. (Ed.) *Maestri di segni e costruttori di pace*, Milan, Mimesis, 2021;

EAD., *Senza ripari. Segni, differenze, estraneità*, Milan, Mimesis, 2021;

EAD., *The Law Challenged and the Critique of Identity with Emmanuel Levinas*, in «International Journal for the Semiotics of Law – Revue internationale de Sémiotique juridique», 2022, 35, pp. 31-69;

S. PETRILLI, A. PONZIO, *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Milan, Mimesis, 1999;

EID., *Semioetica*, Rome, Meltemi, 2003; now in S. Petrilli (Ed.) *Semioetica e comunicazione globale*, 2014 cit., pp. 127-251;

EID., *Views in Literary Semiotics*, Ottawa, Toronto, Legas, 2003;

EID., *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes through the Open Network of Signs*, Toronto, Buffalo, London, University Press of Toronto Press, 2005;

EID., *La raffigurazione letteraria*, Milan, Mimesis, 2006;

EID., *Semioethics*, in P. Cobley (Ed.) *The Routledge Companion to Semiotics*, 2010 cit., pp. 150-62;

EID., *Depicting the vision of the other in the novel and film. Bakhtin, Pasolini, Deleuze*, in *Philology and Performing Arts: A Challenge*, 2014 cit., pp. 289-307;

EID., *Language as primary modeling and natural languages: a biosemiotic perspective*, in E. Velmezova, K. Kull, S. J. Cowley (Eds.) *Biosemiotic Perspectives on Language and Linguistics*, New York, Dordrecht, London, Springer International Publishing Switzerland, 2015, pp. 47-76;

EID., *The Right to Peace and the Globalization of Infinite War*, in «CALUMET – Intercultural law and humanities review», published online on 10 November 2016;

EID., *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Perugia, Guerra Edizioni, 2016;

EID., *Identità e alterità. Per una semioetica della comunicazione globale*, Milan, Mimesis, 2019;

S. PETRILLI, A. PONZIO, L. PONZIO, *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni* [2010], Milan, Mimesis, 2012;

A. PONZIO, *La comunicazione* [1999], Bari, Graphis, 2004, II ed.;

ID., *Da dove verso dove. L'altra parola nella comunicazione globale*, Perugia, Guerra, 2009;

ID., *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario senza confini nazionali*, Canerano (Roma), Aracne Editrice, 2016;

ID., *Con Emmanuel Levinas. Alterità e identità*, Milan, Mimesis, 2019;

ID., *Logic and Dialogic in Peirce's Conception of Argumentation*, in *Bloomsbury Companion to Contemporary Peircean Semiotics*, 2019 cit., pp. 235-52;

ID., *Quadrilogia. La differenza non indifferente, Elogio dell'infunzionale, Fuori luogo, In altre parole*, Milan, Mimesis, 2022;

D. REICHARDT, *On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Welsch and Its Didactic Interest*, in «Transnational 900», 1, 1 (March 2017), pp. 40-56;

T. A. SEBEOK, *I Think I Am a Verb: More Contributions to the Doctrine of Signs*, New York, London, Plenum Press, 1986; *Penso di essere un verbo*, It. trans., Ed. & introd. (pp. 11-18) by S. PETRILLI, Palermo, Sellerio, 1990;

ID., *Global Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2001;

P. P. TRIFONAS (Ed. & *Apologia*, pp. 1-25), *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, Heidelberg, New York, London, Springer, 2015;

J. VON UEXKÜll, *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen*, Reimbeck, Rowohlt, 1934; Eng. trans., *A Stroll through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds*, in «Semiotica» 89 (4), 1992, pp. 319-91;

V. N. VOLOŠINOV, *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologiceskogo metoda v nauke o jazyke*, Leningrad, Walter de Gruyter GmbH, 1929, II ed. 1930; Eng. trans. *Marxism and the Philosophy of Language*, Eds. L. Matejka & I. R. Titunik, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1973, II ed. 1986;

V. WELBY, *What Is Meaning?* [1903], Ed. & Pref. A. Eschbach, Intro. di G. Mannoury, Amsterdam, John Benjamins, 1983;

ID., *Interpretare, comprendere, comunicare*, It. trans., Ed. and Intro., *Le risorse del significare* (pp. 11-96), by S. PETRILLI, Rome, Carocci, 2010;

ID., *Senso, significato, significatività*, It. trans., Ed. and Intro., *Il senso e il valore del significare* (pp. 9-102), by S. PETRILLI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2021;

W. WELSCH, *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*, in *Dialog der Kulturen: Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*, Ed. Kurt Luger, Rudi Renger, Wien, Österreichischer Kunst-und Kulturverlag, 1994, pp. 147-69;

ID., *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of culture: City, Nation,*

World, edited by Featherstone/Lash, London, Sage, 1999, pp. 194-213;

WHITE HOUSE, *The National Security Strategy of the United States of America*, President of the United States, The White House, Washington, September 2002.

Pasolini oggetto di visione: l'intellettuale-attore e l'aspetto performativo delle sue interviste

Nel presente contributo si prenderanno in esame alcune interviste a Pier Paolo Pasolini[1] oggi facilmente rinvenibili in rete e fruibili da parte del pubblico del Web: si tenterà di analizzare l'atteggiamento del Pasolini intervistato, e dunque oggetto di visione e non regista, "passivo" e non "attivo", nella sua duplice dimensione di intellettuale e di "attore", e anche di stabilire quanto dei temi ricorrenti e della poetica dello scrittore possano veicolare quei video oggi, a beneficio dei fruitori anche più

[1] Su Pasolini, com'è noto, c'è una bibliografia sterminata; si ricordino, a proposito degli argomenti trattati, almeno i recenti: G. FADINI, *Pasolini con Lacan: per una politica tra mutazione antropologica e discorso capitalista*, Milano-Udine, Mimesis, 2015; *La storia nascente: l'Italia degli anni Settanta*, a cura di I. Puskás, Firenze, F. Cesati, 2016; *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di P. Martino e C. Verbaro, Pisa, ETS, 2016; M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017; D. BALICCO, *Letteratura e mutazione: Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Roma, Artemide, 2018; A. CARLI, *L'occhio e la voce: Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Pisa, ETS, 2018; G. TOMEI, *Il Pasolini borghese: da* Teorema *agli* Scritti corsari *a* Petrolio, prefazione di R. Rosati, Roma, Nuova cultura, 2018; S. TRIULZI, *Note nel frastuono del presente: Pasolini, Manganelli, Landolfi, Pavese*, Roma, Diacritica Edizioni, 2018 (http://diacritica.it/wp-content/uploads/4.-Sebastiano-Triulzi-Note-nel-frastuono-del-presente-Pasolini-Manganelli-Landolfi-Pavese.pdf), pp. 13-44; A. SARCHI, *La felicità delle immagini, il peso delle parole: cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Milano, Bompiani Overlook, 2019; B. BRONZINI, *Dare forma al silenzio: Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2020; A. TRICOMI, *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020; A. CASCONE, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi: Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova, Padova University Press, 2021 (sullo stesso argomento mi permetto di rimandare anche al precedente M. PANETTA, *Nel segno del magistero longhiano: Bologna crocevia di esperienze*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna dall'Ottocento al Contemporaneo*, a cura di P. Pieri e L. Weber, vol. II, *Dal primo dopoguerra alla fine del Neorealismo*, Bologna, Clueb, 2010, pp. 45-62); *Pasolini e Sciascia: ultimi eretici*, a cura di F. La Porta, Venezia, Marsilio-Casarsa della Delizia, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, 2021; M. A. BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022; F. FARACI, *Anima nomade: da Pasolini alla fotografia povera*, prefazione di F. Arminio, a cura di D. Maida, Milano-Udine, Mimesis, 2022; G. C. FERRETTI, *Pasolini personaggio: un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, con album fotografico, Novara, Interlinea, 2022; A.-V. HOUCKE, *L'antiquité n'a jamais esisté: Fellini et Pasolini archéologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022; *Il Gramsci di Pasolini: lingua, letteratura e ideologia*, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio-Casarsa della Delizia, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, 2022; *Il lupo avrà il sorriso? Conversazioni su Pier Paolo Pasolini*, a cura di L. De Fiore, Roma, Castelvecchi, 2022; *"Io lotto contro tutti". Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici*, a cura di M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2022; N. NALDINI, *Breve vita di Pasolini*, Milano, Guanda, 2022; *Pasolini e i media*, a cura di V. Codeluppi, Milano, Franco Angeli, 2022; *Pier Paolo Pasolini: non mi lascio commuovere dalle fotografie*, a cura di M. Minuz e R. Carnero, Cinisello Balsamo, Silvana, 2022; W. SITI, *Quindici riprese: cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022; F. ZABAGLI, *Filologia minima su Pasolini e altro*, Dueville, Ronzani, 2022.

giovani, che potrebbero essere più portati, rispetto ad utenti più "maturi", ad avere un primo approccio alla sua opera tramite la visione di quelle registrazioni[2].

Intervistato il 22 febbraio 1968[3] nell'ambito della rubrica televisiva di Rai Tre *Sapere. L'uomo e la società* sulla lingua italiana[4], Pasolini risponde alla domanda del giornalista sulle ragioni per cui il nostro Paese, pur così diviso e «pieno di inimicizie municipali», abbia avuto presto una «lingua unitaria»: egli conferma che «l'italiano… praticamente è una lingua soltanto letteraria per molti secoli», ovvero, a suo dire, fino agli anni Quaranta o Cinquanta del Novecento. Il suo prestigio letterario è nato a Firenze, e (come sappiamo) i grandi padri della lingua italiana – Dante, Petrarca e Boccaccio[5] – si sono imposti nel panorama nazionale proprio per la loro autorevolezza dal punto di vista letterario. Aggiunge che «in questo momento abbiamo un italiano che è strettamente unitario dal punto di vista linguistico», ma che, quando gli italiani parlano, si esprimono ognuno in un italiano «particolare, regionale, cittadino, individuale» ovvero nella «koiné dialettizzata, l'italiano dialettizzato». Accanto all'italiano ci sono, poi, dialetti veri e propri, a dire di Pasolini «lingue potenziali che non sono arrivati al grado di lingua, perché sono stati soppiantati dal prestigio letterario del fiorentino».

Al giornalista che parla di vestigia, nella lingua italiana, della tormentata e «burrascosa» vicenda dell'unità nazionale Pasolini ricorda che esistono moltissime parole «di origine germanica, celtica, spagnola, addirittura araba», ma che rappresentano delle «tracce poco significative», perché, in realtà, l'italiano «linguisticamente è molto unito», unitario, e «la sua derivazione dal latino è molto precisa», anche perché, non essendo una lingua di origine burocratica o

[2] Si precisa che l'interpunzione delle trascrizioni cercherà di riprodurre, il più possibile, le pause del parlato e di aiutare il lettore a comprendere meglio il senso dei discorsi pasoliniani.
[3] Cfr. Youtube all'URL: https://youtu.be/wkqoc8blFvI (video in b/n; durata: 3 minuti e 59 secondi).
[4] Al riguardo si veda, oltre al sempre imprescindibile L. SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», vol. 10, 1996, pp. 197-229, P. D'ACHILLE, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, a cura di S. Schiattarella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
[5] Al riguardo si veda C. VECCE, *Il* Decameron *di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci, 2022.

«comunicativa»[6] (come ad esempio il francese), «tende a essere molto… fissatrice delle proprie istituzioni linguistiche».

L'italiano, a dire di Pasolini, va cambiando nel senso che si sta facendo «più… veramente unitario», anche per merito della televisione, dei giornali oppure «della vita statale, che è infinitamente più unita che molti anni fa. Le infrastrutture sono enormemente accresciute». L'intellettuale ribadisce, inoltre, che «il centro linguistico dell'italiano», però, «non è più letterario e non è più Firenze, ma è tecnico, o tecnologico, ed è Milano»: infatti, «le parole tecniche sono una specie di cemento, […] di patina che sta livellando e unificando tutto l'italiano» (e porta l'esempio della parola "frigorifero"). Sollecitato in tal senso dal giornalista, Pasolini ammette di tendere «ad amare di più», «alla guida di una lingua nazionale, una lingua letteraria», ma, se questa lingua, anziché essere letteraria, è tecnologica, confessa con rassegnazione di non poter fare altro che prenderne atto.

Appare utile rilevare, al riguardo, che, ad esempio, nelle conversazioni con lo storico e saggista dublinese Jon Halliday, Pasolini affermava, proprio nel 1968:

> L'italiano sta cambiando, trasformandosi da una lingua a base dialettale, e precisamente fiorentina, in un'unica lingua non più dominata e diretta da quella letteraria, ma dal linguaggio della tecnologia. La lingua italiana sta attraversando una sua specifica rivoluzione. La rivoluzione dell'avanguardia era solo una rivoluzione letteraria sbagliata e di modestissima portata, mentre qualcosa di molto più importante stava già avvenendo nell'insieme della lingua[7].

[6] Per comprendere bene la sfumatura di significato attribuita da Pasolini a questo aggettivo si veda almeno: P. P. PASOLINI, *17 maggio 1973. Analisi linguistica di uno slogan* (uscito prima sul «Corriere della Sera» col titolo *Il folle slogan dei jeans Jesus*), in ID., *Scritti corsari*, prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 2013, pp. 12-16, cit. a p. 12: «Il linguaggio dell'azienda è un linguaggio per definizione puramente comunicativo: i "luoghi" dove si produce sono i luoghi dove la scienza viene "applicata", sono cioè i luoghi del pragmatismo puro. I tecnici parlano fra loro un gergo specialistico, sì, ma in funzione strettamente, rigidamente comunicativa. Il canone linguistico che vige *dentro* la fabbrica, poi, tende ad espandersi anche fuori: è chiaro che coloro che producono vogliono avere con coloro che consumano un rapporto d'affari assolutamente chiaro. […] La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato».

[7] *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, p. 177.

In un estratto da *Cinema '70 – Arte, élite e massa*[8] Pasolini afferma (rispondendo evidentemente a una domanda appena postagli dal proprio interlocutore) di ritenere di poter arrivare a degli spettatori che non sono massa («perché la massa di per sé, per definizione, è antidemocratica, e alienante, è alienata e alienante») attraverso il «decentramento», commentando che «questo è molto idealistico […], ma, d'altra parte, uno scrittore non può non esserlo» (facendo riferimento anche a se stesso in terza persona, come se si stesse guardando dal di fuori, inserito in una categoria). Precisa, in seguito, che il «decentramento» è, a suo giudizio, «il problema fondamentale della civiltà di oggi, il bisogno di… delle autogestioni, che incombe su tutto il mondo». L'arte, a suo parere, «può arrivare, attraverso una serie infinita di decentramenti» e dichiara che questa gli «sembra l'unica via possibile», almeno in linea teorica.

All'intelligente domanda di uno studente che gli chiede come mai egli, che afferma di «volersi contrapporre ad una cultura di massa», adoperi un «sistema di produzione cinematografico classico, cioè… commerciale», Pasolini risponde che l'alternativa a quel sistema sarebbe «il suicidio intellettuale […] il suicidio dell'intellettuale», e comporterebbe la decisione di non fare cinema, mentre afferma che, dovendo scegliere, preferisce farlo: «io strumentalizzo la produzione che c'è», dichiara realisticamente, e «la produzione che c'è strumentalizza me», in un «braccio di ferro» del quale – ribadisce, in tono provocatorio, quasi di sfida – ammette di voler vedere in futuro «di chi sarà la vittoria finale».

Pasolini replica, poi, accusandolo di aver frainteso, alla successiva domanda di un giornalista sindacale che gli ricorda di aver affermato, all'inizio, di non aver «speranza di riuscire a dialogare con la massa […], e quindi si rivolge all'élite» (mentre l'interlocutore argomenta, Pasolini si sostiene la testa con tre dita della mano sinistra e sbatte spesso le ciglia nervosamente, come a volersi concentrare al massimo per poter rispondere al meglio al fuoco incrociato delle domande del pubblico in sala, disposto attorno a lui come ad accerchiarlo, nella probabile percezione del fruitore). Il

[8] Cfr. YouTube all'URL: https://www.youtube.com/watch?v=PwOpYy5v4zE (video in b/n; durata: 3 minuti e 53 secondi).

giornalista gli domanda se non sia il caso di rivedere questo giudizio alla luce dei «recenti avvenimenti sociali, sindacali e politici degli ultimi anni in Italia», nel senso che «all'interno di una massa indiscriminata» sta emergendo, a suo dire in maniera chiara e precisa, «chiamiamolo il movimento operaio, la classe operaia», la quale «meriterebbe il contributo delle sue opere per migliorare la propria condizione culturale, sociale e politica». Pasolini argomenta che, infatti, quella che potrebbe sembrare «un'operazione apparentemente aristocratica», in realtà, è un «atto di democrazia», perché è proprio a quell'élite che egli intende rivolgersi, non all'«élite classica»; aggiunge, anzi, che sarebbe «un pazzo», se lo facesse. Ribadisce che il fraintendimento è frutto di un «equivoco verbale nato dalla parola "élite"»: egli, infatti, adoperando quel termine, non si riferisce all'élite «classica» dei «privilegiati detentori del potere, e quindi della cultura», ma – continua – l'élite «la cerco dove la trovo», e dunque anche in queste «minoranze operaie avanzate». Alla conseguente domanda evidentemente ironica dello scettico giornalista se il suo interlocutore, mentre il regista girava *Medea*[9], fosse «il metalmeccanico di Torino», Pasolini afferma di sì, che egli si riferisce a «un nuovo tipo di élite […], l'élite che è quel decentramento di cui parlavo rispondendo a Ghirelli, e che è quindi un fatto estremamente democratico […] che si decentra, quindi, dappertutto a qualsiasi livello». Il giornalista lo incalza: «noi non siamo élite, allora, risulta»; e Pasolini chiude: «voi siete l'élite classica, perché non vedo qui nessun operaio e nessun analfabeta, per esempio». Risulta forse utile ricordare, al riguardo, che l'intervista a cura di Guido Vergani apparsa sul «Mondo» e poi raccolta negli *Scritti corsari* col titolo *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia* esordisce con l'affermazione «Noi intellettuali tendiamo sempre a identificare la "cultura" con la nostra cultura: quindi la morale con la nostra morale e l'ideologia

[9] Al riguardo si vedano, fra gli altri interventi, i recenti: G. GARRERA e S. TRIULZI, *La «Medea» di Pasolini*, in «Diacritica», a. III, fasc. 5 (17), 25 ottobre 2017, pp. 13-14; S. TRIULZI, *Sul set di* Medea*. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas*, in «Diacritica», fasc. 5 (17) cit., pp. 26-33; P. LANDI, *Soggetto e mondo nel cinema di Pasolini*, Firenze, Clinamen, 2017; G. GARRERA e S. TRIULZI, *«Razza sacra». Pasolini e le donne (appunti per una ricerca)*, Roma, Edizioni Cambiaunavirgola, 2019; P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini.* Edipo re, Teorema, Porcile, Medea, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2020; M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022.

con la nostra ideologia»[10], laddove l'incipit appare indicativo, comunque, di un certo atteggiamento pasoliniano.

Ancora, nel video in b/n *Perché non siamo una società felice*[11], tratto dal programma RAI *Donna donna* del 21 settembre 1974[12], Pasolini puntualizza di rispondere non in qualità di «poeta», ma «come uomo che s'interessa del suo tempo», a una domanda rivoltagli da un'intervistatrice sul perché, nonostante il benessere, la società a lui contemporanea (ovvero la «famiglia umana» in senso generale) sia stata presa da una sorta di «angoscia collettiva»: oppressione, mancanza di libertà, conformismo[13] e ipocrisia sono, a suo dire, «tutti maturati in seno alle famiglie», perché la famiglia nasce come «piccola difesa un po' meschina» nei confronti del terrore, della paura, della fame. L'uomo si crea una tana e in quella tana «fa quello che vuole: il padre opprime i figli[14] eccetera eccetera». D'altro canto, però, secondo il critico la famiglia è «anche il covo delle cose più belle dell'umanità». Egli ritiene, infatti, che ciò che il genere umano ha fatto sia di bene sia di male nasca da «questo rapporto ambiguo che il figlio ha con i genitori».

Pasolini rileva che è successo qualcosa a partire dagli anni Sessanta in Italia: siamo, infatti, passati da un'era in cui la famiglia era «veramente il nucleo di questo enorme mosaico che era la società preindustriale, cioè artigianale, contadina, marittima, pastorale eccetera» a una nuova era, la civiltà tecnologica, nella quale «la famiglia non serve più». Pasolini, interrotto (dal quesito se la famiglia davvero non serva più o se debba cambiare per adattarsi ai mutamenti), rigira la domanda alla sua intervistatrice (Jon Halliday ha scritto che, «Come tutti gli intervistati di classe, [Pasolini] era abilissimo sia nel rispondere alle domande sia nell'eludere gli argomenti di cui non voleva parlare»[15]), sulla quale prende il sopravvento anche

[10] P. P. PASOLINI, *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, ed. cit., pp. 56-64: ovviamente l'incipit è tratto dalla p. 56.
[11] Cfr. YouTube all'URL: https://www.youtube.com/watch?v=QS2jn8txV1o (durata: 6 minuti e 33 secondi).
[12] Cfr. anche l'URL: https://www.cittapasolini.com/post/pasolini-sulla-famiglia.
[13] Al riguardo si veda *Moravia, Pasolini e il conformismo*, introduzione e cura di A. Fàvaro, Avellino, Sinestesie, 2018.
[14] Sulla questione cfr. F. CHIANESE, *Mio padre si sta facendo un individuo problematico: padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75)*, prefazione di F. Vighi, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
[15] *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit., pp. 11-12.

"fisicamente", spostandosi dalla propria posizione al centro del palco (in piedi, con un paio di occhiali scuri in mano) e scendendo "al suo livello", a sedersi in mezzo al pubblico, distribuito in cerchio: di fatto, dunque, costringendo la propria interlocutrice, per un momento disorientata, a seguirlo accomodandosi anche lei accanto a una persona del pubblico e, di fatto, esautorandola del suo ruolo di conduttrice.

Egli sposta la questione sul piano del consumismo e sulle strategie degli imprenditori e dei direttori di azienda, che preferiscono relazionarsi col singolo consumatore o con gruppi di individui piuttosto che far fronte alle esigenze di interi nuclei famigliari. Allo stesso tempo, evidenzia come siano in atto dei fenomeni che dimostrano che la «famiglia si sta dissolvendo»: non è più quel «centro completo totale, quel codice primo del codice sociale che era una volta». I figli, ormai, passano «la maggior parte del tempo fuori», fa notare Pasolini. Aggiunge anche che al potere «non importa niente di educare il bambino»: al potere interessa «educare il bambino in modo che poi diventi un consumatore»[16].

All'ulteriore domanda di un ascoltatore che gli chiede se ritenga che l'evoluzione della famiglia passi per il processo di emancipazione della donna, Pasolini conferma e rileva che effettivamente la donna, in pochi anni, ha fatto passi enormi sulla via dell'emancipazione, ma ritiene che, invece, parallelamente, «tutta l'umanità» stia regredendo e peggiorando: dunque, la donna si ritrova a vivere in «un'umanità deteriorata, peggiorata da…, appunto, dalle civiltà consumistiche di cui parlavamo prima».

Da notare che motivi simili sono rintracciabili in *Marzo 1974. Vuoto di Carità, Vuoto di Cultura: un linguaggio senza origini*, raccolto negli *Scritti corsari* del 1975[17]: vi si afferma che la famiglia «non è più – quasi di colpo – quel "nucleo", minimo, originario, cellulare dell'economia contadina com'era stata per migliaia di

[16] Al riguardo si leggano anche P. P. PASOLINI, *Siamo due estranei: lo dicono le tazze da tè* e *Come è mutato il linguaggio delle cose*, in ID., *Lettere luterane* [1976], presentazione di G. Crainz, Milano, Garzanti, 2013, pp. 54-56 e pp. 57-60. Sulle due raccolte pasoliniane degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane* si veda anche M. BELPOLITI, *Pasolini in salsa piccante*, Parma, Guanda, 2010.
[17] Cfr. P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, ed. cit., pp. 34-38.

anni. Di conseguenza, per un contraccolpo perfettamente logico, la Famiglia ha cessato anche di essere il "nucleo" minimo della Chiesa»[18]. Contrariamente a quanto afferma nel video (successivo di qualche mese), Pasolini vi scrive che, dopo aver «rischiato, praticamente, di dissolvere se stessa e il proprio doppio mito economico-religioso»[19], la famiglia è tornata ad essere una realtà «privilegiata»[20] perché «la civiltà dei consumi ha bisogno della famiglia. Un singolo può non essere il consumatore che il produttore vuole. Cioè può essere un consumatore saltuario, imprevedibile, libero nelle scelte, sordo, capace magari del rifiuto: della rinuncia a quell'edonismo che è diventato la nuova religione»[21]. A quell'altezza temporale, il singolo, infatti, nella visione pasoliniana della civiltà dei consumi, dev'essere sostituito dall'uomo-massa, ed è, quindi, «in seno alla famiglia che l'uomo diventa veramente consumatore: prima per le esigenze sociali della coppia, poi per le esigenze sociali della famiglia vera e propria»[22]. Rispetto a questo intervento pasoliniano, dunque, nella trasmissione di poco successiva c'è un rovesciamento di prospettiva, ma non si può non notare che i temi sono praticamente gli stessi e che coincide anche il lessico con cui le opinioni pasoliniane vengono espresse.

Pure nel successivo intervento *Gli italiani non sono più quelli*[23], uscito sul «Corriere della Sera» e poi raccolto negli *Scritti corsari* col titolo *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, Pasolini rileva che i ceti medi italiani sono radicalmente e antropologicamente cambiati: i loro valori sono quelli dell'ideologia edonistica del consumo e della «conseguente tolleranza modernistica di tipo americano»[24]. Il Potere stesso ha creato tali valori, attraverso il potenziamento della produzione di beni superflui, «l'imposizione della smania del consumo, la

[18] Ivi, p. 35.
[19] Ivi, pp. 35-36.
[20] Ivi, p. 36.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] Al riguardo si veda anche R. CONTU, *Anni di piombo, penne di latta (1963-1980. Gli scrittori dentro gli anni "complicati")*, Passignano sul Trasimeno (PG), Aguaplano-Officina del libro, 2015, specie le pp. 156 e sgg.
[24] P. P. PASOLINI, *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, ed. cit., pp. 39-44, cit. a p. 40.

moda, l'informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione)»[25]. Pertanto, l'Italia contadina e paleoindustriale «è crollata»[26] e la cultura italiana si sta allontanando «tanto dal fascismo tradizionale che dal progressismo socialista»[27].

Com'è noto, in *Il Potere senza volto*, apparso sempre sul «Corriere» e poi raccolto negli *Scritti corsari* col titolo *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, approfondisce il concetto, accusando tale "nuovo Potere" di aver omologato culturalmente l'Italia: un'«omologazione repressiva, se pur ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della *joie di vivre*»[28]. Il fine di ciò che Pasolini definisce "nuovo fascismo" è, dunque, «la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitaria del mondo»[29]. Ancora, in *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, egli aggiunge che in Italia ognuno avverte l'«ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero […]. Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L'uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è una "falsa" uguaglianza ricevuta in regalo»[30], un'uguaglianza che induce gli studenti a parlare come libri stampati e i «ragazzi del popolo»[31] a perdere ogni «inventività gergale»[32], oltre ad essere accompagnata dalla tristezza (laddove la condizione contadina o sottoproletaria, secondo Pasolini, «sapeva esprimere […] una certa felicità "reale"»[33]). Di una «nuova qualità di vita delle masse, che è finora sfuggita sia al potere che all'opposizione»[34] parla anche in *Apriamo un dibattito sul caso Pannella*, pubblicato sul «Corriere» e poi raccolto sempre fra gli *Scritti corsari* col titolo *16 luglio 1974. Il fascismo degli antifascisti*.

[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] Ivi, p. 41.
[28] P. P. PASOLINI, *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 45-50, cit. a p. 46.
[29] Ivi, p. 50.
[30] P. P. PASOLINI, *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, ed. cit., p. 61.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*.
[34] P. P. PASOLINI, *16 luglio 1974. Il fascismo degli antifascisti*, in ID., *Scritti corsari*, ed. cit., pp. 65-70, cit. a p. 69.

Tutti questi temi, poi, si ritrovano anche nel notissimo "articolo delle lucciole" del 1° febbraio 1975.

Da ultimo, nel composito video senza data intitolato *La tv, i mass media e l'omologazione*[35], Pasolini ammette lucidamente di non avere speranze e di vivere giorno per giorno. Il giornalista Rai Enzo Biagi gli obietta che la società che egli non ama gli ha dato tutto – successo, notorietà *etc*. – e gli domanda cosa sia per lui il successo. «Il successo è una forma… è l'altra faccia delle persecuzioni», ribatte Pasolini con un'inquietante definizione: sostiene che sia «sempre una cosa brutta per un uomo», che può esaltare per un momento, regalare piccole soddisfazioni a certe vanità, ma resta «una cosa brutta». Fa, dunque, l'esempio dello stesso studio televisivo in cui si trovano, etichettando la situazione come "falsa"; alla richiesta di chiarimenti di Biagi, egli risponde che «la televisione è un medium di massa», che non può che «pacificarci e alienarci». Sostiene che, in realtà, non potrebbe dire tutto ciò che vuole, nonostante gli inviti a lui rivolti da Biagi a esprimersi liberamente, perché sarebbe accusato di vilipendio in base al codice fascista italiano. Confessa di autocensurarsi anche a causa dell'ingenuità e della sprovvedutezza di certi ascoltatori e aggiunge che chiunque ascolti da casa ha una posizione d'inferiorità nei confronti di chi parla in video, che si tratta di un rapporto «spaventosamente antidemocratico», al che Biagi ribatte che, a suo modo di vedere, il rapporto è, invece, alla pari perché il telespettatore, grazie agli ospiti in sala, rivive anche "qualcosa di proprio" e «non è in uno stato d'inferiorità». Pasolini concede che ciò possa accadere per i telespettatori più acculturati o appartenenti a strati sociali non umili, ma ribadisce che «le parole che cadono dal video cadono sempre dall'alto, anche le più democratiche, anche le più vere, anche le più sincere».

Un altro interlocutore gli obietta di aver appena dichiarato, con tali affermazioni, la propria «appartenenza a un ceto intellettuale che è in certa misura incomunicabile» e che egli etichetta come «aristocrazia in senso buono», intellettuale e morale. Biagi non concorda e, con un commento (a dire il vero) piuttosto avulso

[35] Cfr. YouTube all'URL: https://youtu.be/4ZucVBLjA9Q (durata: 10 minuti e 15 secondi; il primo video è in b/n).

dallo stretto contesto di riferimento, aggiunge di aver avuto l'impressione, riguardo a Pasolini, di una persona «che vive in una grande solitudine e che può, magari, sentirsi vittima o incompreso, e… in ogni caso rassegnato a quello che sono i fatti», scatenando la reazione urtata dell'intellettuale, che afferma con decisione di essere stato frainteso da entrambi. Biagi, evidentemente a propria volta infastidito, si rivolge al resto degli ascoltatori in sala per chiedere la loro impressione: un altro interlocutore sostiene, invece, che quella di Pasolini è «una visione niente affatto aristocratica», difende l'attenzione del critico per le relazioni tra esseri umani e ritiene che egli interpreti il mezzo televisivo come «un diaframma intermedio di cui non c'è nessun bisogno per i rapporti tra uomo e uomo». Lo reputa «eccessivamente pessimista», ma comprende che «non possa che essere pessimista e scettico».

Pasolini replica che il grande pessimismo implica sempre grande ottimismo[36], ma torna indietro (invero ritrattando) per chiarire di non aver fatto riferimento, in precedenza, alla situazione in cui si trova in quel momento in televisione (in realtà, visionando la registrazione, è assai semplice dimostrare il contrario): ribadisce, dunque, che «parlare dal video è parlare sempre *ex catedra*, anche quando questo è mascherato da democraticità, da eccetera eccetera».

Nella seconda parte del filmato, intitolata *L'omologazione*, una voce fuori campo esprime alcune radicate convinzioni di Pasolini: che «il potere vuole che si parli in un dato modo, ed è in quel modo che parlano gli operai, appena abbandonano il mondo quotidiano, familiare o dialettale, in estinzione». «In tutto il mondo ciò che viene dall'alto è più forte di ciò che si vuole dal basso», prosegue. «Ciò che resta originario in un operaio è ciò che non è verbale, per esempio la sua fisicità, la sua voce, il suo corpo», aggiunge. Oltre alla «vecchia ferocia» dei campi di concentramento dell'URSS, alla schiavitù nelle democrazie orientali *etc*., mentre scorrono delle immagini di repertorio, viene ricordata «la nuova ferocia, che consiste nei nuovi strumenti del potere, una ferocia così ambigua, ineffabile, abile da far sì che ben poco di buono resti in ciò che cade sotto la sua sfera».

[36] In *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, art. cit., p. 58, ammetteva di detestare «ogni ottimismo, che è sempre eufemistico».

«Non considero niente di più feroce della banalissima televisione», afferma, poi, la voce fuori campo che propone il messaggio di Pasolini. Racconta di aver visto sfilare in video «un'infinità di personaggi, la corte dei miracoli d'Italia, e si tratta di uomini politici di primo piano»: la televisione fa di loro dei «buffoni», «riassume i loro discorsi facendoli passare per idioti, col loro sempre tacito beneplacito», oppure propone per intero, senza riassumerli, i loro telegrammi, «idioti come ogni espressione ufficiale». Il video, dunque, «è una terribile gabbia che tiene prigioniera dell'opinione pubblica, servilmente servita per ottenere il totale servilismo [con efficace gioco di parole], l'intera classe dirigente italiana»; tutto vi viene presentato come fosse «in un involucro protettore, col distacco e il tono didascalico con cui si discute di qualcosa già accaduta»: in realtà, «nulla di sostanziale divide i comunicati della televisione da quelli dall'analoga comunicazione fascista» (tema che abbiamo visto ricorrere specie negli *Scritti corsari*). Si ribadisce che importante è che in tv non trapeli mai nulla di «men che rassicurante»: l'ideale piccolo-borghese di vita tranquilla e perbene permea, infatti, tutti i programmi televisivi ed «esclude gli ascoltatori da ogni partecipazione politica, come al tempo fascista», perché «c'è chi pensa per loro». Da tutto ciò nasce un «clima di terrore»: «non va pronunciata una parola di scandalo», «non può essere pronunciata una parola, in qualche modo, vera».

A questo compendio filmico di citazioni pasoliniane segue, in conclusione, un famoso video a colori girato sulle dune di Sabaudia, in cui un Pasolini vestito con un impermeabile scuro sopra la camicia rosa e il maglione di vari colori, e con i capelli scompigliati dal vento, ribadisce che «ora […] il regime è un regime democratico», però «quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a ottenere… il potere di oggi, cioè il potere della civiltà dei consumi, invece, riesce a ottenere perfettamente, distruggendo le varie realtà particolari». Il «vero fascismo è proprio questa… questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia», fenomeno che, a suo dire, è avvenuto nei dieci anni precedenti all'intervista: ne parla come di un «incubo», al risveglio dal quale «ci accorgiamo che non c'è più niente da fare».

Il video, che s'impernia tutto sul potente volto pasoliniano che pare quasi scavato dal vento, sullo sfondo di un ceruleo mare in tempesta e di un cielo grigiastro (colori che molto somigliano a quelli di certe ambientazioni di alcuni dei suoi più noti film), si conclude con Pasolini che si volta di scatto verso le onde e si affretta verso la battigia, dando le spalle alla telecamera (quasi in un moto di protesta nei riguardi del mezzo di cui, peraltro, si è appena servito per lanciare il proprio monito, il proprio messaggio di sfiducia nel presente e nel futuro: di rassegnazione). Un'uscita di scena repentina e teatrale, molto efficace, di cui il regista (in tal caso attore) è, di certo, assai consapevole. Basta rammentare le sue dichiarazioni a Jon Halliday:

> Anche un'immagine sonora, diciamo un tuono rimbombante in un cielo nuvoloso, è infinitamente più misteriosa di qualsiasi descrizione, anche la più poetica, che potrebbe darne uno scrittore. Questi deve trovare l'oniricità attraverso un'operazione linguistica di grande raffinatezza, mentre il cinema è molto più vicino fisicamente ai suoni e non ha bisogno di alcuna elaborazione. Ha solo bisogno di produrre un cielo gonfio di nuvole e un tuono, e immediatamente si è vicini al mistero e all'ambiguità del reale[37].

Un fondale, dunque, accuratamente scelto (nella sua scarna desolazione) e un tempo meteorologico pazientemente atteso per conferire ancora più pregnanza alle proprie parole "apocalittiche" (se vogliamo, "profetiche").

Nonostante tali motivi ritornino spesso nell'intera produzione giornalistica e saggistica pasoliniana, non si può non ricordare che proprio all'«acculturazione» è dedicato, in particolare, un articolo uscito sul «Corriere della Sera» col titolo *Sfida ai dirigenti della televisione* e poi raccolto, privato della parte finale, in *Scritti corsari* con il nuovo titolo *9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione.* Gioverà rammentare che in esso Pasolini scrive testualmente che «Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi»[38]:

[37] *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit., pp. 181-82.
[38] P. P. PASOLINI, *9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 22-25, cit. alla p. 22.

Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la «tolleranza» della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana[39].

Nell'ultimo saggio a firma di Paolo Lago[40], uscito per Mimesis Edizioni nel mese di giugno del 2020, lo studioso parte dal presupposto che il cinema pasoliniano, soprattutto per quanto concerne i quattro film ricordati nel titolo (cui egli dedica altrettanti distinti capitoli: *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile* e *Medea*), sia contraddistinto da una contrapposizione di spazi fra ambientazioni di carattere borghese (perlopiù interni contrassegnati da funerei silenzi o discorsi ripetitivi, ridondanti e rutilanti, oppure esterni dai colori freddi e dalle geometrie oppressive) e prati di periferia, lande brulle e desolate, connotate da colori vivaci e brillanti, o deserti fuori dal tempo e mitici di un'Africa che è metafora di un mondo ancora non inglobato dalle logiche del capitalismo occidentale (viene qui ripresa la già menzionata contrapposizione fra Centro e periferie).

La «dialettica degli spazi»[41] descritta vede, però, l'ordinato spazio borghese quasi minacciato dalla possibilità che v'irrompa quello astorico del deserto, sempre latore del mito della barbarie. Come rammenta Lago, in una serie di interviste a Jean Duflot realizzate fra il 1969 e il 1975 e raccolte sotto il titolo *Il sogno del centauro*, Pasolini affermava che proprio la parola "barbarie" era quella che amava di più al mondo, perché sinonimo di una primigenia purezza: a tal proposito, appare opportuno ricordare ancora una volta la serie delle invettive di Pasolini contro la società dei consumi lanciate dalle pagine del «Corriere della Sera» di Piero Ottone e poi raccolte negli *Scritti corsari*, in cui il capitalismo occidentale – si è visto – viene interpretato come un nuovo fascismo o un nuovo regime nazista, avente come scopo

[39] *Ibidem*. Al riguardo si veda anche: P. P. PASOLINI, *Lettera aperta a Italo Calvino: P.: quello che rimpiango*, in «Paese Sera», poi raccolto in ID., *Scritti corsari*, ed. cit., alle pp. 51-55 (col titolo *8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*); si veda soprattutto la p. 54.
[40] P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*, *op. cit.*
[41] Ivi, p. 11.

l'omologazione totalitaria del mondo. L'opposizione degli spazi nel cinema pasoliniano implica, dunque, una contrapposizione di società: quella industriale e quella contadina, abitatrice di lande desolate che possono variare dal deserto alle periferie romane. In particolare, il critico ricorda al riguardo la valenza trasgressiva che Deleuze e Guattari attribuiscono allo «spazio liscio», a suo parere assimilabile al deserto abitato e attraversato dai nomadi.

Lago sostiene che la visione di Pasolini, in cui un universo arcaico e mitico dalle valenze positive si contrappone a quello della modernità industriale, potrebbe, a torto, apparire reazionaria: egli, invece, la riconnette al pensiero di Robert Kurz[42], che ritiene necessaria un'antimodernità radicale per emanciparsi dalla gabbia del valore e della merce tipica della società contemporanea. Lo spazio borghese, infatti, risulta essere asservito al neocapitalismo e in esso si muovono gli «individui a una dimensione» descritti da Marcuse[43], disumanizzati e robotizzati: è, dunque, uno spazio desacralizzato in cui, ad esempio, l'Ospite di *Teorema* (1968) può divenire elemento perturbante e portatore del sacro. Tale spazialità è anche protagonista di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975), nel quale le torture dei fascisti divengono metafora della violenza e dell'alienazione connesse alla società dei consumi degli anni Settanta in Italia.

L'enfasi sul potente "gesto" finale del Pasolini che conclude il video girato sulle dune di Sabaudia, però, sembra quasi contraddire, nella prassi, quanto dichiarato dallo stesso nella *Lettera del traduttore* premessa alla sua traduzione dell'*Orestiade*[44], nella quale egli illustra di aver sistematicamente modificato i toni sublimi della trilogia, trasformandoli in civili e operando un avvicinamento alla prosa. Questo stile si accosta a quello che dovrebbe connotare il Teatro di Parola pasoliniano, di matrice intellettuale, che, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (del 1968)[45], si contrappone

[42] R. KURZ, *Ragione sanguinaria*, a cura di S. Cerea, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014.
[43] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, traduzione di L. Gallino e T. Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1967.
[44] ESCHILO, *Orestiade*, traduzione di Pier Paolo Pasolini, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma antico per le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa, 18 maggio-5 giugno 1960, Urbino, STEU, 1960.
[45] Ora raccolto in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un

a quello della Chiacchiera, borghese, e anche al Teatro del Gesto o dell'Urlo, antiborghese e le cui caratteristiche sono il *focus* sul dibattito, sullo scambio di idee e sulla lotta letteraria e politica.

Nel corso della propria trattazione, Lago fa sempre riferimento sia ai movimenti della macchina da presa (ad esempio, quello «tunnellizzato» che si ritrova in *Porcile*) sia alla scelta pasoliniana degli attori (Ninetto Davoli è visto come una figura quasi angelica e innocente di messaggero in *Teorema*, per fare un esempio). Quanto agli stili di ripresa, l'autore illustra efficacemente che le immagini relative ai deserti in Pasolini sono realizzate da una MDP «tremolante»[46] e portata in spalla, mentre quelle degli interni borghesi da una macchina rigidamente bloccata e ferma. Inoltre, i colori accesi e sgargianti connotano le ambientazioni desertiche o sottoproletarie, mentre languide tinte pastello contraddistinguono quelle borghesi. I due stili di ripresa, dunque, sottolineano proprio il conflitto fra i due universi contrapposti, anche se Lago evidenzia alcuni momenti di contaminazione e di ibridazione stilistica: ad esempio, in *Porcile* il vento che di solito connota il deserto invade lo spazio borghese, e lo stesso accade per il silenzio dell'universo arcaico medievale che, a un tratto, irrompe anche nell'altra dimensione.

È chiaro che un regista così consapevole del linguaggio cinematografico e dei suoi potenti mezzi espressivi non poteva non giovarsi delle proprie conoscenze/competenze al riguardo pure nei casi in cui si ritrovava, magari suo malgrado, a fare la parte dell'"oggetto di visione" anche televisiva, e dell'"attore": ci sembra, dunque, che, nonostante Pasolini accusi sovente la televisione di non essere un *medium* democratico («Non c'è dubbio […] che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il giornale fascista e le scritte sui cascinali di slogans mussoliniani fanno ridere: come (con dolore) l'aratro rispetto a un trattore. Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione […] specie, appunto, la televisione

saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999.

[46] P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini.* Edipo re, Teorema, Porcile, Medea, op. cit., p. 22.

[…], non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre»[47], ad esempio) e di veicolare un messaggio che, paternalisticamente, piove dall'alto sul telespettatore più o meno consapevole e dotato di strumenti culturali di decodificazione, pragmaticamente all'occorrenza se ne serva. D'altro canto, come già sottolineato, proprio nel secondo video preso in esame (*Cinema '70 – Arte, élite e massa*) egli dichiarava, realisticamente e quasi cinicamente, riguardo al cinema a lui contemporaneo: «io strumentalizzo la produzione che c'è» e «la produzione che c'è strumentalizza me».

Anche solo analizzando i quattro video proposti, ritengo si possa concludere che un giovane che oggigiorno fosse incuriosito da Pasolini e tentasse un primo approccio al suo pensiero visualizzando i filmati facilmente reperibili in rete non avrebbe una percezione distorta del personaggio e dell'intellettuale; al contrario, sono convinta che anche nella didattica scolastica dell'ultimo anno delle superiori, ad esempio, la fruizione in classe delle registrazioni su Pasolini disponibili sul Web potrebbe rappresentare una valida introduzione al lessico specifico, alle parole-chiave, ai motivi ricorrenti, all'ideologia e all'estetica pasoliniani, sortendo l'effetto di incuriosire gli studenti forse fino al punto da indurli ad affrontare la lettura dei suoi più noti romanzi o ad approcciarsi alle sue raccolte di saggi, che spesso dei giovani parlano e ai giovani talora sono indirizzati.

Maria Panetta

Riferimenti bibliografici a opere di Pasolini:

ESCHILO, *Orestiade*, traduzione di P. P. Pasolini, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma antico per le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa, 18 maggio-5 giugno 1960, Urbino, STEU, 1960;

P. P. PASOLINI, *17 maggio 1973. Analisi linguistica di uno slogan*, in «Corriere della Sera» (col titolo *Il folle slogan dei jeans Jesus*), poi in ID., *Scritti corsari*, prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 2013, pp. 12-16;

ID., *9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 22-25;

ID., *Marzo 1974. Vuoto di Carità, Vuoto di Cultura: un linguaggio senza origini*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 34-38;

[47] P.P. PASOLINI, *9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 22-25, cit. alle pp. 24-25.

ID., *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 39-44;

ID., *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 45-50;

ID., *Lettera aperta a Italo Calvino: P.: quello che rimpiango*, in «Paese Sera», poi in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 51-55 (col titolo *8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*);

ID., *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 56-64;

ID., *16 luglio 1974. Il fascismo degli antifascisti*, in ID., *Scritti corsari*, op. cit., pp. 65-70;

ID., *Scritti corsari* [1975], prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 2013;

ID., *Come è mutato il linguaggio delle cose*, in ID., *Lettere luterane*, op. cit., pp. 57-60;

ID., *Siamo due estranei: lo dicono le tazze da tè*, in ID., *Lettere luterane*, op. cit., pp. 54-56;

ID., *Lettere luterane* [1976], presentazione di G. Crainz, Milano, Garzanti, 2013;

ID., *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999.

Riferimenti bibliografici a opere su Pasolini:

L. SERIANNI, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», vol. 10, 1996, pp. 197-229;

D. BALICCO, *Letteratura e mutazione: Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Roma, Artemide, 2018;

M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017;

ID., *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022;

M. BELPOLITI, *Pasolini in salsa piccante*, Parma, Guanda, 2010;

B. BRONZINI, *Dare forma al silenzio: Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2020;

A. CARLI, *L'occhio e la voce: Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia,* Pisa, ETS, 2018;

A. CASCONE, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi: Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova, Padova University Press, 2021;

F. CHIANESE, *Mio padre si sta facendo un individuo problematico: padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75)*, prefazione di F. Vighi, Milano-Udine, Mimesis, 2018;

R. CONTU, *Anni di piombo, penne di latta (1963-1980. Gli scrittori dentro gli anni "complicati")*, Passignano sul Trasimeno (PG), Aguaplano-Officina del libro, 2015;

P. D'ACHILLE, *Pasolini per l'italiano, l'italiano per Pasolini*, a cura di S. Schiattarella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019;

G. FADINI, *Pasolini con Lacan: per una politica tra mutazione antropologica e discorso capitalista*, Milano-Udine, Mimesis, 2015;

F. FARACI, *Anima nomade: da Pasolini alla fotografia povera*, prefazione di F. Arminio, a cura di D. Maida, Milano-Udine, Mimesis, 2022;

G. C. FERRETTI, *Pasolini personaggio: un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, con album fotografico, Novara, Interlinea, 2022;

M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022;

G. GARRERA e S. TRIULZI, *«La «Medea» di Pasolini»*, in «Diacritica», a. III, fasc. 5 (17), 25 ottobre 2017, pp. 13-14;

EID., *«Razza sacra». Pasolini e le donne (appunti per una ricerca)*, Roma, Edizioni Cambiaunavirgola, 2019;

A.-V. HOUCKE, *L'antiquité n'a jamais esisté: Fellini et Pasolini archéologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022;

Il Gramsci di Pasolini: lingua, letteratura e ideologia, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio-Casarsa della Delizia, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, 2022;

Il lupo avrà il sorriso? Conversazioni su Pier Paolo Pasolini, a cura di L. De Fiore, Roma, Castelvecchi, 2022;

"Io lotto contro tutti". Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici, a cura di M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2022;

R. KURZ, *Ragione sanguinaria*, a cura di S. Cerea, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014;

P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini.* Edipo re, Teorema, Porcile, Medea, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni, 2020;

P. LANDI, *Soggetto e mondo nel cinema di Pasolini*, Firenze, Clinamen, 2017;

La storia nascente: l'Italia degli anni Settanta, a cura di I. Puskás, Firenze, F. Cesati, 2016;

H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, traduzione di L. Gallino e T. Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1967;

Moravia, Pasolini e il conformismo, con introduzione e cura di A. Fàvaro, Avellino, Sinestesie, 2018;

N. NALDINI, *Breve vita di Pasolini*, Milano, Guanda, 2022;

Pasolini e i media, a cura di V. Codeluppi, Milano, Franco Angeli, 2022;

M. PANETTA, *Nel segno del magistero longhiano: Bologna crocevia di esperienze*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna dall'Ottocento al Contemporaneo*, a cura di P. Pieri e L. Weber, vol. II, *Dal primo dopoguerra alla fine del Neorealismo*, Bologna, Clueb, 2010, pp. 45-62;

Pasolini e le periferie del mondo, a cura di P. Martino e C. Verbaro, Pisa, ETS, 2016;

Pasolini e Sciascia: ultimi eretici, a cura di F. La Porta, Venezia, Marsilio-Casarsa della Delizia, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, 2021;

Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday, Parma, Guanda, 1992;

Pier Paolo Pasolini: non mi lascio commuovere dalle fotografie, a cura di M. Minuz e R. Carnero, Cinisello Balsamo, Silvana, 2022;

A. SARCHI, *La felicità delle immagini, il peso delle parole: cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Milano, Bompiani Overlook, 2019;

W. SITI, *Quindici riprese: cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022;

G. TOMEI, *Il Pasolini borghese: da* Teorema *agli* Scritti corsari *a* Petrolio, prefazione di R. Rosati, Roma, Nuova cultura, 2018;

A. TRICOMI, *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020;

S. TRIULZI, *Sul set di* Medea. *Pier Paolo Pasolini e Maria Callas*, in «Diacritica», fasc. 5 (17), 25 ottobre 2017, pp. 26-33;

ID., *Note nel frastuono del presente: Pasolini, Manganelli, Landolfi, Pavese*, Roma, Diacritica Edizioni, 2018 (http://diacritica.it/wp-content/uploads/4.-Sebastiano-Triulzi-Note-nel-frastuono-del-presente-Pasolini-Manganelli-Landolfi-Pavese.pdf), pp. 13-44;

C. VECCE, *Il* Decameron *di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci, 2022;

F. ZABAGLI, *Filologia minima su Pasolini e altro*, Dueville, Ronzani, 2022.

Sitografia:

Da Youtube:

- intervista del 22 febbraio 1968 nell'ambito della rubrica televisiva di Rai Tre *Sapere. L'uomo e la società*; https://youtu.be/wkqoc8blFvI (ultima consultazione: 6 marzo 2021);
- estratto da *Cinema '70 – Arte, élite e massa*; https://www.youtube.com/watch?v=PwOpYy5v4zE (ultima consultazione: 6 marzo 2021);
- *Perché non siamo una società felice*, tratto dal programma RAI *Donna donna* del 21 settembre 1974; https://www.youtube.com/watch?v=QS2jn8txV1o (ultima consultazione: 6 marzo 2021);
- video senza data intitolato *La tv, i mass media e l'omologazione;* https://youtu.be/4ZucVBLjA9Q (ultima consultazione: 6 marzo 2021).

Dal desiderio di transculturalità all'autotrascendenza
Un percorso nell'opera di Pasolini tra viaggi e teatro

La produzione teatrale di Pasolini degli anni Sessanta va letta alla luce dei vari saggi, articoli e dichiarazioni sul teatro che permettono di inserirla in un discorso più vasto, in cui le nozioni di transculturalità, transmedialità e transumanizzazione sembrano sbocciare e germogliare sul terreno fertile delle *trans*formazioni radicali che colpiscono la società italiana in quegli anni. Non precisamente formulate in questi termini, dato che essenzialmente posteriori all'opera di Pasolini, queste nozioni sono intimamente connesse tra di loro perché interrogano e rimettono in discussione i rapporti fra lingua e cultura, tradizione e progresso, inclusione e diversità, in un contesto di post-colonizzazione e, più generalmente, di globalizzazione. Il prefisso "-*trans*" indica un'idea di attraversamento, di passaggio da una condizione a un'altra, ma anche di superamento di un limite, alludendo quindi, implicitamente, alla fine di questo stesso limite, e rimettendo così in discussione i concetti stessi di cultura, linguaggio e umanità. Questo fenomeno di attraversamento può essere inteso in senso "orizzontale", riferendosi alla definizione della "transculturalità"[1] come concetto di antropologia culturale definito prima da Fernando Ortiz[2] e poi da Wolfgang Welsh[3] – scambi, rapporti, contributi reciproci tra due o più culture d'orizzonti diversi, senza alcun rapporto di dominazione, nella prospettiva di creare nuovi incroci, nuove forme culturali fluide o "camaleontiche", che possono attuarsi in "ibridazioni" (Néstor García Canclini), *métissages* (Serge Gruzinski), *créolisations* (Édouard Glissant) –,

[1] Per una definizione approfondita del termine, rimandiamo alla voce *Transculturalismo* scritta da Dagmar REICHARDT e Igiaba SCEGO in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti - Decima Appendice*, vol. 2 (*L-Z*), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2020, pp. 649-52.

[2] Cfr. F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, J. Montero, 1940; trad. it. *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, presentazione di C. Vangelista, introduzione di B. Malinowski, traduzione di A. Olivieri, Troina, Città aperta, 2007.

[3] Cfr. W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London, ed. by M. Featherstone and S. Lash, London, Sage, 1999.

ma anche, nello specifico dell'opera di Pasolini, in senso "verticale", con il superamento del significato stesso di cultura (e di umanità) che sembra trovare, nello spazio simbolico ed "eterotopico" del teatro, un felice (e insieme tragico) laboratorio.

Partendo dalla definizione "orizzontale" del concetto di "transculturalità", che analizzeremo nei testi legati ai vari viaggi di Pasolini sulle "lunghe strade di sabbia", vicine e lontane, che permettono di mettere in luce i legami che uniscono la situazione italiana a quella degli altri "meridioni", mostreremo come il teatro di Pasolini, definito come "rito culturale", manifesti un'impasse ideologica, un'impossibile transculturalità, e dia il via a fenomeni di transumanizzazione e auto-trascendenza intese come ultime ricerche di senso.

***

Con lo sguardo da antropologo che ha assunto nei confronti della realtà sin dalle sue prime produzioni, Pasolini ha tentato di fare del proprio mito privato (il suo amore viscerale per il mondo contadino, le periferie, il sottoproletariato) una specie di modello transculturale, cercando in varie zone del mondo, con una nostalgica rassegnazione, forme di disperata vitalità ai margini dell'omologazione culturale e del capitalismo dilagante. Se la realtà italiana funziona come paradigma, le altre realtà incontrate, nei suoi numerosi viaggi, si manifestano come diversità radicali, indebolendo così l'utopia di una possibile "transculturalità", ma conferendo allo stesso tempo alla diversità un valore assoluto che si esprime attraverso un linguaggio universale (forme di oralità primitive, linguaggio della fisicità). Possiamo, quindi, individuare un triplo movimento nel modo in cui Pasolini si confronta con altre culture, geograficamente vicine o lontane: ricerca di similitudini, rivelazione di totale alterità e riconoscimento di modalità d'espressione comuni.

Per quanto riguarda la ricerca di similitudini, il punto di partenza è la scissione "neocapitalista" fra Nord e Sud Italia che Pasolini interpreta come un sintomo di quello che succede a livello globale tra nazioni avanzate e nazioni

sottosviluppate. Le prime tappe del suo pensiero "panmeridionale"[4], per riprendere il termine usato da Giovanna Trento per descrivere il modo in cui la questione meridionale si espande nella poetica pasoliniana su scala mondiale, si possono individuare nel libro-quaderno di viaggio *L'odore dell'India*, che Pasolini scrive nel 1961. Per cogliere e rappresentare la realtà indiana, egli ricorre infatti a numerosi rinvii al Meridione italiano, creando dei ponti tra l'emigrazione interna italiana degli anni '50 e quella indiana («Sundar viene da Haiderabad, dove ha famiglia; cerca fortuna a Bombay come un ragazzo calabrese cerca fortuna a Roma»)[5] o ancora individuando caratteristiche comuni legate al problema della disoccupazione: «Gli indiani si alzano, col sole, rassegnati, e, rassegnati, cominciano a darsi da fare: è un girare a vuoto per tutto il giorno, un po' come si vede a Napoli, ma, qui, con risultati incomparabilmente più miserandi»[6].

Se da un lato questi parallelismi permettono al lettore di rappresentarsi il diverso, e quindi di rapportare la diversità a qualcosa di conosciuto, dall'altro permettono anche di accentuare la gravità della situazione italiana. Cancellando simbolicamente le frontiere, l'India diventa il Sud Italia, quel "terzo di mondo", la metà dell'Italia. In effetti, se dovessimo eliminare le indicazioni topografiche, risulterebbe difficile individuare quali testi si riferiscono ai territori italiani e quali a quelli indiani: i tuguri romani hanno esattamente le stesse caratteristiche delle baraccopoli indiane e, implicitamente, degli altri ghetti, *favelas*, *slums*, *bidonvilles* del resto del mondo. A Roma i «tuguri si contano a decine. Si acquattano in prati e marane tra gli squarci della città, si stendono lungo gli argini di ferrovie e terrapieni, si aggrappano ai muraglioni degli acquedotti, per chilometri e chilometri»[7]; a Bombay troviamo «il solito ammasso informe di casupole male addossate l'una all'altra, di vicoli sconci e di bazar, allineati lungo una storta strada centrale, oltre i

[4] Cfr. G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
[5] Cfr. P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, vol. I, *1946-1961*, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1998, cit. a p. 1205.
[6] Ivi, p. 1217.
[7] P. P. PASOLINI, *I tuguri*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, *1946-1961*, op. cit., cit. a p. 1464.

cunicoli aperti degli scoli»[8]. Pasolini usa la parola "tugurio" non solo per indicare abitazioni anguste e squallide, ma anche per evidenziare il fatto che certe zone del mondo sono state del tutto ignorate, dimenticate dal progresso: «non per nulla si tratta di 'tuguri' cioè di abitazioni tipiche di popoli a uno stadio preistorico»[9].

Oltre alle abitazioni, anche gli individui di questi territori geograficamente lontani ma culturalmente vicini si ricongiungono grazie alle numerose similitudini. I ragazzi indiani sono descritti essenzialmente come corpi randagi, ricoperti di stracci e fango («I loro stracci li avvolgono completamente, incerati di sporcizia. Il loro sonno è così fondo che sembrano dei morti avvolti in sudari strappati e fetidi»)[10], esattamente come quelli delle periferie italiane: «c'erano, davanti ai loro tuguri, a ruzzare sul fango lurido, dei ragazzini […] erano vestiti con degli stracci: uno addirittura con una pelliccetta, trovata chissà dove, come un piccolo selvaggio»[11].

Queste forme di vita ancestrali, preistoriche, sono al contempo eterne (perché hanno attraversato le epoche senza evolvere) e improvvisamente effimere (perché minacciate dalla ruspa del progresso). Le persone incontrate formano un numero indefinito di anime vagabonde, disincarnate, ricoperte di lenzuola funebri («sudari strappati e fetidi») simili a cadaveri in divenire o superstiti di una grave catastrofe: «questa enorme folla vestita praticamente di asciugamani, spirava un senso di miseria, di indigenza indicibile, pareva che tutti fossero appena scampati a un terremoto, e, felici per esserne sopravvissuti, si accontentassero dei pochi stracci con cui erano fuggiti dai miserandi letti distrutti, dalle infime catapecchie»[12]. Disumanizzati quindi, ma con la capacità di trascendere la propria condizione, in qualche modo di "*trasumanar*", perché felici. Se il viaggio in India di Pasolini risale al 1961, questa immagine metaforica del terremoto sembra anticipare simbolicamente il cataclisma culturale e antropologico che colpirà l'Italia qualche anno dopo. Questi scampati allegorici diventano figure di sopravvivenza, di resistenza all'interno di un

[8] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 1217.
[9] P. P. PASOLINI, *I tuguri*, op. cit., p. 1466.
[10] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 1206.
[11] P. P. PASOLINI, *I tuguri*, op. cit., p. 1466.
[12] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 1203.

mondo in piena mutazione, portando con sé – loro malgrado – la forza rivoluzionaria del passato. È molto probabile che queste visioni siano rimaste impresse nella mente di Pasolini, motivando le scelte di corpi, tessuti e spazi nei suoi primi film: visi scarni, spazi aperti (deserti, campi), catapecchie ricoperte di polvere, abiti fatti con lenzuola o stracci. Pensiamo, ad esempio, al protagonista di *La ricotta*, che indossa, durante tutto il film, un lenzuolo bianco intorno ai fianchi come gli uomini indiani («hanno uno straccio bianco che avvolge i fianchi, un altro straccio sulle spalle, e qualcuno, un altro straccio intorno al capo»[13]); tra l'altro, è come se le numerosissime occorrenze del termine "stracci" presenti nell'*Odore dell'India* prendessero forma, dando un nome al protagonista, Stracci appunto.

Riferendoci alle eterotopie descritte da Foucault, questi spazi relegati ai margini della città, lasciati all'incuria, potrebbero rientrare nella categoria delle "eterotopie di scarto", ma anche di crisi e di deviazione, poiché diventano luoghi di malavita e alienazione:

I ragazzini correvano qua e là, senza le regole di un giuoco qualsiasi: si muovevano, si agitavano, come se fossero ciechi, in quei pochi metri quadrati dov'erano nati e dove erano sempre rimasti, senza conoscere altro del mondo se non la cassettina dove dormivano e i due palmi di melma dove giocavano[14]// Mi è capitato spesso di cogliere qualcuno cogli occhi fissi nel vuoto, immobile: i sintomi chiari di una nevrosi nel volto. Pareva quasi che avesse 'capito' l'insopportabilità di quell'esistenza[15].

I termini legati al campo lessicale della malattia (cecità, agitazione, sintomi, nevrosi) ci riportano, inoltre, alle eterotopie biologiche che Foucault ha individuato nelle società primitive:

Le società primitive hanno come anche noi, d'altronde, dei luoghi privilegiati, sacri o interdetti, ma questi luoghi privilegiati o sacri sono in generale riservati agli individui in crisi biologica […] queste eterotopie biologiche, queste eterotopie di crisi stanno scomparendo sempre di più, sono sostituite da eterotopie di

[13] Ivi, p. 1199.
[14] *Ibidem.*
[15] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 1217.

deviazioni; i luoghi, cioè che la società organizza ai suoi margini, nelle spiagge vuote che la circondano, sono riservati piuttosto agli individui il cui comportamento è deviante rispetto alla media o alla norma richiesta[16].

L'aggettivo "primitivo" va qui intenso sia in senso evoluzionistico, come sinonimo di 'selvaggio' («termine usato per descrivere le prime popolazioni umane e le loro usanze, o per designare le società e le istituzioni contemporanee che si pensava fossero ferme a uno stadio di primordiale sviluppo»[17]), sia in senso etimologico dal latino *primitivus*, 'primo in ordine di tempo' (forma originaria, più antica). In questo modo, la transculturalità si presenta anche sotto il suo aspetto "transtemporale", creando un ponte fra epoche diverse, tra presente e passato, mito e Storia. Non a caso, i ragazzi indiani descritti da Pasolini possono essere vestiti «come antichi greci» o «come nella Bibbia»[18], fantasmi insomma di epoche remote, morti e intatti come alcune periferie o paesini.

A partire dai viaggi che Pasolini realizza in Africa, la reversibilità o descrizione speculare tra Meridione e Terzo mondo può definirsi in termini di "panafricanismo" o meglio di "negritudine". In un testo pubblicato su «Vie Nuove» nel 1961, egli spiega: «Cosa sono l'Africa, l'India, gli stati sudamericani, il Medio Oriente, se non il prodotto di questo contrasto, di questo squilibrio? Bandung è la capitale di tre quarti del mondo: è la capitale anche di metà Italia»[19]. L'allusione a Bandung[20] è presente in un altro testo scritto lo stesso anno, *La Resistenza negra*, in cui Pasolini spiega come debba essere interpretata la parola "Africa", non solo in quanto realtà culturale e geografica, ma come condizione socio-economica universale:

[16] M. FOUCAULT, *Des espaces autres* [1967, ma pubblicato per la prima volta nel 1984], in ID., *Dits et écrits*, tome IV, Paris, «Quarto» Gallimard, 2001. Per la traduzione italiana cfr.: M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2004, pp. 15-16.
[17] Definizione tratta dall'*Enciclopedia* Treccani cit., *ad vocem*.
[18] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 1202.
[19] P. P. PASOLINI, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G. C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 147.
[20] Pasolini si riferisce alla conferenza di Bandung, che contribuì ad accelerare il processo di decolonizzazione, all'emergere di un nuovo gruppo di paesi, quel "Terzo Mondo" non compreso né nel blocco comunista né in quello occidentale.

Il concetto 'Africa' è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale. E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se si identifica l'Africa con l'intero mondo di Bandung, l'Afroasia, che, diciamocelo chiaramente, comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente. […] Il concetto 'Africa' comprende il mondo del sottoproletariato "consumatore" rispetto al capitalismo produttore: il mondo del sotto-governo, della sotto-cultura, della civiltà pre-industriale sfruttata dalla civiltà industriale[21].

Il transculturalismo pasoliniano va quindi inteso in senso bi-direzionale. Infatti, come spiega Peter Kammerer a proposito del film documentario *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), «Pasolini gira il suo film 'italianizzando' l'Africa e 'africanizzando' l'Italia" […] La negritudine trapiantata in Italia corrisponde alla tragedia greca trapiantata in Africa»[22]. Numerosi sono i testi e gli interventi che confermano questo fenomeno di vasi comunicanti e la presenza costante nell'immaginario pasoliniano della cultura/condizione africana. Emblematico e centrale il testo *La Guinea*, in cui appare appunto il concetto di negritudine («La Negritudine/ è in questi prati bianchi, tra i covoni/ dei mezzadri, nella solitudine/ delle piazzette, nel patrimonio/ dei grandi stili – della nostra storia.»[23]) e dove la terra africana assume connotati italiani: «La Guinea… polvere pugliese o poltiglia/ padana»[24]. Una "lunga strada di sabbia" sembra quindi congiungere metaforicamente questi vari territori, dove la terra si fa sottile, polverosa come dopo un terremoto. Allo stesso modo, una piccola città dello Yemen potrà essere descritta come una «Venezia selvaggia sulla polvere, senza San Marco e la Giudecca», e i napoletani come membri di una tribù ribelle che preferisce estinguersi piuttosto che lasciarsi contaminare dalla modernità:

[21] P. P. PASOLINI, *La Resistenza negra*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1999, cit. alle pp. 2353-54.
[22] P. KAMMERER, *Pasolini e l'Africa degli anni '60*, in «Altronovecento», n. 15, marzo 2014, traduzione di M. Tombolato. Articolo consultabile anche sul sito www.fondazionemicheletti.it. Kammerer ha curato due volumi sui rapporti tra Pasolini e l'Africa: *Pier Paolo Pasolini. Reisen in 1001 Nacht*, Hamburg, Corso, 2011 e *Pier Paolo Pasolini. Afrika, letzte Hoffnung*, Hamburg, Corso, 2012.
[23] P. P. PASOLINI, *La Guinea*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, in ID., *Tutte le poesie*, con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, vol. I, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2003, cit. a p. 1092.
[24] Ivi, p. 1086.

Io so questo: che i napoletani oggi sono una grande tribù[25], che anziché vivere nel deserto o nella savana come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare. Questa tribù ha deciso […] di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quello che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità. […] È un rifiuto sorto dal cuore della collettività […] una negazione fatale contro cui non c'è niente da fare. Essa dà una profonda malinconia come tutte le tragedie che si compiono lentamente; ma anche una profonda consolazione, perché questo rifiuto, questa negazione alla storia, è giusto, è sacrosanto[26].

Un altro dei numerosissimi esempi, questa volta iconografico, si trova all'interno del piccolo album *Iconografia ingiallita (per un "Poema fotografico")*[27] in cui una fotografia della piazza della chiesa di Casarsa viene posta accanto a una fotografia di un gruppo di bambini africani. La Chiesa è chiusa, la piazza deserta, senza un'anima viva, segni evidenti della fine di un'epoca. Interessante invece il titolo che Pasolini ha dato alla seconda immagine: "paesaggio africano". Eppure, ad essere in primo piano sono i corpi minuti di bambini scalzi, in semicerchio, con i visi chiusi e magliette troppo grandi, sporche e stracciate. Il paesaggio è il loro corpo, il loro sguardo assente.

Pasolini spiega spesso in termini di attrazione fisica il modo in cui si confronta con certi luoghi. E questa forma di attrazione ha dato origine a numerosi parallelismi tra spazi (che siano naturali o architettonici) e corpi. Scrive nell'*Odore dell'India*: «Non nascondo la mia attrazione per queste città morte e intatte, cioè per le architetture pure. Spesso le sogno. E provo verso di esse un trasporto quasi

[25] Interessante tornare alla definizione del termine: «in senso moderno, gruppo etnico di dimensioni varie, i membri del quale parlano uno stesso linguaggio, hanno consapevolezza di costituire un organismo sociale ben determinato e politicamente coerente, e come tale riconosciuto dai gruppi vicini; la sua coesione ha quasi sempre carattere territoriale oltre che linguistico e sociale, in quanto il gruppo occupa permanentemente (se sedentario) o percorre periodicamente (se nomade) una regione geograficamente determinata, sulla quale afferma diritti tradizionali, riconosciuti dai gruppi etnici limitrofi; e ha molto spesso anche carattere genealogico, in quanto afferma la propria discendenza da un remoto capostipite comune, per lo più mitico. Di conseguenza, nell'uso antropologico il concetto di tribù non ha una connotazione precisa; normalmente lo si fa coincidere con la struttura della parentela o sue unità, quali la grande famiglia, la stirpe o il clan, il lignaggio, i segmenti o le sezioni, le fratrie o le classi matrimoniali; nell'etnologia evoluzionistica la tribù indicava uno stadio inferiore di organizzazione sociale e da tale uso deriva il senso spregiativo con cui la parola viene talora usata come di un tipo di organizzazione rozza e primitiva» (*Enciclopedia* Treccani cit., *ad vocem*).

[26] Dichiarazione rilasciata ad Antonio Ghirelli nel 1971, in seguito pubblicata in A. GHIRELLI, *La napoletanità*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976, pp. 15-16. Ora in P. P. PASOLINI, *La napoletanità*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1999, cit. a p. 230.

[27] Cfr. P. P. PASOLINI, *Iconografia ingiallita (per un "Poema fotografico")*, in ID., *La Divina Mimesis*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, *1962-1975*, op. cit., cit. alle pp. 1144-45.

sessuale»[28]. Nel documentario *Le mura di Sana'a*, girato nel 1970, ribadisce lo stesso concetto di passione irrazionale che lo lega a certe forme di città, vivendo come un dramma personale la distruzione del mondo antico «ossia del mondo reale, in atto dappertutto»[29]:

> Di che passione si tratta? Mah… Di un desiderio diventato addirittura quasi patologico, tante sono state le delusioni che mi hanno esacerbato in questo periodo. Il desiderio di conservare certe forme della vita del passato. E non è tanto che io mi riferisco ai monumenti, alle moschee, grandi palazzi, le porte, no quello che mi stava più a cuore, in questi viaggi era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i Muccioli, e piccole casette sorte a difesa dei campicelli di viti, abitate normalmente dalla povera gente… Ecco questo mi interessava. E tutto ciò, in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è scomparso quasi completamente eccettuato in certi paeselli sui picchi degli Appennini o sui monti (...) Si tratterà forse di una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione che come una lebbra la sta invadendo, mi feriva come un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di far qualcosa, da cui sono stato perentoriamente costretto a filmare [30].

I numerosi attraversamenti, travasi, le corrispondenze tra culture, spazi e corpi, se da una parte permettono a Pasolini di proporre una forma di lettura trasversale, transtemporale, transculturale delle problematiche italiane, di interrogarsi sulla questione dell'identità (e di conseguenza dell'esclusione e del razzismo), evidenziano anche i limiti della nozione stessa di transculturalità. Infatti, Pasolini si focalizza maggiormente sul fenomeno di "deculturazione" (distacco, perdita parziale o totale della propria cultura originale) senza vedere la possibilità di una "neoculturazione" positiva (creazione di nuovi fenomeni culturali). La transculturalità dovrebbe, infatti, sboccare su una sintesi creativa, sull'acquisizione di una cultura diversa e nuova, sulla creazione di nuove identità culturali – è su questo punto che si distingue dall'interculturalità e dalla multiculturalità –, ma la nuova identità culturale che si afferma in Italia negli anni '60 è soltanto quella dell'omologazione: «Per molti secoli,

[28] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 1276.
[29] P. P. PASOLINI, *Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città*, in «Corriere della Sera», 29 giugno 1974, ora in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, vol. II, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2001, cit. a p. 2108.
[30] Ivi, p. 3171.

in Italia, queste culture sono state distinguibili anche se storicamente unificate. Oggi – quasi di colpo, in una specie di Avvento – distinzione e unificazione storica hanno ceduto il posto a una omologazione che realizza quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere. A cosa è dovuta tale omologazione? Evidentemente a un nuovo Potere»[31]. La nuova cultura viene quindi intesa essenzialmente in termini di perdita, perdita di identità culturali, perdita di linguaggi (l'omologazione è anche 'discorso unico', dal greco *ὁμο-* 'omo-' e *λόγος* 'discorso'), perdita di senso. La prospettiva di una sintesi creativa è comunque presente nell'opera di Pasolini, soprattutto nel suo cinema (pensiamo all'uso di maschere, trucchi, tessuti, gioielli, appartenenti a culture ed epoche diverse, stratificazioni anacronistiche, accostamenti incongrui su personaggi *cross-border* in *Medea*, *Porcile*, *Edipo Re* per esempio), ma il risultato è straniante. Gli attori sembrano indossare tracce di culture che non capiscono, non sanno interpretare, ed è come se la presenza di questi simboli culturali rafforzasse l'inafferrabile alterità del corpo, e più generalmente della diversità.

***

Per lottare contro questo fenomeno di deculturazione, Pasolini propone, con il suo Teatro di Parola, di rimettere al centro del dibattito la nozione stessa di cultura. Prima di tutto definendo il suo teatro, nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), come un rito culturale che nasce e opera totalmente nell'ambito della cultura, sottolineando così l'impossibilità di assimilare il linguaggio teatrale a un medium di massa. Scegliendo poi un pubblico colto (i gruppi culturali avanzati della borghesia) e stabilendo un'«assoluta parità culturale» tra autore, attori, spettatori. Il campo d'intervento diventa quindi molto limitato, riducendo al minimo il concetto di transculturalità, perché si tratta di dialogare (senza nessun interesse mondano o spettacolare) con persone dello stesso livello culturale in un linguaggio che solo loro possono capire (esclusivamente poetico, evitando l'italiano standard, che, secondo

[31] Testo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 24 giugno 1974, ora in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit.

Pasolini, in realtà nessuno parla). «Il mio modo di far teatro è una protesta democratica contro l'antidemocraticità della cultura di massa»[32]. Lo spazio della rappresentazione è anch'esso ridotto al minimo (come la "stanza scatola" di *Orgia*) così come l'identità dei personaggi che sono soltanto idee, poiché il Teatro di Parola ricerca il proprio spazio teatrale non nell'ambiente ma nella testa.

Ciononostante, ritroviamo una lettura transtemporale della realtà che permette di leggere il presente alla luce del passato, convocando i soliti miti dell'infanzia, della vita contadina, dei riti ancestrali. In effetti, scegliendo quasi esclusivamente lo spazio metaforico del sogno e del ricordo, Pasolini usa il teatro come momento di massima espressione della reminiscenza e dell'inconscio: desideri espressi e repressi, violenza fisica e psicologica, perversioni di ogni tipo si mescolano a visioni d'infanzia, tempi lontani, grandi prati e suoni di campane, voci senza parole e canti di uccelli. Ma queste visioni sembrano imbalsamate nel passato, chiuse nello spazio del linguaggio poetico, senza nessuna possibilità di incontro/scontro con il presente. Citiamo ad esempio un dialogo tra i due protagonisti di *Orgia*: «UOMO: Dove accadeva tutto questo? DONNA: Nel tuo stesso paese./ UOMO: Un paese di piste bianche di polvere? E di quegli alberi che ora non esistono più, i gelsi? E cigli con l'erba lunga, piegata dalla pioggia? Dove i fili di grano erano segmenti regnanti su ore, diciamo, di profughi risaliti su per la Dalmazia o la Catalogna, da due regioni bagnate dal mare?»[33]. Assieme alla polvere, come metafora di spazi e tempi che non esistono più, sono convocati miti e poeti cari (probabile il riferimento alla storia di Tisbe e Piramo attraverso la simbologia del gelso, come probabile l'allusione al *Gelsomino notturno*[34] di Pascoli, soprattutto nella nozione di "nuova felicità" che ritorna spesso in *Orgia*) e fatti storici del dopoguerra (i profughi sono quelli dell'esodo giuliano e degli anti-franchisti). Questi ricordi personali e i drammi storici partecipano alla

[32] P. P. PASOLINI, *Appendice* a ID., *Orgia*, in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2001, cit. a p. 333.
[33] P. P. PASOLINI, *Orgia*, op. cit., p. 252.
[34] Ovviamente nei *Canti di Castelvecchio* [1903], Milano, Rizzoli, 1983, p. 80: «È l'alba: si chiudono i petali/ un poco gualciti; si cova,/ dentro l'urna molle e segreta,/ non so che felicità nuova».

riaffermazione di una rottura radicale tra passato e presente, che si esprime essenzialmente in termini di un'opposizione ossessiva tra voce e lingua. Infatti tutti i ricordi e i sogni evocati dai protagonisti di *Orgia* (e delle altre opere teatrali) sono uniti dalla stessa caratteristica, alludono a voci che non parlano:

> Che le voci fossero/ modulate come in un rustico Medioevo, passato attraverso i buon senso dell'Ottocento, oppure fossero in lingua (una lingua male adottata), su questo punto non ci sono dubbi: NESSUNO PARLAVA"[35]/ [...] erano soltanto voci. Esse, è vero, facevano il mio nome, e indicavano tutte le cose che ci circondavano e ci servivano, in quel mondo: MA NON PARLAVANO[36]/ [...] com'era divino quel silenzio pieno di voci/ dove non era necessario conoscere/ dove, dunque, bastava unire la propria voce che non parlava, alle voci di tutti gli altri/ nella luce di una mattina, contro le pareti/ rosse alzate sulla prima rugiada alla luna dal sole[37].

La voce diventa la forma d'espressione comune di tutte le forze del passato, di tutte le culture subalterne e minoritarie, convocate nel teatro e ovunque nella poesia di Pasolini, che permette di accedere a quell'"Inespresso Esistente"[38] che precede ogni conoscenza. Ci sembra interessante, per illustrare la funzione centrale della voce nel Teatro di Parola, tornare a un brano dell'*Odore dell'India* che, tra l'altro, riassume perfettamente il triplo movimento di cui avevamo parlato nella prima parte della nostra analisi (ricerca di similitudini, rivelazione della diversità come valore assoluto e riconoscimento di modalità d'espressione comune). Pasolini è arrivato da poche ore in India. Delle voci di ragazzi attirano la sua attenzione:

> Nella penombra dell'arco, si sente un canto: sono due, tre voci che cantano insieme, forti, continue, infervorate. Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre leggi interne, vergine. Mi pare che ascoltare quel canto di ragazzi di Bombay, sotto la Porta dell'India, rivesta un significato ineffabile e complice: una rivelazione,

[35] P. P. PASOLINI, *Orgia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 253.
[36] Ivi, p. 254.
[37] Ivi, pp. 254-55.
[38] Cfr. P. P. PASOLINI, *Progetto di opere future*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, in ID., *Tutte le poesie*, vol. I cit., p. 1248.

una conversione della vita. Non mi resta che lasciarli cantare, cercando di spiarli dall'angolo di finto marmo della grande porta gotica"[39].

Osserviamo subito che la voce è intimamente legata alla diversità e alla dimensione trascendentale dell'esistenza. Infatti, oltre alla ripetizione dell'aggettivo "altro" («altro continente, altra vita, altre leggi interne»), che rappresenta la cultura indiana come totalmente diversa, notiamo la presenza di numerosi termini legati alla dimensione sacra e religiosa di questa stessa diversità. Il sostantivo "rivelazione", emblematico perché spesso usato da Pasolini stesso per definire il modo in cui si pone nei confronti della realtà (pensiamo, ad esempio, all'uso che farà della panoramica nel proprio cinema[40]) va, in questo senso, interpretato come «fatto e atto per cui la divinità, direttamente o indirettamente, rivela sé stessa [...] o verità non conoscibili all'uomo (di ordine soprannaturale) o conoscibili ma contenute nella rivelazione per renderle più certe»[41]. Un altro concetto interessante in questo brano, e che si ritrova in tutte le opere teatrali di Pasolini, è contenuto nell'aggettivo "ineffabile", che si riferisce a ciò che non si può esprimere o manifestare con parole, e quindi all'impossibilità di trovare un linguaggio adatto per dire la realtà. Infine, con il termine "conversione", anch'esso collegato al campo religioso, Pasolini allude a un mutamento radicale (di fede, opinione o ideologia), in questo caso, della vita stessa che si converte, passando (e questo ci riporta al concetto di attraversamento), in un'altra cultura. È, quindi, il canto che permette di accedere alla dimensione trascendentale dell'esistenza, in quanto espressività primitiva, sopravvivenza folcloristica, "medium" che nega, per essenza, ogni forma di omologazione,

[39] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, *1946-1961*, op. cit., p. 1201.
[40] «La panoramica ha un effetto di sacralità per il suo lento e progressivo moto di "rivelazione". La panoramica, come si sa, è uno spostamento orizzontale della macchina da presa che, partendo da un'inquadratura iniziale, si ferma ad un'inquadratura finale dopo aver "esplorato" (come un occhio che si guarda in giro) un settore visivo. […] Quindi la panoramica acquista una comunione col mondo; nel fare ciò compie una rivelazione (la realtà che si dispiega davanti all'obiettivo della macchina da presa); ed infine nel rivelarsi mantiene il suo mistero (ad ogni frazione di realtà rivelata corrisponde un'altra frazione di realtà nuovamente esclusa dalla visione, quindi alla comprensione»: A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 19-20.
[41] Definizione tratta dall'*Enciclopedia* Treccani, *ad vocem*.

pragmaticità, funzionalità, modernità. Il canto si ricollega inoltre all'origine stessa della poesia, essendone anche sinonimo. Così, quel canto indiano ineffabile ha esattamente lo stesso effetto su Pasolini della parola dialettale "rosada", che lo spinse a comporre le sue prime poesie in dialetto friulano:

> la parola rosada che Livio aveva pronunciato parlando con un suo compagno […] risuonò in me come una parola d'una bellezza purissima, senza cromatismi, senza vivacità. Era divenuta, per un processo fulmineo di fossilizzazione, antichissima: mi aveva congiunto, in un tempo fittizio, poetico, assolutamente e gratuitamente antistorico, con le Origini: cristiane e italiane[42].

Il suono puro del canto o del dialetto provoca quest'attraversamento di epoche e culture, non permette di conoscere l'alterità, ma di tessere un filo conduttore tra passato e presente, e in qualche modo di procedere a una forma di ri-culturazione del presente, individuando nelle tradizioni, nei riti, nei dialetti, nei corpi una forza trascendente, che pone al centro di ogni discorso il tema della diversità.

Se Pasolini non può capire quel canto indiano né il significato della parola "rosada", sa coglierne l'intenzione, la forza espressiva, creando, così, sottili intese affettive («significato ineffabile e complice») tra la sua poetica e le forme di espressioni orali più antiche. In questo senso, diventa emblematica la posizione che assume mentre ascolta quel canto: «non mi resta che lasciarli cantare, cercando di spiarli dall'angolo di finto marmo della grande porta gotica». In disparte, passivo e quasi impotente assiste alla rivelazione, rimanendo in qualche modo escluso. Dal punto di vista ideologico, questa posizione illustra quanto sia problematico il rapporto fra intellettuale e popolo, inscenando una forma di divisione o sconfitta, ma suggerendo soprattutto la necessità di rispettare "l'altro" senza cercare di conoscerlo o di "possederlo". Pasolini torna su questo tema in *Affabulazione*, nell'episodio in cui l'Ombra di Sofocle spiega al padre che deve considerare suo figlio non come un enigma da decifrare ma come un mistero: «Tuo figlio è [...] in un palcoscenico

[42] P. P. PASOLINI, *Razò*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, *1946-1961*, op. cit., p. 1436.

vivente,/ che ha per fondali paesaggi veri dell'alta Lombardia,/ e le mura della tua bella villa di campagna./ *Egli si rappresenta a te./* Ma tu, anziché contemplarlo, lo insegui per prenderlo./ Ah, vecchia, maledetta abitudine al possesso!»[43]. Quindi, la diversità dovrebbe sempre rimanere un mistero e non un enigma da risolvere con la ragione, la cultura o la scienza. Solo in questo modo può essere preservata dall'omologazione. Anche in *Pilade* ritroviamo la stessa problematica quando il coro s'interroga sull'identità di Pilade:

CORO: Ma chi era Pilade? [...]
VECCHIO: Oh uno Diverso, certo. Ma la sua Diversità, per noi, era come noi avevamo stabilito in cuore/ che la Diversità doveva essere. Ossia:/ noi vedevamo in lui uno di noi/ – nient'altro che uno di noi –/ dotato di una misteriosa grazia. [...]/ pensiamo che sia semplicemente, la sua natura,/ nata con lui, senza che gli costi nulla/ – come nulla costa a noi la nostra. [...]
CORO: Ma che cosa c'è invece in lui, ora, al posto/ di quella grazia che gli attribuivamo?
VECCHIO: La Diversità, appunto. Ma la *vera* Diversità/ quella che noi non comprendiamo,/ come una natura non comprende un'altra natura./ Una diversità che dà scandalo[44].

Ricorrendo di nuovo alla dimensione transtemporale della transculturarità, poiché questa *pièce* riprende personaggi della mitologia greca, Pasolini affronta un tema di estrema attualità: come lasciare che si esprima la diversità senza che sia repressa, normalizzata o tollerata? Oggi possiamo notare un vero e proprio recupero da parte dei media, della pubblicità, della politica di tale questione, che viene integrata ovunque come valore aggiunto, di cui è cancellata la dimensione scandalosa, che viene inserita nella norma, divenendo così un prodotto commerciale. Ma, se da una parte le differenze vengono accettate e valorizzate, dall'altra assistiamo a una nuova forma di mutazione antropologica, che non si limita a mode vestimentarie o a tagli di capelli, come nel caso dei ragazzi degli anni '60 di cui parla Pasolini, ma arriva a una vera e propria trasformazione e "modellizzazione" dei volti

[43] P. P. PASOLINI, *Affabulazione*, in ID., *Teatro*, op. cit., cit. alle pp. 520-21.
[44] P. P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro*, op. cit., cit. alle pp. 383-84.

e dei corpi grazie alla democratizzazione e alla banalizzazione della chirurgia estetica.

Com'è possibile, quindi, far esistere la diversità al di fuori della norma? È la domanda che fa da filo conduttore a *Orgia*, il cui protagonista, non sapendo come risolvere questo dilemma, ricorre al suicidio come ultimo scandalo. «Il suo suicidio – scrive Pasolini – è un po' come quello dei bonzi, una protesta esistenziale: non ha altro da offrire che il proprio corpo, e lo getta in pasto agli altri, reso espressionisticamente ridicolo dal trucco e dai vestiti che indossa, come protesta esistenziale contro la normalità»[45]. Per Pasolini, la morte non è solo il termine ultimo della materia nella sua forma umana o animale, ma un «atto necessario all'espiazione del male, al rinnovamento della vita, si contrappone allo spettro della morte collettiva avvertita come fine davvero definitiva, estinzione della comunità contadina e assieme ad essa della memoria»[46].

La diversità sessuale esposta in *Orgia* è trasversale perché diventa l'emblema di tutte le diversità: etniche, religiose, culturali, fisiche («Negro, Ebreo, Mostro»[47]), «di coloro che la società esclude e mette nel ghetto»[48], ed è proprio l'immagine dei campi di concentramento che si trova nell'apertura del testo. Infatti, alla fine del prologo, il protagonista, dopo essersi presentato in una condizione postuma, fa un invito agli spettatori, sotto forma di ipotesi, che ricollega il suo destino a quello delle vittime della Shoah: se la sua vita fosse uno spettacolo, li inviterebbe a predisporsi alla rappresentazione adottando lo sguardo dei primi soldati che scoprirono i campi di concentramento («vi prego, siate come quei soldati, / i più giovani di quei soldati,/ che sono entrati per primi/ oltre i reticolati di un lager […]»). Uno strano invito, che si conclude con un'esortazione paradossale: «ed ora divertitevi». Divertitevi, quindi, davanti allo spettacolo di questo ridicolo corpo impiccato, godete e tremate davanti

[45] P. P. PASOLINI, *Appendice* a ID., *Orgia*, op. cit., p. 327.
[46] E. LICCIOLI, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le lettere, Quaderni Aldo Palazzeschi, 1997, p. 98.
[47] P. P. PASOLINI, *Orgia*, op. cit., p. 248.
[48] P. P. PASOLINI, *Appendice* a ID., *Orgia*, op. cit., p. 341.

all'orrore, al sacrificio del diverso: «Ma la pace lascia sanguinanti tracce come la guerra./ Un'altra mostruosità/ inscena i suoi spettacoli/ al posto delle stragi»[49].

Con la condizione postuma del protagonista, che osserva il proprio cadavere impiccato, si manifesta un'altra specificità del teatro di Pasolini, ovvero il fatto di problematizzare il concetto di cultura all'interno degli stessi personaggi. Sono infatti quasi tutti personaggi ambivalenti, dall'identità confusa, "bi-polari", vittime e carnefici, scissi e divisi, come l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, «sono dei piccoli borghesi piuttosto ignoranti, privi di un'ideologia contestatrice e rivoluzionaria [...] ma costantemente illuminati dalla coscienza di ciò che essi stessi sono [...]. Sono contemporaneamente piccoli borghesi incoscienti e anime coscienti poeticamente»[50].

Il tema dello sdoppiamento, dello straniamento, posto in modo eclatante e paradigmatico nel prologo di *Orgia* e presente nei vari giochi di specchi, inversione dei ruoli, confusione di generi e di sessi, non è soltanto l'espressione della dualità intrinseca all'essere umano o l'espressione di una profonda crisi biologica ed esistenziale, ma anche una forma di auto-trascendenza da intendere come risposta al sentimento di mancanza di senso, come una proiezione dell'esistenza umana al di là di sé.

Trascendenti sono infatti i personaggi pasoliniani, perché, da un lato, non sanno frenarsi, vanno oltre tutti i limiti (nel significato originario latino, trascendente è 'colui che sale al di là', che 'passa il limite'); dall'altro, perché accedono a una forma di consapevolezza, di ascesa spirituale grazie all'esperienza del dolore o della morte. Ancorati alla loro "bassezza", il loro spirito è comunque capace di elevarsi a un'"altezza" poetica. In questo senso, ci sembra interessante accostare il concetto di auto-trascendenza teorizzato dallo psichiatra e neurologo Viktor Emil Frankl (1905-1997)[51] a quello di "transumanizzazione" che sembra manifestarsi nei personaggi

[49] P. P. PASOLINI, *Orgia*, op. cit., p. 246.
[50] P. P. PASOLINI, *Appendice* a ID., *Orgia*, op. cit., p. 328.
[51] V. E. FRANKL, *Uno psicologo nei lager*, Milano, Edizioni Ares, 2007. L'esperienza vissuta da Frankl nei campi di concentramento è di fondamentale importanza per lo sviluppo del metodo della logoterapia, che ha introdotto per designare un'"analisi esistenziale" al confine tra psicologia e filosofia. La logoterapia intende guarire da un disturbo psichico che si esprime attraverso la "nevrosi noogena", cioè attraverso un'alterazione

pasoliniani. Ed è proprio l'immagine dei campi di concentramento (che si ritrova anche in *Porcile* e *Bestia da stile*) che ci permette di avvicinare queste due figure. Frankl venne deportato, si ammalò di tifo, perse tutti i membri della famiglia, ma fu proprio durante quella terribile esperienza che nacque la sua intuizione ritenuta più significativa: l'importanza della ricerca di senso nel proprio vissuto, che definisce "autotrascendenza". Frankl ritiene di poter cogliere l'uomo nella sua essenza nel momento in cui è «consumato dal dolore e purificato dalla sofferenza»[52]:

> Che cos'è, dunque, l'uomo? Noi l'abbiamo conosciuto come forse nessun'altra generazione precedente; l'abbiamo conosciuto nel campo di concentramento, in un luogo dove veniva perduto tutto ciò che si possedeva: denaro, potere, fama, felicità; un luogo dove restava non ciò che l'uomo può 'avere', ma ciò che l'uomo deve essere; un luogo dove restava unicamente l'uomo nella sua essenza, consumato dal dolore e purificato dalla sofferenza. Cos'è, dunque, l'uomo? Domandiamocelo ancora. È un essere che decide sempre ciò che è[53].

L'unica possibilità di salvezza risiede nell'essere consapevoli che anche la sofferenza e la morte fanno parte dell'esistenza, per cui non sono prive di significato. «Ciò che Frankl mette a fuoco nel suo scritto è l'incredibile "forza di resistenza dello spirito" (una sorta di resilienza ante litteram) che, proprio nei momenti più difficili, permette alle persone di opporsi al proprio destino e – pur non potendolo mutare esteriormente – le rende capaci di dominarlo dall'interno»[54]. Anche se i testi di Frankl sono un inno alla vita, possiamo comunque interpretare in questa direzione il suicidio dei protagonisti di *Orgia*. Se la donna si suicida per puro dolore, «per anomia, per essere andata al di là dei limiti consentiti dalle leggi»[55], l'uomo lo fa per protesta, per fare «buon uso della morte». Quest'esperienza culmine gli permette di convertire una

---

dell'equilibrio che dipende dalla percezione significativa del sé, e precisamente dalla perdita del senso della vita.

[52] V. E. FRANKL, *Ciò che non è scritto nei miei libri*. *Appunti autobiografici sulla vita come compito*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 13.

[53] V. E. FRANKL, *Homo patiens. Soffrire con dignità*, a cura di E. Fizzotti, Brescia, Queriniana, 2007, citato in ID., *L'uomo in cerca di senso*, *Uno psicologo nei lager e altri scritti inediti*, presentazione di D. Bruzzone, Milano, Ed. Franco Angeli, 2017, p. 11.

[54] Ivi, p. 10.

[55] P. P. PASOLINI, *Appendice* a ID., *Orgia*, op. cit., p. 327.

fatalità biologica in una scelta personale, di osservare, dalla sua posizione postuma, cosa provoca lo scandalo della diversità in una prospettiva più ampia ed elevata e di denunciare in modo radicale e definitivo le tendenze disumanizzanti del Nuovo Potere.

Lisa El Ghaoui

Riferimenti bibliografici a opere di Pasolini:

Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1996;
Romanzi e racconti, a cura di W. Siti e S. De Laude, *1946-1961*, vol. I, Milano, Mondadori, 1998;
Romanzi e racconti, a cura di W. Siti e S. De Laude, *1946-1961*, vol. II, Milano, Mondadori, 1998;
Saggi sulla Letteratura e sull'arte, a c. di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Milano, Mondadori, 1999;
Saggi sulla politica e sulla società, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999;
Per il cinema, a cura di W. Siti e F. Zabagli, vol. II, Milano, Mondadori, 2001;
Teatro, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001;
Tutte le poesie, a cura e con uno scritto di W. Siti, vol. I, Milano, Mondadori, 2003.

Riferimenti bibliografici a opere su Pasolini:

A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979;
N. GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbi, 1990;
M. FOUCAULT, *Des espaces autres* [1967], in ID., *Dits et écrits*, tome IV, Paris, «Quarto» Gallimard, 2001; trad. it. e cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2004;
V. E. FRANKL, *Uno psicologo nei lager*, Milano, Edizioni Ares, 2007;
ID., *Ciò che non è scritto nei miei libri*. *Appunti autobiografici sulla vita come compito*, Milano, Franco Angeli, 2012;
ID., *Homo patiens. Soffrire con dignità*, a cura di E. Fizzotti, Brescia, Queriniana, 2007;
A. GHIRELLI, *La napoletanità*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976;
E. GLISSANT, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996;
S. GRUZINSKI, *Les quatre parties du monde*, Paris, La Martinière, 2004;
P. KAMMERER, *Pier Paolo Pasolini. Reisen in 1001 Nacht*, Hamburg, Corso, 2011;
ID., *Pier Paolo Pasolini. Afrika, letzte Hoffnung*, Hamburg, Corso, 2012;
ID., *Pasolini e l'Africa degli anni '60*, in «Altronovecento», n. 15, marzo 2014, trad. it. di M. Tombolato;
E. LICCIOLI, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, Quaderni Aldo Palazzeschi, 1997;
F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, J. Montero, 1940;
ID., *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, trad. dallo spagnolo di H. De Onis, Durham-Londin, Duke University Press, 1995;
ID., *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, presentazione di C. Vangelista, introduzione di B. Malinowski, traduzione di A. Olivieri, Troina, Città aperta, 2007;
G. PASCOLI, *Antologia lirica*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1963;
D. REICHARDT e N. MOLL, *Italia transculturale. Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018;
G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010;
W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, a cura di M. Featherstone e S. Lash, London, Sage, 1999.

Il teatro in Pasolini: la soglia della contraddizione

Il teatro di Pasolini viene identificato da molta critica soprattutto con la sua produzione più tarda, con i pezzi cui in genere ci si riferisce con il termine di tragedie "borghesi"[1]. In realtà, la produzione teatrale dell'autore inizia già in età giovanile, e non cesserà sino alla morte, nonostante esibisca intensità piuttosto variabili. Non solo il teatro, ma anche i suoi espedienti sono componenti importanti sia della produzione artistica sia della prassi pedagogica del Pasolini giovane (si potrebbe parlare di prassi "teatrale"), durante il suo periodo friulano[2]. E Pasolini si occuperà di teatro in modalità diverse lungo tutto l'arco della sua produzione artistica. Stefano Casi ha scritto il volume sinora più documentato e incisivo sulla successione dei vari "teatri" del poeta, dove analizza i collegamenti tra i vari periodi[3].

L'intenzione di questo saggio sarebbe, invece, quella di esplorare le diverse funzioni che Pasolini intende assegnare al teatro, anche se in certi casi si tratta più di intenzioni, aspirazioni e fini progettuali che di realizzazioni pienamente compiute.

Da un lato, il teatro è collegato a forme di interazione con l'altro che saranno, a mio parere, fondamentali durante tutto l'arco della vita e dell'opera dell'autore. Tra questi includo: il rapporto dialogico-maieutico con l'altro, che sia in contesti esplicitamente pedagogici, in contesti di produzione artistica e rapporto con lettori, spettatori, ascoltatori, o in contesti pubblici (istituzionali, politici, mediatici ecc.); il focalizzare l'attenzione dell'altro sul mondo sociale e culturale come prodotto di fenomeni di genesi storica; l'opposizione sempre più pronunciata (soprattutto, in modo crescente, nell'ultimo decennio di attività) a forme artistiche chiuse (siano esse

[1] In questo saggio uso abbastanza frequentemente delle parole all'interno di virgolette doppie, come appunto il "borghesi" cui questa nota si riferisce. L'uso di queste virgolette vuole sottolineare che l'autore con si identifica pienamente con un uso normativo referenziale del termine, ma invita il lettore a leggerlo con attenzione critica e scettica (in modo analogo alla "sospensione della norma", appunto).

[2] Cfr. A. FELICE, *Pasolini maestro di teatro-scuola. L'*unicum *de "I fanciulli e gli elfi"*, in *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero e A. Felice, Venezia, Marsilio, 2015.

[3] Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.

poetiche, letterarie, cinematografiche, teatrali ecc.), non tanto per ragioni formalistiche o avanguardistiche, ma piuttosto perché, come nell'istanza del momento della "sintesi" nel processo dialettico, è spesso occasione di illusioni, che un artista sia giunto a qualcosa di definitivo, di non superabile, dogmatico, eterno. Di conseguenza, questa chiusura può essere intesa come forma, non sempre cosciente, di imposizione all'altro, sull'altro, e di cristallizzazione di ogni futuro rapporto. In altre parole, è il processo di "negoziazione" della norma con lettori e spettatori, piuttosto che la loro accettazione passiva (consumo irriflesso di norme formali acquisite, dominanti e non contestate) o il loro rigetto ma spesso in modo semplicisticamente negativo (di rigetto, non-identificazione, e via dicendo, per alcuni lati rappresentato dall'effetto di straniamento di Brecht), che costituisce un'occasione reale di partecipazione, riflessione e crescita.

Dall'altro lato, ritroviamo esplorazioni specifiche del mezzo teatrale in rapporto alle proprietà materiali degli altri media che Pasolini esplora dopo quelli letterari: cinema innanzitutto, ma in parte, ad intermittenza, anche la pittura. Nel *Manifesto per un nuovo teatro*, al punto 37, iniziando la rassegna/discussione dei vari "riti" collegati al teatro, Pasolini specificamente scrive che i segni del teatro, come nel caso del cinema, sono gli stessi segni della realtà (e, infatti, questo paragrafo come ottica semiologica, rete concettuale e vocabolario potrebbe benissimo far parte dei saggi contenuti in *Empirismo eretico*). A differenza del cinema, però, il teatro ha appunto una fondamentale componente rituale, relata all'idea di codici e di norme della vita e realtà sociali. Pasolini, di conseguenza, afferma che «Il rito archetipo del teatro è dunque un RITO NATURALE»[4].

Queste esplorazioni sono anche collegate con le sue riflessioni sulla lingua, come è chiaro da vari suoi interventi, ma soprattutto dal *Manifesto per un nuovo teatro*. Ed è appunto nel contesto della questione del rapporto tra presenza fisica e gestuale e presenza linguistica che il "teatro di parola" di Pasolini si presenta come alternativa alle dicotomie teatrali dominanti, che lui passa in rassegna: la principale

[4] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, p. 2497.

essendo tra *teatro della chiacchiera* (borghese, tradizionale, conservatore) e *teatro del gesto o dell'urlo* (antiborghese, avanguardista). Dove nel primo il linguaggio è presente ma quasi solo in maniera conformista, nel secondo (che è per molti versi speculare al primo) il linguaggio tende ad essere ridotto al minimo o eliminato (l'"urlo", appunto). Invece, il "teatro di parola" vuole coscientemente ridurre al minimo tutto l'apparato materiale scenico, ed esaltare il lato della lingua, della parola appunto, nei confronti della quale la presenza fisico-corporea degli attori funge soprattutto da interprete-supporto. Non è certo un caso che una parte centrale e consistente del *Manifesto* sia dedicata a riflessioni linguistiche, sulla presenza di una norma condivisa per l'italiano scritto, ma non per l'orale, e dei paradossi e fortissimi problemi che ciò comporta per gli attori e la credibilità della loro dizione: i punti da 21 a 35 si può ben affermare che siano tutti dedicati a riflessioni su questi argomenti, in rapporto alle varie forme di teatro e ai loro rispettivi pubblici.

Questa attenzione al linguaggio, in realtà, oltre a proporre delle minime basi e considerazioni materiali e linguistiche necessarie alla fruibilità e plausibilità delle interazioni "teatrali", è preliminare alla proposta centrale di Pasolini per questo nuovo teatro (il cui destinatario/pubblico dovrebbe essere costituito da gruppi della borghesia avanzata, è lecito ipotizzare prevalentemente intellettuali), e cioè che sia luogo di presa di coscienza, dialogo e dibattito, reso possibile anche in base a e grazie a una "sospensione della norma", per cui, sebbene essendo teatro, il nuovo teatro di Pasolini (che Pasolini propone debba costituire un "RITO CULTURALE") cercherà di muoversi dalla compartecipazione rituale al dialogo/dibattito critici:

> Negli spettacoli del teatro di Parola, seppure si avranno molte conferme e verifiche (non per nulla autori e destinatari appartengono alla stessa cerchia culturale e ideologica) ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico che rituale[5].

[5] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. II, pp. 2486-87. Nella nota al testo, Pasolini aggiunge quanto segue: «Non è detto, certo, che gli stessi gruppi culturali avanzati siano qualche volta scandalizzati e soprattutto delusi. Specie quando i testi siano a canone sospeso, cioè pongano i problemi, senza pretendere di risolverli».

Dialogo, quindi, soprattutto come occasione di confronto, dibattito e interazione sui problemi, che porta anche allo spostamento/riduzione di ciò che sarebbe propriamente lo "spazio teatrale":

> Il teatro di Parola ricerca il suo «spazio teatrale» non nell'ambiente ma nella testa.
> Tecnicamente tale «spazio teatrale» sarà frontale: testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica[6].

Il sottolineare lo spostamento dal rapporto rituale a quello critico fa parte di una costante attenzione, pedagogica ma in senso anche fortemente politico, allo smantellamento del conformismo, della sedimentazione del dato per scontato, ai vari tipi di chiusura formale, dalle forme artistiche alle istituzioni dell'interagire umano, quando sono visti non tanto come passaggi temporanei, quasi pause, in un processo di costruzione e confronto continui, quanto cristallizzazioni nello statico, espresse appunto nel senso più autoritario e repressivo da un sostantivo politico come "stato". L'inizio del *Manifesto* è dedicato e si concentra proprio sui fraintendimenti ed errori cui può portare questo tipo di assunto irriflesso e acritico, in questo caso come poteva essere collegato a "nuovo", tanto più quando canonizzato e incensato dalle varie forme di avanguardismo e modernismo (l'imperativo poundiano "Make it New", che all'orecchio estremamente attento di Pasolini avrà molto probabilmente avuto echi delle dinamiche consumiste sempre più dominanti):

> Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già. […] Ma le novità, anche totali, come ben sapete, non sono mai ideali, sono sempre concrete. Quindi la loro verità e la loro necessità sono meschine, seccanti e deludenti: o non si riconoscono o si discutono riportandole alle vecchie abitudini.
> Oggi, dunque, tutti voi vi aspettate un teatro nuovo, ma tutti ne avete già in testa un'idea, nata in seno al

[6] Ivi, p. 2500.

teatro vecchio[7].

In questa apertura Pasolini in qualche modo delinea il rapporto paradossale, ma necessario, che intrattiene con "la tradizione". Nel *Manifesto* dice che salterà a piè pari la tradizione borghese del/nel teatro, ma poi in realtà, discutendo della distinzione tra i vari riti nella loro funzionalità ai vari tipi di teatro, elencandoli (prima come fondamento materiale-"naturale" il rito naturale, poi il rito religioso – delle origini –, il rito politico – del teatro greco classico della democrazia ateniese –, il rito sociale – che coincide con il teatro borghese dell'intervallo storico durante il quale questa classe aveva in qualche modo, in senso lukàcsiano, ancora un ruolo storicamente progressivo –, il rito teatrale –che congiunge il teatro della chiacchiera con quello dell'urlo o del gesto, che, sebbene superficialmente antitetici, sono due facce del teatro borghese nella sua fase di declino/degrado, forme diverse di autocompiacimento tautologico – e finalmente il rito culturale del "teatro della parola" proposto dal poeta) esamina i vari periodi del teatro borghese, anche se in modo critico, e non come una continuità lineare. Quindi Pasolini propone un conciso, serrato, ma pregnante percorso genetico-materialista della storia del teatro. Ma lo propone proprio per poter affrontare in maniera ancora più lucida i compiti di un teatro del presente, che affronta questo presente (nonostante le diffuse mis-interpretazioni in senso contrario, a mio avviso ci sono pochi artisti e pensatori meno passatisti, ma anche meno utopici, più disperatamente concentrati sul presente, di Pasolini) con un minimo di illusioni.

Il "salto" che compie lo fa quando dice che manterrà come punto di riferimento il teatro del rito politico greco, per poi passare alla sua proposta. Questo salto è comunque coerente sia rispetto alla proposta del "teatro di parola" (teatro del dialogo, dibattito, problematico, che affronta in maniera democratica i problemi della polis contemporanea), sia rispetto alle opere effettivamente scritte in questo periodo dall'autore, o molto direttamente ed esplicitamente come nel caso di *Pilade*, o

[7] Ivi, p. 2481.

riguardo a quelle che vengono classificate sotto la rubrica di tragedie borghesi, come *Orgia*, *Affabulazione*, *Porcile*, *Calderon*, e infine *Bestia da stile*, e anche rispetto ai parecchi film di argomento vicino alla cultura greco-classica come *Edipo re*, *Medea* ecc. (che, tra l'altro, indipendentemente dai giudizi sulla loro riuscita in termini estetici e di ricezione, smentiscono l'ipotesi di George Steiner sull'impossibilità della produzione di tragedie nella cultura contemporanea borghese, e, a loro modo, confermano il giudizio di Lukàcs sul contemporaneo borghese come invece, sommamente, tragico). Bisogna ricordare anche che, ricongiungendo la sua proposta contemporanea al teatro politico ateniese, Pasolini compie due operazioni: da un lato si ricollega alle "origini", soprattutto della cultura occidentale; dall'altro, proponendo specificamente il genere tragedia, radica ancora di più il teatro nelle sue origini, tramite i riti dionisiaci, che si collegano specificamente al rito religioso, e al sacro, movimento/tema che Pasolini sottolineerà con sempre maggiore frequenza nell'ultimo decennio di attività; un sacro materialista, però, che riguarda il rispetto per l'esistenza altra dall'umano, in qualsiasi forma, da contrapporre all'abuso sempre più incontrollato, irriflesso, totalitario, del consumismo neocapitalista a lui contemporaneo.

È un salto che a suo modo interrompe anch'esso la continuità "normalizzante" e lineare di un modo di concepire il teatro del presente, e che quindi contribuisce alla "sospensione della norma" da parte del pubblico potenziale che potrebbe assistere a tali realizzazioni. E questa attenzione per il collegamento alle origini materiali-storiche è non solo una costante del pensiero e della prassi pasoliniane, ma è collegata in maniere importantissime alla sua interrogazione del rapporto tra razionalismo e irrazionalismo in arte, alla specificità dell'apporto individuale di ogni artista all'opera d'arte, che Pasolini disamina discutendo l'apporto specifico di metodologie e vocabolari della *Stilkritik*[8] come utili strumenti diagnostici, che aprono alla ricchezza delle problematiche, dove le categorizzazioni semplificanti e generiche del realismo

[8] Nell'opera di Pasolini questo termine viene usato come riferimento abbreviato all'ermeneutica di impostazione stilistica e filologica, stilcritica, di Leo Spitzer, che, secondo Pasolini, lo distingue, grazie all'utilità dei suoi metodi specifici, da altri grandi filologi che Pasolini pure ammirò molto, come Gianfranco Contini ed Erich Auerbach.

socialista (di ascendenza (neo)staliniana), invece, tendono a semplificare, a chiudere, e a omettere/trascurare la componente individuale[9]. E, discutendo di questi argomenti, Pasolini usa appunto l'analogia della trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

Questa transizione gioca un ruolo molto importante all'interno di *Pilade*, tragedia che mette in forse un anestetizzante e conformistico autocompiacimento della "transizione alla democrazia" (Pasolini polemizza indirettamente sia con l'autopercezione di una gran parte delle *élites* che furono responsabili della transizione dal regime fascista a quello post-resistenziale sia con l'uso piuttosto mitologico "occidentale" delle origini della "democrazia"), esibendola come una transizione tutt'altro che democratica, giusta o compartecipativa. E questo in parte appunto perché queste medesime *élites* non hanno saputo/voluto considerare l'ineliminabile sfondo materialista, l'origine imprescindibile, delle stesse Erinni. La problematica è collegata in maniera forte alla distinzione che il poeta compie tra un razionalismo formalistico e superficiale (rappresentato in maniera abbastanza esemplare da un certo tipo di razionalismo francese conformista[10], che Pasolini ci mostra con grande ironia nell'episodio, poi escluso dalla versione definitiva di *Uccellacci e uccellini*, *L'aigle*) che non riesce ad includere il momento dell'irrazionalità nella propria autopercezione e autocomprensione/autoanalisi, e invece un razionalismo che riesce a includere e a riflettere sulle proprie origini materiali, quindi un razionalismo sì, ma che è tanto più forte proprio perché riesce a basarsi su una filosofia materialistica, naturalmente non di stampo meccanicista.

Questa stessa interrelazione fra trasmissione culturale e rapporto politico, sociale, umano, affettivo e culturale tra generazioni, con le origini della democrazia

[9] Cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. II, pp. 2294 e sgg. (*La reazione stilistica*) e P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001, vol. II, pp. 2915 e sgg. Per una discussione più esaustiva, cfr. M. EPSTEIN, *Pasolini: lingua, materialismo e razionalismo*, in *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, a cura di A. Favaro, Avellino, Sinestesie, 2011, pp. 63-76.

[10] Per importanti riflessioni sul razionalismo rimando il lettore ai saggi indicati alla nota precedente. L'episodio *L'aigle* costituisce anche una presa in giro del critico francese Michel Cournot, esempio tipico di questo razionalismo di facciata che aveva stroncato *Il Vangelo secondo Matteo*.

nella Grecia classica, Pasolini lo ribadisce in un saggio a mio avviso fondamentale, da leggere in collegamento con le *Lettere luterane*, e cioè *Prologo: E. M.*, dove parla delle tre generazioni (della Resistenza, degli anni '50 e poi del 1968) come di quelle degli Ateniesi, dei Salamini e dei Lacedemoni[11].

L'altro collegamento molto importante al periodo della Grecia classica è costituito dal fatto che Pasolini ricorda come in parte lo stimolo che gli venne per la redazione di queste tragedie fu dovuto alla lettura dei dialoghi socratici platonici. Come Stefano Casi giustamente sottolinea, Pasolini non intende tanto collegarsi a dialoghi platonici dal forte o esplicito contenuto politico quanto piuttosto a quelli che più evidentemente esibiscono l'interazione dialogico-dialettica come prassi che in sé aiuta lo sviluppo di democrazia, introspezione e autocoscienza, e quindi di coinvolgimento e di compartecipazione[12].

Riprendendo le riflessioni citate sopra riguardo allo "spazio teatrale" e al tipo di semiologia sulla quale il teatro si fonda, vorrei aggiungere un paio di riflessioni scritte relative al rapporto fra teatro e cinema, così come ai tipi di pubblico che in qualche modo presuppongono (nel corso di riflessioni sui concetti di "folla" e "massa"):

> Il pubblico del cinema è «massa»; infatti esso è irrappresentabile se non nelle statistiche o nei rendiconti, e obbedisce a regole reattive medie, identificate per astrazione. Al contrario il pubblico del teatro è «folla», perché cade sotto il dominio della percezione dei sensi, obbedisce a regole reattive concrete, direi fisiche. Perciò il cinema può essere *medium* di massa; il teatro no, mai, anche se si rivolgesse a «folle» enormi[13].

Pasolini poi prosegue nell'elaborazione ulteriore delle caratteristiche che il cinema condivide con il teatro e di quelle che, invece, distinguono i due media artistici:

[11] Cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 242-56 (*Prologo: E. M.*).
[12] Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*, op. cit., pp. 176 e sgg.
[13] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 1255.

Cinema e teatro sono degli infiniti piani sequenza, naturalistici, perché della realtà hanno anche la durata. Il naturalismo è vanificato, nel cinema, dal montaggio che fa del tempo ciò che vuole. Nel teatro il naturalismo è vanificato dalla parola, la quale, anch'essa, è fuori dal tempo, in quanto ne è comunque interpretazione.
Se io dovessi decidermi a fare qualcosa per il teatro, come autore o regista punterei tutto sulla parola. Ma con ciò non potrei assolutamente escludere che il gesto e l'azione siano importanti nel teatro come nel cinema: solo che si pongono in una sorta di contraddizione simmetrica: nel cinema è il linguaggio scritto-parlato che è un linguaggio integrante (integra, cioè, il linguaggio puro della presenza fisica e dell'azione), mentre a teatro è il linguaggio puro della presenza fisica e dell'azione che integra il linguaggio scritto-parlato[14].

Ancora più importanti le riflessioni sul rapporto tra linguaggio della poesia e linguaggio del teatro, visto che, intenzionalmente, Pasolini la sua proposta di teatro nuovo la fonda sulla parola e sul dialogo. E, vedendo le opere stesse, si capisce che, spesso, come nel caso del cinema non raramente si trattava di "cinema di poesia", per quel che riguarda il teatro non raramente si tratta di "teatro di poesia":

Il linguaggio della poesia è un linguaggio a parte. Sua caratteristica interna e permanente è la diacronicità. Perciò un poeta è sempre ritardato o anticipato rispetto la circostanza storica e in genere il suo tempo. Ma se la diacronicità caratterizza tutto il linguaggio della poesia, costituendo, del linguaggio della poesia, una storia particolare, in ogni letteratura – tale diacronicità è tipica anche di ogni poesia singola. Il tempo della poesia è il remoto, l'imperfetto o il futuro: l'azione epica, l'azione evocata o l'azione predetta. Il passato prossimo è impossibile (così com'è tipico nell'uso odierno dell'italiano): il presente è possibile come drammatizzazione del passato, ossia come presente storico. Anche il presente del diario non è che una finzione: in realtà già l'animo del poeta è rievocante. Si direbbe insomma che la poesia deve reggersi sul mito del tempo: stendere un velo di tempo sulle cose dette, o passato o futuro. In tale diacronicità si può capire la sua tendenziale metastoricità, altrimenti di tipo ambiguamente spiritualistico. Si capisce che la sua irrazionalità (che si concreta nel mito del tempo) è tale solo apparentemente: non è che una rievocazione o una predizione logica ellittica. L'intuizione non è che qualche salto del pensiero logico. Ecco perché ogni atto poetico o genericamente intuitivo è sempre riconducibile a un'ideologia razionale.
La lingua del teatro è invece una lingua per definizione sincronica: le evocazioni e le predizioni sono possibili ma devono essere fatte apposta. Si può avere un teatro (in versi) tutto scritto nel linguaggio della poesia: ma il punto di partenza, esplicito o implicito, rappresentato o alluso, è sempre sostanzialmente sincronico con gli altri linguaggi di un dato momento storico. Ci sono, tuttavia, dei casi in cui non solo il linguaggio della poesia, bensì l'intero sistema dei sublinguaggi, non sia sincronico, in una lingua storica. Per esempio, nell'italiano moderno c'è un sostanziale salto diacronico: quello tra i «segni grafici» e i «segni orali»[15].

Ed è questo aspetto sincronico che si collega anche al ruolo politico del teatro

[14] Citazione dal testo per il programma di sala per una riduzione teatrale fatta da studenti di teatro di *Uccellacci e uccellini*, presentato alla conferenza stampa: *Da tecnica audiovisiva a tecnica audiovisiva*, 7 ottobre 1967. In P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, op. cit., vol. II, p. 2783.
[15] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 1054-55.

per Pasolini, al suo ruolo dialogico propedeutico a costruzioni e interazioni con fini più istituzionali, anche se non intesi in senso dogmatico. In questi stessi dialoghi con i lettori, ricordando gli orrori del regime dei colonnelli in Grecia, specificamente nel caso di Panagulis, Pasolini ricorda il teatro greco di Euripide[16].

Questi aspetti delle differenze tra poesia e cinema si ripercuotono poi sul modo in cui Pasolini ripensa lo "spazio teatrale" che, appunto nel periodo tra il rito religioso e il rito politico, ha origini e conserva le valenze di uno "spazio sacro". Nella citazione riportata sopra riguardo allo "spazio teatrale" Pasolini sottolineava come, da un lato, ciò che contava fosse in realtà meno l'ambiente che la testa, quindi un teatro mentale o delle idee, in rapporto diretto col dialogico. Dall'altro, quando parla del "guardarsi negli occhi" tra pubblico e spettatori, Pasolini sembra avvalersi delle caratteristiche materiali di compresenza fisica delle parti, per in qualche modo "sospendere" il muro del sipario, del limite sia materiale che rituale ed intrinseco all'"immaginario" teatrale fra palcoscenico e platea. Si tratta, quindi, di una sospensione fondamentale di una norma del *willing suspension of disbelief* (e cioè il modo in cui volontariamente sospendiamo aspetti del nostro senso critico, della valutazione del reale, per entrare negli universi immaginari della *fiction*) dove l'intenzione dialogica soprassiede al rito preesistente.

Queste riflessioni credo siano parte molto importante di un altro pezzo pasoliniano, poco discusso, ma penso fondamentale da questo punto di vista: *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo*[17], che si può dire è sia meta-teatrale (con riflessioni su quasi tutti i tipi di problematiche teatrali, meta-teatrali, linguistiche ecc.) che dedicato in parte appunto a meditazioni/variazioni sugli spazi teatrali. Gli spazi contemplati sono sia stratificati nella dimensione verticale (quindi, per esempio, sotto il palcoscenico centrale, dove dovrebbe avere "luogo" il sogno con protagonista Gadda, c'è una camera abitata da una delle famiglie che erano state fonte di irritazione per Gadda nella sua vita reale) che in quelle orizzontali e "diagonali",

[16] Ivi, pp. 1151-52.
[17] Cfr. P. P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001 (*Progetto di uno spettacolo nello spettacolo*), pp. 237-41.

secondo una logica approssimativa di centro-periferia (un po' come i grandi circhi con più piste); bisogna sottolineare che si tratta appunto di un "progetto" pasoliniano, e che la trama e le indicazioni scenografiche sono solo tracciate schematicamente. Lo spettacolo è sia reale che simbolico, sia teatrale che meta-teatrale, quindi già orientato nella direzione della compresenza del livello "artistico" e "meta-artistico"/critico che sarà caratteristico dell'ultimo periodo di attività di Pasolini, che è anche fortemente intermediale (quindi *La divina mimesis*, *Bestia da stile* e *Petrolio* tra le opere più significative ed esemplari). Il progetto è, quindi, pensato come intrico di rapporti contradditori/conflittuali. Al centro, per esempio, quello tra il Gadda reale, biografico, e l'attore che lo rappresenta, tra il Gadda autore e il Gadda attore, tra il Gadda della "biografia normale", introverso, schivo, e il Gadda che esibisce pubblicamente i suoi sogni, la parte più privata di sé (molto probabilmente qui Pasolini pensava anche già a un collegamento con Calderón, e la sua opera più famosa, *La vida es sueño*). Ma il progetto contempla anche un pubblico interno allo spettacolo, composto di attori quindi, o la scena della vita "normale" della famiglia tipo che fa imbestialire Gadda, e via dicendo.

Oltre alle tangenti spaziali che si potrebbero immaginare anche come in qualche modo circensi, è di nuovo il dato della sincronicità del teatro che viene sottolineato da Pasolini, e quindi il reticolato di rapporti contradditori rappresentati/esistenti in simultanea. E a contribuire al contemporaneo contradditorio ci sono anche i termini e gli oggetti dell'Italia del 1965 (il pezzo è datato 1965, e siamo quindi nello stesso periodo di *Uccellacci e uccellini* e di *Empirismo eretico*): ad esempio, il termine *ring* usato per il palcoscenico centrale del sogno di Gadda, e il *juke-box*, oggetto simbolico quant'altri mai, situato al centro dello stesso palcoscenico (e che troviamo per esempio anche nella scena del ballo al bar in *Uccellacci e uccellini*). Termini, oggetti, forme di cultura e interazione della sempre più egemone società di massa consumistica (entrambi, non casualmente, termini inglesi, già sintomi della soffocante, strisciante, stritolante egemonia dell'impero statunitense).

Lo spazio teatrale dunque (o in questo caso gli spazi teatrali) viene concepito come stratificato, sovrapposizione di realtà e rito, e la linea reale/simbolica tra platea e palcoscenico, che divide normalmente (!) il pubblico dallo spettacolo, diventa la soglia della contraddizione tra pubblico e privato, reale e fittizio, quotidiano e immaginifico, concreto e sognato. In conclusione del progetto, Pasolini torna alle sue riflessioni sulla lingua e l'influenza che esercita sul teatro: l'impossibilità di una "lingua parlata media". Il Gadda fittizio della *pièce* anticiperà in sogno i diversi pezzi che sarà a costretto a interpretare (magari anche nudo in alcuni), ma nella parte conclusiva del progetto il poeta pensa anche a un sogno, senza soluzione di continuità, che contiene rappresentazioni di *pièces* di Shakespeare, d'Annunzio, Pirandello e De Filippo, ognuna rappresentata con una "soluzione linguistica diversa". Ma Pasolini sottolinea soprattutto l'intrico e l'intreccio con la quotidianità che irrompe (in altre parole lo "spazio" della *fiction* teatrale verrebbe, nel progetto, costantemente "invaso", o messo in rapporto simultaneo e diretto con gli spazi del "reale" circostante), e quindi «L'impossibilità che risulterà sarà quella di un teatro normale. Con la conseguente critica esplicita alle strutture della società italiana»[18].

Lo spazio teatrale, quindi, come spazio/soglia della contraddizione, ma anche, e non da ultimo, dell'agone, della lotta: per questo è significativo che Pasolini abbia scelto il termine descrittivo *ring*, dal pugilato: perché infine sussistono sempre delle questioni fondamentali per Pasolini, e cioè le conseguenze etiche, politiche ed estetiche di questo intreccio di contraddizioni:

> Per questo dicevo che poteva finire con l'urlo del juke-box (come possibile pronuncia comune futura), sotto l'epigrafe macchiavelliana «Chi vince, in qualunque modo abbia vinto, non prova mai vergogna» (riportata da Zeffirelli nel programma della sua *Giulietta e Romeo*)[19].

Da notare l'uso del termine "urlo" per il *juke-box*, che ci ricollega al teatro

[18] P. P. PASOLINI, *Teatro*, op. cit., p. 241.
[19] *Ibidem*.

avanguardistico "anti-borghese" dell'epoca, influenzato/ispirato soprattutto da correnti come il Living Theatre, di origine statunitense.

L'importanza di questa "riduzione" spaziale diventa esplicita nel film che Pasolini in qualche modo dedica al teatro, teatro modificato in teatro di figura, ed è già resa esplicita come indicazione per la messinscena di *Bestia da stile*, e cioè in *Che cosa sono le nuvole?*: «Il palcoscenico dev'essere ridotto alle dimensioni di quello dei teatri dei pupi (due o tre metri per due)»[20]. Come in *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo*, abbiamo la rappresentazione e la riflessione critica sul pubblico e i suoi rapporti con la rappresentazione, abbiamo l'idea del rapporto tra sogno e rappresentazione («noi siamo IN UN SOGNO DENTRO UN SOGNO»), quindi anche meta-teatro e/o meta-cinema (come, anche se seguendo percorsi diversi, in *Uccellacci e uccellini*); e quindi, seguendo le provocazioni/scandalo della "sospensione della norma", mettendo lettori/spettatori/ascoltatori in una situazione interrogativa rispetto alla rappresentazione e ai suoi rapporti col reale. Come il sogno è il risultato e in qualche modo il distillato di molte esperienze di vita, distillato all'interno del mondo psicologico individuale, e poi diventa una ri-proiezione, modificata dall'immaginazione, di un possibile derivato da quelle esperienze, l'enfasi di Pasolini sull'aspetto della "riduzione spaziale" in qualche modo sottolinea questo passaggio in maniera analogica negli universi delle fiction artistiche. In maniera importante, il riferimento al sogno ci collega alle riflessioni dell'autore sui rapporti tra storia, conformismo e "pretesti" per la vita, e quindi anche ai rapporti tra (sospensione) della norma ed elaborazione dei "possibili", dei rapporti tra realtà e possibilità, e incapacità sia nell'analisi della realtà che nell'elaborazione delle possibilità:

Io potrei dire che la Storia ha avuto inizio nel momento in cui l'uomo ha smesso di vivere soltanto ed è cominciato a vivere attraverso dei pretesti. Ciò era inevitabile, nel distinguersi dallo stato animale ecc.: ma nel momento in cui il vivere ha cominciato a investirsi o tradursi totalmente in una qualsiasi interpretazione

[20] P. P. PASOLINI, *Teatro*, op. cit., p. 1196. Cfr. anche S. CASI, *I teatri di Pasolini*, op. cit., pp. 206-208 per una discussione dei rapporti tra *Che cosa sono le nuvole?* e il teatro e il cinema pasoliniani.

della realtà, è certamente cominciato al posto di un sogno innocente, un sogno orribile: al posto di un sogno fatto di visioni, un sogno di pretesti, ossia di scuse per poter vivere, per riempire comunque la vita: che così si è cominciata a presentare come un vuoto (mentre è evidentemente un tutto). Gli anni, i giorni, i minuti, hanno cominciato a chiedere, a pretendere di essere «riempiti», cioè di essere vissuti come adempimento di certe regole: la fraternità umana se ne è ferocemente nutrita. La vita, sotto sotto, nei vari momenti del sogno storico, continuava naturalmente ad avere certe sue «qualità» reali. Mai, mai una volta gli uomini hanno cercato veramente di capirle. Essi le trasformavano subito nei pretesti che «fanno sognare dentro un sogno» ossia riducevano la vita (irriducibile per definizione) a una «qualità di vita». In che cosa consiste questa «qualità di vita»? Innanzitutto essa si presenta come una serie di doveri: le comunità, le società, le istituzioni, i diritti non sono che una specie di gioco che distrae da quella vita che non è scissa mai, in alcun modo, dalla morte[21].

Vediamo quindi che Pasolini, "riducendo" lo spazio scenico, e facendo anche quello che per le scenografie si chiama appunto "riduzione", ci ricollega al "vas di riduzione" di *Petrolio*, e all'uso del vocabolario della riduzione nella *Divina mimesis*. Infatti, uno dei titoli considerati da Pasolini per il romanzo era appunto *Vas*; un titolo che rimanda alla frase biblica, e poi dantesca, "vas d'elezione", per San Paolo, figura alla quale Pasolini dedica un altro progetto rimasto incompiuto, e che l'autore capovolge scatologicamente (si ricordino i molti riferimenti scatologici in *Petrolio* anche al "Merda") nella figura materiale che diventerà poi il titolo del romanzo incompiuto, *Petrolio* appunto, che è, proprio biologicamente, la "riduzione" effettuata dalla morte sulla vita, petrolio poi usato strumentalmente e consumisticamente nel neocapitalismo come fonte di energia; lo stesso vale per l'operazione della digestione sul cibo, che produce risultati scatologici "ridotti"[22]; figure retoriche, ma appunto materialistiche, nei vari sensi del termine, e che sono tra gli esempi più lucidi e riusciti del nuovo figuralesimo materialista, stratificato, pasoliniano.

La sincronicità della rappresentazione teatrale, rispetto alla diacronicità della poesia, non va quindi assolutamente confusa con una mancanza di riflessioni su temi della genesi storica (vedi appunto l'origine fossile, stratificata, del petrolio e dei suoi

[21] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 223-24.

[22] Questa insistenza di Pasolini sulla scatologia va intesa, a mio avviso, come intenzionale capovolgimento del *télos*, della "struttura" e dell'ideologia oltremondana dell'escatologia (tipica solitamente solo di universi religiosi). Dove nell'escatologia si tende a un fine salvifico, dommatico, eterno e immutabile (quindi a una costante posticipazione verso il futuro), la scatologia, come momento "ridotto" del figuralesimo materialista pasoliniano, insiste sul percorso genetico da origini specifiche sino al presente. E insiste sull'analisi di questo presente, e dei suoi aspetti anche valoriali.

depositi sotterranei), e quindi anche delle genesi dei conformismi, in parte risultato delle norme diventate abitudini, avulse dal contesto che ha dato loro origine, ed eventualmente vissute come automatismi accettati per conformismo irriflesso, risultato del "logorio" storico, se vogliamo (propedeutici al nuovo totalitarismo consumista).

In *Che cosa sono le nuvole?* questa "riduzione" non è limitata agli spazi, ma il fatto che il teatro sia un teatro di pupi, quindi dove gli esseri umani sono ridotti a marionette e, in conseguenza delle reazioni del pubblico, vengono spazzati dallo spazio della rappresentazione e ridotti a "monnezza", fa parte delle dinamiche sulle quali il regista insiste: a conclusione del film, c'è forse uno dei più struggenti e profondi riferimenti al "sacro", inteso materialisticamente, in tutta l'opera pasoliniana (la cui semplicità riesce pienamente proprio per come ci si è arrivati): il momento, cioè, in cui le marionette (classica la scelta di Ninetto per esprimere questo momento di meraviglia), che giacciono sulle loro schiene rivolte verso il cielo, ormai a tutti gli effetti disumanizzate completamente, integrate, "ridotte" pienamente al deposito rifiuti in cui si trovano, rimosse dal consorzio umano, si stupiscono in modo quasi mistico della presenza, e dell'"essere" delle nuvole.

Nel passo che ho citato sopra – sulla storia, i sogni, i pretesti, e i doveri – è chiaro che ci si riferisce a una serie di norme sovrapposte a qualcosa di materiale/naturale che è il fondamento di possibili collegamenti alla "vita", ma una "vita" che penso non sia da intendere in senso semplicemente "vitalistico", ma invece come la base materiale imprescindibile dalla quale hanno origine le nostre specificità corporali, i nostri appetiti, impulsi, istinti e via dicendo. Sì, in parte, dal punto di vista genetico/storico questa è anche un'origine, ma si tratta di un fondamento materiale permanente e imprescindibile, che ha e avrà sempre questo ruolo: le sovrapposizioni sociali, normative, istituzionali, culturali, e rituali diverse, e diversamente stratificate e interrelate a seconda del momento storico, sono, sì, distintive e specifiche degli esseri umani come animali sociali e politici, ma la base materiale/naturale rimane imprescindibile come fondamento.

Quando nel *Manifesto* Pasolini inizia l'elenco della serie di riti che si succedono storicamente con il "rito naturale", nel contesto di una descrizione delle interazioni quotidiane, lo fa a mio avviso per dei motivi ben precisi. Vuole affermare quanto sia importante la ritualità (che può essere vista come l'instaurazione cosciente e partecipata di convenzioni), e quindi la convenzionalità, nei rapporti umani. E altresì affermare quanto sia irriflessa questa normalità di molte convenzioni nel quotidiano, della quale tende appunto a sfuggirci una serie di presupposti e assunti che in genere accettiamo automaticamente e consideriamo in qualche modo "eterni" (dove appunto l'autocoscienza evocata in molti eventi rituali intersoggettivi, intesi come tali, è assente). Parlando di realismo, Pasolini ha sempre criticato il Naturalismo come movimento che tende a rendere a-problematico questo tipo di normatività irriflessa. L'aggettivo "naturale" in Pasolini va quindi trattato con cautela, e non è affatto necessariamente positivo.

A mio avviso, l'importanza data sia alla componente rituale sia al linguaggio e al dialogo nella proposta del "teatro di parola" fa parte del tentativo di affrontare questa normalità scontata, irriflessa, e di metterla in discussione, di sospenderla, appunto anche entro la modalità del "canone sospeso".

Il teatro da un certo punto di vista rappresenta "l'esibizione di sé", o forse meglio la "messa in pubblico", e la formalizza, ne fa uso per un'opera d'arte. Ciò che intendo sottolineare è anche questo maggiore grado di "coscienza di sé" che è collegato con la "messa in pubblico". In contesti della vita quotidiana, per esempio quando un calciatore "fa scena" dopo il contatto/fallo di un avversario, usiamo aggettivi come "teatrale" per questo tipo di comportamento. Ovviamente, nel caso del teatro come mezzo e forma artistica, sono molti i "sé" che vengono messi in scena: l'autore, i personaggi, e gli attori, e il tutto ha fini che non sono, direttamente, di tipo utilitario (nel caso del calciatore, per ottenere qualche vantaggio dall'arbitro). Ma appunto la complessità dei rapporti tra testo teatrale, messa in scena del pezzo, autore, personaggi fittizi, attori e spettatori, all'interno di uno spazio simbolicamente delimitato ma che confina con quello, altrettanto reale e compresente, degli spettatori,

a mio avviso, proprio per queste caratteristiche materialistiche, mette in evidenza il rapporto tra soggetti, tra io e altro, le problematiche sia dell'intersoggettività che della socialità. E quindi focalizza in grado più elevato l'attenzione cosciente di ogni singolo proprio sulle norme, i sottintesi, le reciprocità, le aspettative "contrattuali", di queste interazioni.

Ma la parte preliminare, "l'esibizione di sé", che in un modo o nell'altro è sempre parte costitutiva di tutte le nostre interazioni sociali e pubbliche, del rito naturale appunto, rappresenta una zona ambigua e complessa dove si trovano misti elementi più trasparenti ad altri più opachi. Mi sembra anche per questo molto comprensibile la ragione del perché Pasolini abbia scelto questo mezzo artistico piuttosto che altri, per puntare in modo scandaloso e maieutico sull'uso della parola e del dialogo. Proprio perché, a causa della natura materiale e semiologica del mezzo, esso ci fa pensare al rapporto tra realtà e finzione, tra vero e mascherato, in modo immediato, sincronico, fisicamente presente, più di altri mezzi (nel caso del cinema assistiamo a una proiezione ed "entriamo" in uno spazio che fisicamente è rappresentato in altre dimensioni, mentre a teatro lo spazio della scena e quello del pubblico fanno, materialmente, parte di un medesimo spazio; nel caso della lettura il fatto di "entrare" in uno spazio immaginario dovrebbe essere evidente). Ed è anche per tutta questa serie di motivi che il poeta vede il teatro come un mezzo potenzialmente forte e costruttivo per affrontare i molti meccanismi del conformismo proto-totalitario nel suo presente.

Ed è in rapporto a questa "esibizione di sé", ma per fini direi pedagogici, interattivi e dialogici, non esibizionistici e narcisistici (come invece molta critica li ha interpretati), che vedrei il rapporto con i molti momenti sacrificali o cristologici nelle opere di Pasolini. Non solo quelli più ovvi come in *Accattone* o a suo modo in *La ricotta*, ma anche per esempio nell'uccisione/sacrificio del corvo in *Uccellacci e uccellini* (dove però ovviamente il legame non è solo o tanto con un simbolismo cristiano che c'è soprattutto nell'episodio francescano, quanto verso il classico e antropologico, come nel rapporto tra ostia e capro espiatorio), o nel sacrificio dei pupi

in *Che cosa sono le nuvole?* Il mettere in gioco sé stessi (come, indirettamente, tramite la figura del corvo in *Uccellacci e uccellini*), un po' come la strategia della non violenza, è un modo particolarmente efficace, disarmante, aperto, di iniziare un rapporto con altri non o meno ambiguo, più esposto, e che per primo intraprende il rischio dell'essere rigettati dall'altro; ma, proprio perché intraprende questo rischio, è molto più probabile che incontri perlomeno l'interesse e la disponibilità dell'altro, se non anche il suo rispetto e la sua ammirazione. È una messa in gioco che spesso può contare sull'empatia dell'altro. E, nel mio modo di leggere la biografia e l'opera dell'autore, la vediamo praticata dai primi tempi dell'insegnamento fino al cosciente "scandalismo maieutico" dei suoi interventi pubblici dopo gli anni '60, e anche in molti dei suoi saggi, per esempio anche nei dialoghi con i lettori.

Questa stessa messa in gioco di sé la vediamo in Pasolini già dagli esordi pedagogici e teatrali, in Friuli, dove appunto il poeta e intellettuale mira a stabilire dei dialoghi reali con i suoi allievi, tra l'altro facendo ricorso proprio alle risorse dell'attore e alla messinscena di rappresentazioni teatrali originali con i suoi allievi, come *I fanciulli e gli elfi*, minimizzando gli effetti distorcenti delle istituzioni in cui opera e delle circostanze storiche di acculturazione e alfabetizzazione (relative anche ai rapporti dialetti/lingua), o loro mancanza, che deve affrontare[23].

La "sospensione della norma" (focalizzare l'attenzione degli spettatori sulle norme implicite che adottiamo nei riguardi degli altri, sulle loro ricadute sia intersoggettive sia psicologiche individuali), nelle opere e proposte teatrali di Pasolini, è quindi propedeutica a una serie di passaggi dialogico-dialettici, tra immedesimazione ed estraneazione, avvicinamento e presa di distanza prospettica, che consente di esaminare meglio i problemi, i rapporti tra sé e altri come nuclei di socialità non costretta, autoritaria, conformistica, violenta, passiva, ma propositiva e costruttiva, aperta appunto e non chiusa, o con pretese di soluzione o chiusura assolute. Penso che sia in questo senso, oltre che a causa della situazione storica del

[23] Cfr. P. P. PASOLINI, *Un paese di temporali e di primule*, Parma, Ugo Guanda, 1993. Soprattutto i saggi raccolti sotto il titolo *Dal diario di un insegnante*: *Scolari e libri di testo*, *Dal diario di un insegnante*, *Scuola senza feticci*, e *Poesia nella scuola* (pp. 267-83) reperibili anche (tranne *Dal diario di un insegnante*) in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 50-80.

teatro italiano, e più in generale del teatro occidentale contemporaneo all'autore, che Brecht non è più attuale per Pasolini, sebbene ne recepisca in profondità la lezione. La *Verfremdungseffekt* brechtiana è tutto sommato unidirezionale, mira a creare nel pubblico un'analisi distaccata, non preda di manipolazioni emotive. Ma questo significa spesso la quasi eliminazione o depauperazione dei momenti emotivi, soprattutto di condivisione sociale delle emozioni che, come nel caso del rito appunto, costituiscono una parte vitale e imprescindibile della convivenza sociale. Il dialogismo bidirezionale di Pasolini, di un razionalismo sì, ma fondato sul materialismo, mira invece piuttosto a creare nel pubblico, nei dialoganti, una forma di introspezione[24], un'analisi di sé che consenta la comprensione e, se necessario, il superamento delle ragioni per le proprie emozioni, ma non la loro eliminazione. Questa tensione pedagogica esiste dunque sia in Brecht che in Pasolini, e in entrambi è congiunta alla poesia e alla politica, ma nel primo tende spesso a forme piuttosto rigide o si potrebbe quasi dire "prussiane" di distanziamento, mentre in Pasolini si attua tramite, nella e con la "sospensione della norma". In Pasolini troviamo significativamente una maggiore messa in gioco di sé stesso e, anche per questo, la sua strategia di "sospensione della norma" vuole intenzionalmente prendere in considerazione l'empatia e l'apertura esistenziale dell'altro.

A mio avviso questa è anche una delle (molte) ragioni dell'avversione di Pasolini all'avanguardismo superficiale del Gruppo 63, che cerca di creare un distacco massimo tra autore/artista e opera, mentre al contrario per Pasolini la coimplicazione dell'autore nell'opera è, anche politicamente, dialogicamente, essenziale (e ciò vale a maggior ragione per quello che riguarda l'esegesi e l'interpretazione delle opere degli altri). Semplificando al massimo, si potrebbe dire che per Pasolini (e per molta della migliore critica filologica alla quale, su parecchie questioni, Pasolini si sente vicino) lo scrivere come autore ha anche profonde ripercussioni e responsabilità, non solo sociali, politiche, professionali, ma anche, e forse soprattutto, etiche (anche se non di un'etica autoritaria e normativa), mentre per

[24] "Introspezione" è una delle parole chiave, assieme a "scandalo", che ricorre nei saggi sull'educazione inclusi in *Paese di temporali*...

molti autori dell'avanguardia lo scrivere è quasi solo tecnica, e lo scrivere non implica affatto responsabilità etiche nei riguardi di chi legge, vede ecc. La fiction degli autori dell'avanguardia (a mio avviso evidentemente completamente illusoria) è che l'opera "si" scrive in modo impersonale, asettico, tecnico, mentre per Pasolini l'opera è sempre imprescindibilmente legata all'autore (un autore esistenzialmente molto specifico).

La "sospensione della norma", e cioè la possibilità di riflettere sui fondamenti, le motivazioni, e le ricadute effettive di specifiche norme, pratiche, abitudini sociali, che è resa possibile in maniera particolarmente efficace in rappresentazioni artistico-fittizie, in cui il singolo può esperire le potenziali conseguenze di molte norme e interazioni ma senza subirne le conseguenze materiali effettive e spesso irreversibili che avrebbero nel reale, è poi stata formalizzata in varie pratiche pedagogiche con il nome appunto di *role-playing*, la cui efficacia ed effettiva dialogicità e "presa" pedagogica ovviamente dipende molto dai singoli partecipanti, e dalle situazioni concrete.

In qualche modo si può affermare che l'estraneazione in Pasolini è già una componente interna ai personaggi delle sue tragedie borghesi, che anche per questo sono appunto tragedie:

> [I personaggi delle mie tragedie sono] piccolo-borghesi piuttosto ignoranti, privi di una ideologia contestatrice e rivoluzionaria, immersi nel loro stato borghese fino agli occhi, contemporaneamente parlano un linguaggio, quello della poesia, che è cosciente, e sono continuamente illuminati dalla coscienza di ciò che essi stessi sono. E questo implica, appunto, lo sdoppiamento: sono contemporaneamente piccolo-borghesi incoscienti e anime coscienti poeticamente. […] Si sdoppiano, si estraneano a sé stessi e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare[25].

Casi nota come i personaggi nelle tragedie di Pasolini non condividano solo un linguaggio ma anche una consapevolezza e, visto che non sono affatto pensati come

[25] P. P. PASOLINI, *Teatro*, op. cit., pp. 327-28, dal dialogo-dibattito al Teatro Gobetti, Torino, 29 settembre 1968 (voluto come parte della regia e rappresentazione di *Orgia*).

naturalistici, possano al limite essere in qualche modo interscambiabili a questo livello. Ma fa parte appunto delle intenzioni di Pasolini evitare questa mimesi di superficie, per lo stesso motivo che lo induce a minimizzare tutti gli apparati scenici del teatro tradizionale. Ed è quindi il testo, la tensione tra linguaggio, (auto)coscienza (o meno), e norme ("sospese"), piuttosto che l'intreccio e il succedersi di "eventi", ad avere il ruolo centrale in queste tragedie[26].

I modi di indurre o di invitare il pubblico a condividere questa "sospensione della norma" nelle opere teatrali del poeta sono molteplici. Nelle tragedie borghesi in senso stretto questa partecipazione avviene sia grazie all'"auto-estraneazione" che citavo sopra sia grazie alle tematiche che ruotano attorno alle profonde incongruenze tra ruoli familiari e sociali, aspettative di comportamento e azione, e percezione di sé dei personaggi e dei loro contrasti (*Affabulazione*, *Orgia* e *Porcile*), come spesso una profonda alienazione dai propri fondamenti animali/materiali (il tema della sessualità e della corporeità essendo tra quelli più dominanti).

In *Pilade* la tematica politica riconduce alle tragedie greche classiche, ma qui c'è nel personaggio principale scelto, eccentrico alla tradizione, in combinazione con un'allusività allegorica al trascorso fascista, una problematizzazione ulteriore di ciò che la democrazia debba o intenda rappresentare, e di quale sia il rapporto di una norma condivisa e costruita in partecipazione con le fondamenta naturali delle nostre nature individuali (collegato al rapporto della trasformazione delle Erinni in Eumenidi), e quindi relativa anche ai giochi di potere riguardo all'inclusione/esclusione nella/dalla comunità.

In *Calderon*, invece delle norme politiche, legali e costituzionali, è il costante mutamento di periodo storico dell'ambientazione scelto per il personaggio di Rosaura, oltre che la costante sospensione tra sogno e realtà, che dovrebbe indurre gli spettatori ad esami più approfonditi dei rapporti fra i traumi e i dilemmi dei personaggi e le circostanze storiche e sociali in cui sono calati.

Finalmente in *Bestia da stile*, che è senza dubbio la più stratificata e la più

[26] Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*, op. cit., pp. 199-200.

palinsestica delle tragedie dell'autore, la sospensione avviene in molti modi: tra elementi autobiografici di Pasolini ed elementi politici e storici più generici; tra poeta ceco e poeta cieco; tra varie convenzioni di genere (teatro classico, medievale, popolare e altri generi e *media* artistici); tra elementi poetici e lirici, e riflessioni meta-teatrali, non solo con le allusioni allo *skaz* e alle scuole linguistiche di Praga e Mosca e a Jakobson (allusioni che torneranno in *Petrolio* per esempio con Propp e altri), ma per esempio negli episodi V e VI del pezzo, dove sono incluse addirittura opere e loro critiche da parte di individui di classe diversa, e rispettive valutazioni (forme di "sospensione del canone" affini per vari motivi all'episodio *L'aigle* in *Uccellacci e uccellini*); e di nuovo forme di sdoppiamento, tra Jan e la sorella per esempio, che diventeranno sempre più importanti nelle opere più tarde di Pasolini, come *La divina mimesis* e *Petrolio*, ma che, come si vede dalla citazione appena riportata relativa ai suoi personaggi, Pasolini aveva ben chiare già per le tragedie più prettamente borghesi. Il titolo stesso non è solo polemico nei riguardi di chi voleva ridurlo a semplice accidente individuale collegato alla macchina del marketing stilistico (neo)capitalista, ma racchiude in sé i due estremi del percorso esistenziale e artistico: la bestia (che appunto Pasolini accetta pienamente come fondamento animale materiale degli esseri umani) e lo stile, che a varie riprese Pasolini ha indicato, nella forma della *Stilkritik* spitzeriana (sebbene recepita criticamente e con molta cautela), come lo strumento più preciso per passare da una valutazione generica e approssimativa di stampo marxiano delle opere artistiche (interpretate e valutate nel "tipico" e nella media nel migliore dei casi) all'interpretazione e valutazione della *quidditas* individuale di opere specifiche di autori specifici (e dell'ineliminabile fondamento "irrazionale" che inevitabilmente contengono).

Conclusioni

Con questo saggio ho inteso esplorare la contraddittorietà dello "spazio" teatrale pasoliniano (tra spazio materiale reale e spazio simbolico – in tempi classici anche sacrale –, tra spazio materialmente concreto e irriducibile e invece spazio simbolico "ridotto"; ed evidenzio di nuovo l'importanza delle osservazioni di Pasolini sullo "spazio teatrale" nel *Manifesto*, e la sua per molti versi "riduzione" nella testa dello spettatore), di come sottolinei un contradditorio status di "soglia" tra testo e rappresentazione, tra pubblico, autore e attori, e ciò che questo implica per una concezione più ampia di "dialogo" nel modo in cui è concepito dal poeta. Questa soglia permette a Pasolini di esplorare aspetti dell'intermedialità che non sono accessibili tramite altri mezzi artistici. E permette anche di esplorare il rapporto, sempre contradditorio e conflittuale, tra autobiografia, esperienza individuale, realtà politica, culturale e sociale ed espressione, linguistica e non, come "messa in pubblico" e "messa in forma", che però, soprattutto nel Pasolini più tardo e ancora più complesso, sono da intendere solo come temporanei punti di "condensazione" ("riduzione"), e non come pretese di chiusura (soprattutto formali, ma, parzialmente, anche filosofiche o concettuali).

Mark Epstein

Riferimenti bibliografici a opere di Pasolini:

Un paese di temporali e di primule, Parma, Ugo Guanda, 1993;

Saggi sulla Letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999;

Saggi sulla politica e sulla società, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999;

Per il cinema, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001;

Teatro, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001.

Riferimenti bibliografici a opere su Pasolini:

S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005;

M. EPSTEIN, *Pasolini: lingua, materialismo e razionalismo*, in *Alberto Moravia e Pier Paolo*

Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici, a cura di A. Favaro, Avellino, Sinestesie, 2011;

A. FELICE, *Pasolini maestro di teatro-scuola. L'*unicum *de "I fanciulli e gli elfi"*, in *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero e A. Felice, Venezia, Marsilio, 2015.

Pasolini e la parola:
dal "teatro di parola" alla **Medea***, "cinema di parola"*

L'idea di teatro

Antonin Artaud pubblica tra il 1932 e 1933 due manifesti per sintetizzare il suo *Teatro della Crudeltà*, con i quali si oppone sia all'idea di Brecht (il teatro impegnato) che a quella di Stanislavskij (l'attore vive realmente quello che interpreta): egli teorizza uno spettacolo volto a scuotere e sconvolgere lo spettatore, ottenendone la partecipazione incondizionata.

Il 22 agosto 1944 nasce il *Teatro della Parola*, guidato da Mieczysław Kotlarczyk, polonista specializzato in teatro religioso: la compagnia, clandestina e priva di qualsiasi mezzo legato alla messa in scena, declamava la "Parola Viva" in una stanza senza palco, senza scenografia, senza luci, accompagnata talvolta dalla musica di un pianoforte.

Nel novembre del 1966 su «Sipario» viene presentato da un gruppo di artisti/autori italiani un manifesto dal titolo *Per un nuovo teatro*[1] col quale si interpreta il teatro non solo come rappresentazione scenica ma soprattutto come strumento di lotta in grado di rompere le barriere del Potere.

Nel gennaio del 1967 Moravia su «Nuovi Argomenti» pubblica un articolo dal titolo *La chiacchiera a teatro*, nel quale riflette sulla decadenza del teatro dovuta alla decadenza del testo e della parola: parla di «teatro della chiacchiera simbolica in cui il dramma si svolge fuori dalle parole mentre le parole non debbono mai in alcun caso, essere drammatiche»[2].

[1] Il manifesto fu redatto da Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri. Tra i firmatari: Corrado Augias, Giuseppe Bertolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo.

[2] A. MORAVIA, *La chiacchiera a teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1967.

Nel numero di gennaio-marzo del 1968, su «Nuovi Argomenti» Pasolini pubblica il suo *Manifesto per un nuovo teatro*[3]: 43 punti in cui si confronta, prende spunto, critica, rinnega le proprie fonti.

Riassumiamo le argomentazioni del *Manifesto*:

– la finalità: fare del teatro ciò che non è mai stato (punto 1);

– i destinatari del teatro sono le *élites* della borghesia[4] (la classe operaia più cosciente) le quali non cercano divertimento, non sono scandalizzati (punto 2-5);

– il nuovo teatro non è accademico (della Chiacchiera) né d'avanguardia (del Gesto e dell'Urlo): è piuttosto "teatro di Parola". Al vedere sostituisce l'ascoltare (punti 6-9);

– all'ambientazione scenica (del teatro della Chiacchiera) e all'azione scenica (del teatro del Gesto) il teatro della Parola oppone la mancanza della messinscena (senza scene, costumi, musichette, magnetofoni e mimica) pur conservando il "rito" teatrale (punti 16-10);

– il teatro della Chiacchiera è borghese; quello del Gesto è altrettanto borghese, pur presentandosi come antiborghese: usa infatti lo stesso «processo, distruttivo, crudele e dissociato» del primo. Entrambi poi condividono un comune odio per la parola: ipocrita il primo, irrazionalistico il secondo. Il teatro del Gesto cerca la complicità di lotta, mentre invece il teatro di Parola cerca lo scambio di idee (punti 11-14);

– il teatro di Parola, voluto dal gruppo avanzato della borghesia, dalla quale si emancipa, raggiunge il gruppo avanzato della classe operaia (punti 15-20);

– alla lingua scritta italiana si associa la lingua dialettale orale: evita ogni purismo di pronuncia, l'oggetto diretto della recitazione non riguarda la lingua ma il significato delle parole e il senso dell'opera (punti 21-31);

– il teatro tradizionale ha saputo vedere confusamente il cambiamento della società, appiattita e allargata dalla civiltà dei consumi, ma parla a se stesso,

[3] Cfr. P. P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1968.
[4] Cfr. P. P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, in «Nuovi Argomenti», gennaio 1966: «Il mio è un teatro strettamente culturale. In realtà andrebbe letto [a voce alta] in una stanza piccola, di fronte a una quarantina, a una cinquantina di persone».

atteggiandosi a "misticismo"; il teatro del gesto vi oppone la rinascita di un teatro primitivo, orgiastico, ma obbedisce alle stesse leggi del teatro borghese. L'attore del teatro borghese ha fascino personale; quello del teatro antiborghese ha forza isterica; l'attore del teatro di Parola non porta nessun verbo, è un uomo di cultura, è veicolo vivente del testo[5]. Il teatro resta comunque un rito (punti 32-36);

– al livello semiologico, il teatro ha lo stesso sistema di segni della realtà: l'archetipo semiologico del teatro è un rito naturale. Il primo rito del teatro è un rito religioso; la democrazia ateniese inventa il rito politico; la borghesia inventa il rito sociale. Il teatro antiborghese prende di mira l'ufficialità (ossia la mancanza di religione), cerca di recuperare le origini religiose del teatro (come mistero orgiastico): il suo rito è definibile come "rito teatrale" (punti 37-41);

– il teatro di Parola è rito culturale. Il suo pubblico è un nuovo pubblico; lo spazio teatrale è nella testa; è uno spazio frontale, dove attore e pubblico si guardano negli occhi (punti 42-43).

Le opere di Pasolini sono l'humus dal quale scaturisce il *Manifesto* e non il contrario; così Walter Siti e Silvia De Laude giustificano la loro decisione di non pubblicare il *Manifesto* all'interno dell'antologia teatrale pasoliniana «per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria; semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli»[6]. Ma la *Medea* girata nel 1969 segue la chiarificazione teorica sul teatro: è lecito dunque chiedersi se e come le riflessioni sul teatro abbiano influenzato l'utilizzo della lingua-cinema.

[5] Pasolini sintetizza le qualità di questa figura facendo riferimento a Saba: «Saba leggeva stupendamente le sue poesie […] la pateticità nel tempo stesso pudibonda e sfacciata con cui diceva le proprie parole affidate al misterioso mezzo di locomozione metrico dei suoi endecasillabi "rasoterra", è uno straordinario fenomeno di "teatro"»: P. P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, in «Nuovi Argomenti», gennaio 1966.

[6] P. P. PASOLINI, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001, p. CXIV. Il *Manifesto* è ora riportato nel volume P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2481-500.

L'idea di cinema

Se la scelta di comporre versi in dialetto friulano nasce come scelta estetica[7], successivamente Pasolini la interpreta come scelta squisitamente politica contro il fascismo, che aveva imposto la cancellazione della cultura contadina e del dialetto mediante l'utilizzo esclusivo della lingua nazionale. Poi, contro la società dei consumi, giudicata vero fascismo, spinto dal «mio scapestrato desiderio di abbandonare la Nazione Italiana e la lingua italiana»[8], considera il cinema una «lingua», le cui sillabe sono il cinèma[9]: «l'unità minima [...] sono i vari oggetti reali che compongono una inquadratura». A livello semiologico, dunque, il cinema ha lo stesso sistema di segni della realtà[10]: poiché la realtà tutta è riprodotta dal cinema[11], esso è «una lingua a sé stante»[12]. Con ciò egli riflette sulla possibilità di una poesia cinematografica[13], collegandola alla presenza, nel linguaggio filmico, della tecnica del "libero indiretto pretestuale", in cui «l'autore si costruisce un personaggio, magari parlante una lingua inventata, per esprimere una propria particolare interpretazione del mondo»[14]. Il corrispondente cinematografico del "libero indiretto" è per Pasolini una particolare tecnica da lui denominata "soggettiva libera indiretta" (ripresa da Deleuze[15]), la quale prevede lo sdoppiamento interno a una stessa immagine e la

[7] Cfr. P. P. PASOLINI, *Sulla poesia dialettale*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1999, pp. 244-64.
[8] P. P. PASOLINI, *Il cinema secondo Pasolini*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. II, p. 2906.
[9] «Possiamo chiamare tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica, col nome 'cinèmi', per analogia appunto a 'fonèmi», in P. P. PASOLINI, *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 202-203.
[10] Si rimanda al punto 9 del *Manifesto per un nuovo teatro.*
[11] Cfr. P. P. PASOLINI, *Battute sul cinema*, 1966 in *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977, p. 97.
[12] «Poi mi accorsi che non si trattava di una tecnica letteraria, quasi appartenente alla stessa lingua con cui si scrive: ma era, essa stessa, una lingua», in P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, Fondo Pasolini, 1991, p. 15.
[13] Cfr. P. P. PASOLINI, *Il cinema di poesia*. Testimonianza video: http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pasolini-e-il-cinema-di-poesia-4cdf51b8-cf1a-413c-814d-e44d29afc84e.html. Consultato il 15 febbraio 2019.
[14] P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, op. cit., pp. 171-91.
[15] Si tratta per Deleuze di una "thèse très importante": «*l'image-perception trouverait un statut particulier dans «la subjective libre indirecte», qui serait comme une réflexion de l'image dans une conscience de soi-caméra. Il n'importe plus alors de savoir si l'image est objective ou subjective* […] *Elle ne marque plus une oscillation entre deux pôles, mais une immobilisation d'après une forme esthétique supérieure*», in G. DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, pp. 108-11.

contaminazione attraverso elementi paradossali. Al "discorso diretto", che riporta il discorso altrui tale e quale, corrisponde nel cinema il "piano-sequenza" tipico, che è una "soggettiva"; al "discorso indiretto", invece, che è costretto a riportare il discorso altrui analizzandolo e interpretandolo, corrisponde l'"oggettiva"[16].

Il problema della lingua implica la critica sociale. Sulla rivista «Rinascita» Pasolini scrive: «si ricordi Gramsci: ogni volta che si ripropone la questione della lingua, vuol dire che si ripropongono problemi sociali e politici di fondo»[17]. È infatti sotto il segno di Gramsci che Pasolini individua due fasi distinte nella sua opera cinematografica. Nella trasmissione televisiva *Pasolini e il pubblico*, andata in onda il 28 gennaio 1970, distingue una prima fase di film «nazionalpopolari», nella concezione gramsciana del termine, cioè «segnati dalla visione di una cultura responsabile del cambiamento della società» (*Accattone*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *La ricotta*, *Edipo re*); e una seconda fase di film che, guardando alla trasformazione della cultura italiana, la quale da agraria si era trasformata in «neocapitalista», vogliono essere un atto di protesta, «un atto di democrazia»[18].

La società dei consumi

Nella trascrizione dell'ultima intervista *Siamo tutti in pericolo*, che Pasolini non fece in tempo a rivedere, si trova una delle migliori definizioni del concetto di potere da lui formulate:

> Il potere è un sistema di educazione che ci divide in soggiogati e soggiogatori. [...] Uno stesso sistema educativo che ci forma tutti, dalle cosiddette classi dirigenti, giù fino ai poveri. Ecco perché tutti vogliono le stesse cose e si comportano nello stesso modo [...] L'educazione ricevuta è stata: avere, possedere, distruggere[19].

[16] Cfr. P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, op. cit., p. 263.
[17] P. P. PASOLINI, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 229.
[18] «Con tutte le contraddizioni che ci potete trovare, *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* e *il Vangelo secondo Matteo* sono fatti sotto il segno di Gramsci, sotto l'idea di fare delle opere che, pur essendo complesse e contorte data la mia psicologia e la mia formazione all'interno, esteriormente si rivolgevano veramente a quel grande pubblico, ivi compresi gli operai», in P. P. PASOLINI, *Teatro*, op. cit., pp. 329-30.
[19] Testo ripubblicato sull'«Unità» il 9 maggio 2005.

Nel saggio *Contro la televisione*[20] del 1966, sostiene che il potere è veicolato dalla televisione e in un articolo del 28 dicembre 1968 sul «Tempo», chiarisce: «Il rapporto della televisione con i suoi spettatori è esattamente quello che non dovrebbe essere. [...] la cultura televisiva è una cultura tipicamente alienante»[21].

In *Lettere Luterane* parla di mutazione antropologica che neppure il fascismo storico è riuscito ad ottenere[22]; per cui conclude: «il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi»[23]. In occasione della Festa dell'Unità, tenutasi a Milano il 27 settembre 1974, Pasolini parla di "genocidio": denuncia il processo in atto in Italia, attraverso il quale larghi strati del popolo, che erano rimasti esclusi dalla storia, stanno subendo, in diverse forme, un'assimilazione ai modelli di vita e ai valori piccolo-borghesi. In tale trasformazione

si opera un irreparabile genocidio culturale e si realizza, in forme moderne, la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi», che porterà, «anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa[24].

Pasolini riprende Heidegger[25] e si interroga sulla dialettica. Se Marx ne aveva fatto uno strumento di conoscenza della realtà nel suo movimento reale, Gramsci, nel criticare Croce, individua due distinti sensi nella dialettica, uno dei quali prevede l'azione reciproca di cambiamento tra gli opposti. Pasolini, pur avendo Gramsci come punto di riferimento[26], conclude come Bobbio: «Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra

[20] Cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 128 e sgg.
[21] P. P. PASOLINI, *Giornalisti, opinioni e TV*, da *Il Caos* sul «Tempo», 28 dicembre 1968; in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 1165 e sgg.
[22] Cfr. P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 30.
[23] In «Corriere della Sera», 9 dicembre 1973.
[24] P. P. PASOLINI, *Il genocidio*, in ID., *Scritti Corsari*, da «Rinascita», 27 settembre 1974 in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 511-14.
[25] «L'aggressione tecnocratica consuma ogni potenzialità simbolico-culturale. La condizione dell'uomo contemporaneo è infatti caratterizzata dallo spettacolo di desertificazione nichilistica di ogni valore tradizionale»: M. HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, Milano, Adelphi, 1995.
[26] Cfr. P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. 1, p. 1238.

troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria, ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili»[27].

Opposti che sono alla base della poetica pasoliniana, tutta incentrata sull'ossimoro[28]; opposti che sono presentati in tutta la loro incongruenza possibile.

Il mito, il sacro

Il mito per Pasolini è una categoria di pensiero[29]. Così come i tragici classici rielaboravano racconti che gli spettatori già conoscevano, Pasolini rielabora miti che gli spettatori già conoscono, ponendoli in correlazione con il mondo contemporaneo e suggerendo parallelismi[30]. A differenza di Pavese, che cerca nella realtà le tracce mnemoniche primordiali che corrispondono al mito, Pasolini porta avanti l'idea che ad esser mitica è la realtà tutta. Al mito associa il sacro, che dice «un bene collettivo, comune: non un intimo segreto con sé stessi»[31]. Nel *Sogno del Centauro* specifica: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è la più minacciata dalle istituzioni delle Chiese»[32].

Il sacro è, cioè, quella dimensione collettiva che il Centauro Chirone spiegherà a Giasone essere «ormai un lontano ricordo»; questa dimensione non scompare nell'uomo, ma può presentarsi a volte con tutta la sua violenza.

I continui riferimenti ai testi di Levi Strauss, Mircea Eliade e Jung confermano la predilezione di Pasolini di servirsi del mito e del sacro per mettere sotto accusa la tranquillità borghese: alternando il piano realistico con quello mitico, elabora una trama tanto lirica e poetica quanto simbolica, in quanto critica della contemporaneità.

---

[27] S. ARECCO, *P.P.P.*, Roma, Partisan, 1972, p. 69.
[28] «L'ossimoro si pone al centro di un gruppo di figure che qualifica il testo come luogo di opposizioni, sempre sul punto di unificarsi e mai conciliate»: W. Siti, *Spostamento e sperimentalismo*, in *Il neorealismo della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 212.
[29] Cfr. *El mito y la mitologia no me interesan*, a cura di J. Montauban, Caracas, El Nacional, 29 marzo 1970.
[30] Si rimanda a M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
[31] P. P. PASOLINI, *Trattamento*, in ID., *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 2002.
[32] P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot* [1969-1975], in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 1403-1550.

Medea, la doppia

Al femminile Pasolini riserva un ruolo ambiguo. In *Mamma Roma* Anna Magnani è una donna che vive e lotta per un futuro borghese migliore (secondo lei) per il figlio; in *Teorema* Silvana Mangano è la madre di buona famiglia che è sedotta e che seduce; è poi Giocasta in *Edipo re*, madre che tenta di salvare il figlio dall'atroce scoperta; ed è la Madonna nell'affresco giottesco del *Decameron*. Susanna Pasolini è la Madonna straziata nel *Vangelo secondo Matteo*; Laura Betti-Emilia, in *Teorema*, diventa quasi santa. Anche la Callas nella *Medea* non si esaurisce affatto nell'esser solo matricida, quanto almeno nell'esser doppia: c'è una Medea barbara[33] e c'è una Medea greca[34].

Euripide sceglie di rappresentare *Medea* quando Atene si appresta alle Guerre del Peloponneso: benché collocata nel tempo mitico, per l'obbligo della distanza tragica[35], non appaiono dèi; tutta la vicenda è per opera di uomini; l'agire di Medea è tutto interiore e inevitabile[36]; prima che madre assassina, è esule[37]; non è un caso che nel dramma greco la sua preoccupazione di trovare un rifugio sia prevalente, tanto che nell'incontro con Egeo Medea insiste perché questi s'impegni con un solenne giuramento a non cacciarla da Atene[38]. Il prologo in Euripide è un soliloquio della nutrice (vv. 1-48) cui segue un dialogo col pedagogo (vv. 49-95). Pasolini riprende il testo euripideo, cui applica la stessa tecnica adoperata per la realizzazione del *Vangelo*: completa la narrazione attraverso immagini e musica:

---

[33] Sul tema del "barbaro" in Pasolini si rimanda a F. S. GÉRARD, *Pasolini, ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Les Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

[34] Cfr. M. CALLAS, *Sono per una Medea non aggressiva. Intervista con Giacomo Gambetti*, in P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 470-72.

[35] Regola distanza tragica. Frinico nel 492 a.C. porta a teatro la guerra di Mileto: tale è la reazione degli spettatori per la rievocazione di eventi così recenti che questa tragedia non verrà più rappresentata e si impone ai tragediografi di non portare in scena fatti storici vicini nel tempo.

[36] «E nessuno ritenga che io sia sciocca e debole, né incapace di iniziativa, ma proprio di carattere opposto, tremenda ai nemici e agli amici benigna. Di siffatte persone assai gloriosa è la vita»: EURIPIDE, *Medea*, vv. 807-10.

[37] «Io sono sola al mondo, senza patria, e mio marito m'oltraggia»: EURIPIDE, *Medea*, v. 247.

[38] La sua condizione viene efficacemente espressa dal verbo τολμάω, la cui valenza semantica è duplice: il significato di 'osare' è affiancato infatti all'idea di subire qualcosa di indesiderato. Alla stessa radice di τολμάω si riconnette l'aggettivo τάλαινα ('infelice'), che fin dai primi versi viene attribuito a Medea così come τλήμων ('sventurata').

l'antefatto non è mai stato raccontato da nessuno e quindi dovrei raccontarlo io, ma siccome non voglio inventare il dialogo, dato che userò il dialogo di Euripide e lo voglio organizzare come ho fatto con il Vangelo, la stessa tecnica, le parti del Vangelo di cui non avevo il testo di Matteo le ho fatte mute, quindi praticamente uso un procedimento stilistico che ho già usato sia nel Vangelo che in Edipo[39].

Il film mette in luce almeno tre tipi di opposizioni.

1) Un conflitto di civiltà tra due mondi tra loro inconciliabili:

[Giasone] È il "tecnico" abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo. […] Confrontato all'altra civiltà, alla razza dello "spirito", fa scattare una tragedia spaventosa. L'intero dramma poggia su questa reciproca contrapposizione di due "culture", sull'irriducibilità reciproca di due civiltà[40].

2) Un conflitto antropologico:

Medea è l'eroina di un mondo sottoproletario, arcaico, religioso. Giasone invece è l'eroe di un mondo razionale, laico, moderno. E il loro amore rappresenta il conflitto tra questi mondi[41].

3) Un conflitto psicologico:

Medea, seguendo Giasone, penetra in un mondo privo di riti e di sacrifici, entra in una crisi della presenza, scatta allora una crisi sacrificale che avrà come vittime Glauce, Creonte e i bambini perché la violenza della crisi sacrificale è irradiante, vendicatrice, illimitata[42].

[39] Intervista a Pasolini: RAI, 19 aprile 1969. Consultabile sul sito RAI all'URL: http://www.teche.rai.it.
[40] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 1504-1506.
[41] *P.P.P. Sconosciuto*, a cura di F. Francione, Alessandria, Falsopiano, 2010, p. 239.
[42] P. P. PASOLINI, *Trattamento*, in ID., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 1994, p. 288.

Questi conflitti implicano:

a) la persistenza del sacro (del metafisico) nella civiltà dei consumi, sebbene questa creda di averla dominata e superata;

b) la violenza anarchica del Potere, ovvero della società dei consumi, che genera inevitabilmente violenza, irrazionale e incancellabile:

> il potere si fonda sempre sulla ragione. E allora in un certo senso in *Medea* ho voluto dimostrare (in un modo assolutamente favoloso e mitico e narrativo) proprio questo: la violenza incancellabile dell'irrazionalità […][43].

c) l'alienazione dell'individuo come risultato dello scontro con la società, ovvero contro il Potere.

Il centro del film sono le visioni di Medea: e non a caso, dal momento che la pellicola si sarebbe dovuta intitolare proprio *Visioni della Medea*[44]. Le visioni sono di due tipi: il primo tipo testimonia il riaffiorare della di lei autentica natura nella nuova; il secondo tipo è squisitamente onirico. Entrambi i tipi di visione restano indecifrabili per lo spettatore. La rarefazione del vedere e del decifrare chiamano inevitabilmente in causa una nuova partecipazione dello spettatore: il che è condizione sufficiente perché la tesi della Medea quale "cinema di parola" sia perlomeno pertinente.

La tesi

Se la riflessione di Pasolini sul teatro ha influenzato l'utilizzo della lingua-cinema nella seconda fase della sua cinematografia; e se quella sul cinema ha influenzato la sua poetica, allora è possibile rintracciare in alcuni film, quelli dopo il

[43] *P.P.P. Sconosciuto*, op. cit., p. 240.
[44] È possibile rintracciare il titolo sul dattiloscritto originale conservato presso la Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro sperimentale di Cinematografia di Roma. Il titolo è stato poi cambiato, ma non sono state apportate modifiche rispetto al documento poi pubblicato in P. P. PASOLINI, *Medea*, Milano, Garzanti, 1970.

1968, le caratteristiche che nel *Manifesto* egli descrive a proposito del "teatro di parola".

Ci sembra di poter sostenere che la *Medea* sia interpretabile come "cinema di parola": si rivolge infatti a un nuovo pubblico (alla classe operaia più cosciente); al vedere sostituisce la comprensione del significato; l'interesse cui mira è culturale, oltre che poetico-letterario.

Il film

La *Medea* è stata girata tra maggio e agosto 1969. Gli esterni sono stati girati in Cappadocia (Turchia), Aleppo (Siria), Pisa, Marechiaro di Anzio, la Laguna di Grado, nei dintorni di Viterbo; gli interni a Cinecittà. Anche per questo film Pasolini si avvale di attori non professionisti, ad eccezione dei protagonisti: Maria Callas[45] nel ruolo di Medea, il saltatore olimpico Giovanni Gentile nel ruolo di Giasone, Massimo Girotti nel ruolo di Creonte, Laurent Terzieff nel ruolo del Centauro. Il film viene censurato e con prot. N. 552221 si chiede

alleggerimento della scena del primo sacrificio, eliminando le accettate e sfumando le sequenze di spargimento di membra e di sangue; alleggerimento dello strozzamento mediante palo nel secondo sacrificio[46].

Tra la sceneggiatura iniziale e il film vi sono delle leggere discordanze: perno centrale resta la dualità tra due mondi antitetici, quello della Colchide e quello di Corinto. Su questa dicotomia si articolano: la trasformazione di Giasone, quella di Medea, le visioni della protagonista e il figlicidio.

[45] Pasolini incontrò per la prima volta la Callas il 19 ottobre del 1968, a Parigi: «a volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata la Callas, quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione di lei»: N.aldini, *Pasolini, una vita*, Verona, Tamellini, 2014, p. 409.

[46] Il fascicolo è consultabile al seguente link: http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1969/05/Medea-Fascicolo.pdf.

L'opposizione

Pasolini scrive: «Nella Colchide lunare – così diversa dalla terra di Giasone che è piatta malinconica e realistica – tra i folti calanchi, le rupi mostruose, le terrazze labirintiche»[47].

Il regno di Medea è rappresentato da grandi territori aperti: i campi coltivati sono in lontananza e in primo piano c'è la montagna, le cui caverne sono adibite a stanze; all'opposto Corinto, il regno del palazzo e della piazza. Le antiche musiche sacre giapponesi e i canti d'amore iraniani si oppongono alle musiche a corda e alle parole: il mondo della Colchide è il mondo dei gesti, quello di Corinto è il mondo della parola.

La Colchide insomma, regione primitiva, magica e sacrale, è un luogo caratterizzato da quella che Heidegger avrebbe chiamato una profonda "fedeltà alla terra" resa da Pasolini attraverso l'insistenza con cui si sofferma sui dettagli dei riti di fertilità, ispirati dalla lettura del *Trattato di storia delle religioni* di Mirice Eliade e del *Ramo d'oro* di Frazer: in particolare, si sofferma sul sacrificio umano che secondo la sceneggiatura avrebbe dovuto officiare Medea stessa[48]. Dopo il sacrificio, tutta la scena (muta) si chiude con le parole di Medea: «dà vita al seme e rinasce il seme». Questa circolarità, che corrisponde alla ciclicità delle stagioni e dunque alla sua eternità, non solo collima con quanto rivela il Centauro a proposito della resurrezione[49], ma trova anche ulteriori riferimenti in certi simboli posti nelle inquadrature: la processione di tutto il popolo che segue il simbolo del Sole, il particolare della lancia dei soldati a forma elicoidale, la forma circolare in cui appare la vittima sacrificale, la figura geometrica del cerchio richiamata nelle decorazioni. Se in Colchide la religione è misterica, fondata sulla voce della Natura che Medea riesce a sentire, nelle scene su Corinto non v'è traccia della religione. L'unico gesto che compie Giasone richiamando la religione è quello sbeffeggiante di gettare ai

[47] P. P. PASOLINI, *Medea*, op. cit., 1970.
[48] «Il rito celebrato e officiato da Medea, muta, intenta, rapita, sicura di sé e della sua religione, è un mito solare»: P. P. PASOLINI, *Medea*, op. cit., 1970.
[49] «Ciò che l'uomo scopre con la coltura dei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, che il seme perde la sua forma sotto terra per poi rinascere».

piedi del soldato una moneta: «tieni, prega per noi!», con un chiaro riferimento a una certa mercificazione del culto religioso; gesto che ripeterà con il Vello d'oro, simbolo «dell'ordine e del potere», gettato ai piedi di Pelia[50].

In Colchide l'autorità è tutta religiosa. Al sacrificio umano per propiziarsi la fertilità della natura[51] segue quella che sembra un'orgia bacchica, nella quale, parimenti alle *Baccanti* di Euripide, tutto l'ordine è sovvertito: il re e la regina vengono coperti di sputi, Apsirte viene frustato, Medea viene crocifissa. Il Potere è a Corinto, è re Creonte, il quale indossa un elmo romano: il che lo rende di fatto primo antagonista di Medea, come già proposto da Corrado Alvaro[52]. Nelle parole che le rivolge per cacciarla dal paese, Creonte parla a nome della città intera: «Sei diversa da tutti noi, perciò non ti vogliamo tra noi». L'inquadratura dal basso verso l'alto contrasta con quella dall'alto verso il basso riservata a Medea. Che il potere non abbia, per Pasolini, nulla di umano, lo fa dire chiaramente a Creonte: «io voglio disumanamente cacciarti via dalla mia terra!».

La trasformazione di Giasone

Giasone cresce in un mondo favoloso: sono le parole del Centauro Chirone a insegnargli un approccio laico-razionale alla vita. Pasolini cita Comte e rappresenta la di lui ripartizione dello sviluppo umano negli stadi teologico, metafisico e positivo attraverso la messa in scena delle tre età di Giasone: dell'infanzia, dell'adolescenza e dello stadio virile. Il Centauro parla al bambino, all'adolescente, al giovane Giasone, mentre anch'egli si trasforma: dapprima è chiaramente un centauro; poi lo si vede a mezzo busto, nascosto nelle foglie; infine, seduto accanto a Giasone. In poco meno di dieci minuti di monologo, sottolineato dalla metamorfosi del corpo del Centauro, il mondo di Giasone si è trasformato da arcaico in moderno.

[50] Giasone: «e poi se vuoi che ti dica quello che secondo me è la verità, questa pelle di caprone lontano dal suo paese non ha più alcun significato».
[51] Cfr. J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton & Compton, 2006, pp. 489-90.
[52] Cfr. C. ALVARO, *La lunga notte di Medea.* Va in scena l'11 luglio del 1950.

Nella piazza della città Giasone vedrà entrambe le forme del Centauro: quella della sua giovinezza e quella interamente a forma umana. Entrambe simboleggiano i due aspetti che Nietzsche aveva ritrovato nello spirito greco, l'apollineo e il dionisiaco. Pasolini riconosce al primo la capacità espressiva delle emozioni suscitate dal secondo[53]. I due centauri così si sovrappongono, ma non per questo si annullano: questa immagine simboleggia l'idea della dialettica secondo Pasolini, nella quale il superamento di un opposto sull'altro è solo un'illusione, dal momento che nulla del superato si perde realmente.

La trasformazione di Medea

Medea è un personaggio solo. La nave Argo, quella che dovrebbe essere la prima nave del mondo, si presenta come una prigione, e non a caso, visto che l'orizzonte di Medea resta la terra. Infatti, scesa, urla di cercare il centro, l'*omphalós*, luogo sacro dell'insediamento. Le rispondono con la musica: quella apollinea, a corda.

La gente guarda l'improvvisa stranezza di Medea, con stupore, ma con rispetto. Forse si tratta di una nuova forma di rito. In realtà, Medea stessa, non saprebbe dire nulla di quello che fa: è un'ispirazione, bisogna rimettersi alla volontà degli dei. Essa compie con particolare attenzione e devozione tutti i 'movimenti d'approccio', necessari ad avvicinarsi al luogo sacro[54].

Incompresa, sbeffeggiata, è sola e lontana quando Giasone la va a prendere. L'inquadratura scelta da Pasolini mostra entrambi circondati da terra arida: in mezzo a loro c'è sabbia, un simbolo-annuncio. Il sesso sarà il solo modo in cui questi due opposti mondi si incontreranno. La prima volta è Giasone a prendere l'iniziativa, la seconda proprio Medea, da sposa. Eppure tra i due non ci sono dialoghi: gli opposti

[53] Chirone dice: «Nulla potrebbe impedire al vecchio centauro di ispirare sentimenti. Nulla impedisce a me di esprimerli».
[54] P. P. PASOLINI, *Trattamento*, in ID., *Il vangelo secondo Matteo*, *Edipo re*, *Medea*, op. cit., p. 298.

rimangono, così, opposti. Solo alla fine Medea parlerà con lui, da tradita: lei, sola, in basso, gli urla contro, mentre è in alto, come le si era presentato Creonte.

Le visioni

Giasone "vede": quando arriva in Colchide, vede una coppia di cavalli, dice che sono belli e con gli Argonauti va a prenderli. Si comporta come un predone, prende ciò che vuole: farà lo stesso con Medea, andandola a prendere prima di portarla in tenda. Al vedere di Giasone si contrappongono le visioni di Medea, le quali sono un mezzo potente e profondo di conoscenza della realtà. Se Medea sviene (due volte) quando incontra il potere (Creonte e Giasone), prima di venirne poi sottomessa, le visioni le permettono una conoscenza intima e più profonda della realtà. Ha due visioni: la prima, quando vede Giasone ballare con un gruppo di uomini (un chiaro rimando all'omosessualità, portata sullo schermo per colpire la tranquillità borghese); la seconda, quando nella sua stanza il coro delle ancelle le ricorda la donna che era stata un tempo, inaugurando così il momento hegeliano dell'autocoscienza. Attraverso la tecnica della dissolvenza, Pasolini sfuma il confine tra visione e sogno: la rivelazione freudiana del subconscio si confonde con l'inquietante rappresentazione cifrata della realtà, restando entrambi di impossibile decodifica perché non si esprimono attraverso un linguaggio verbale.

Svegliata dal Sole, Medea appare alle donne vestita con l'abito di un tempo, la sua voce è imperiosa e Pasolini rende la sua autorità inquadrandola dal basso verso l'alto. In 12 minuti di pellicola sono in scena la morte di Glauce e quella di Creonte. A Marx, che sosteneva il ripetersi della storia per due volte, Pasolini sostituisce Freud, che nel suo *Al di là del principio di piacere* parla di «ripetizione dello stesso destino» citando l'esempio di Tasso[55]. Così nella visione Glauce muore per uno strazio fisico, in quella narrata ha una morte dell'anima. Lo stesso vale per Creonte:

[55] Cfr. S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 208-209.

nella visione è divorato dalle fiamme, nel destino ha una morte dell'anima, per suicidio.

Il figlicidio

Medea è a casa, sola ed emarginata. È in abiti cittadini che commette il figlicidio. Dopo aver lavato e addormentato i figli, mentre li tiene tra le braccia, in quello che è un gesto comune a ogni madre, si scatena l'inimmaginabile. La scena non ha sviluppo, si limita a un velocissimo cambio di inquadrature. Il che amplifica la follia repentina del gesto: a una prima inquadratura del pugnale ne segue una seconda nella quale appare la lama sporca di sangue. Lo spettatore non vede il gesto del figlicidio, ne rimane escluso, gli resta inspiegabile, irrazionale. Né comprende le motivazioni: enigmatica gli appare Medea, madre come tante e allo stesso tempo matricida *sui generis*. L'inquadratura labirintica nella quale ella appare in un dedalo di stanze sottolinea l'impossibilità stessa di comprenderla a fondo.

La visione dell'uccisione di Glauce e Creonte è annunciata dalla voce di suo nonno, il re Helios, di contro il figlicidio è circoscritto dal silenzio: Medea ha ucciso i suoi figli fuori dal mondo sacro, lo ha fatto da sola. E fuori da ogni sacralità si serve del fuoco prelevandolo dal focolare, quel fuoco che nel regno degli Argonauti è addomesticato, per usarlo secondo la natura primigenia e distruttiva. Il palazzo, simbolo del potere, è distrutto dal fuoco che credeva di aver addomesticato.

Medea torna, così, ad essere quella che era, l'antica sacerdotessa, maga capace di attraversare il fuoco: anche in questo si contrappone a Giasone, che invece non riesce a farlo[56]. L'ultima scena del film si basa ancora una volta sull'opposizione tra alto e basso: ma questa volta è Medea a trovarsi in una posizione di superiorità, in cima al tetto della casa. Le sue ultime parole tradiscono l'impossibilità di una riconciliazione, d'amore e di natura: «Niente è più possibile, ormai». Se in Euripide alla fine della tragedia arriva il carro del Sole a prelevare Medea, Pasolini sostituisce

[56] Medea urla a Giasone: «Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo! è inutile tentare».

il *deus ex machina* con i colori del fuoco, cosicché l'ultima scena richiama il Sole nella scena d'apertura: il cerchio si chiude.

Il vedere dello spettatore

Pasolini trova una fonte per la *Medea* in Erich Fromm: «Se un ordine sociale trascura o frustra i bisogni umani fondamentali oltre un certo limite, i membri di tale società cercheranno di cambiare l'ordine sociale»[57]; così come nella poesia *I limoni* di Montale, costruita anch'essa sull'opposizione e nella quale la Verità, l'ipostatizzazione della verità, unica e definitiva, non esiste: «talora ci si aspetta/ di scoprire uno sbaglio di Natura,/ il punto morto del mondo, l'anello che non tiene»[58].

La dicotomia vedere/verità riguarda Medea, Giasone e anche lo spettatore. Riguarda Medea che ha visioni "vere"; riguarda Giasone che "vede" allo stesso modo di tutti gli Argonauti; riguarda lo spettatore che non "vede". Il richiamo all'*Edipo* è esplicito[59]: se questi "vede" in un mondo di distratti che "non vedono", Medea "vede diversamente" in un mondo dove tutti "vedono la stessa cosa".

Allo spettatore che non vede Pasolini chiede di aprire gli occhi. Da cui la denuncia di Pasolini: il Potere ha presa non solo sui corpi (come dirà in *Salò*) ma anche sull'anima, rendendola cieca. Il film vuole avere dunque la stessa funzione del coro delle donne per Medea: far prendere coscienza dell'accecamento dell'anima.

Alla fine della sceneggiatura Pasolini scrive:

> l'idea pilota è dunque morta: seppelliamola. / la storia del film sulla regale sottoproletaria è qua, / la storia vera e propria è là: altro rapporto non si dà. / La tensione di 47 anni di vita mi ha svuotato, / posso ormai dire solo le parole che mi costano meno fatica / il messaggio di un malato non conta per la sua bellezza / ma per qualcosa di pratico che riconcilia col sapersi alla fine[60].

[57] E. FROMM, *Marx e Freud*, Milano, Garzanti, 1974, p. 95.
[58] E. MONTALE, *I Limoni*, in ID., *Ossi di seppia*, 1.
[59] Cfr. J. HALLIDAY, *Conversazioni con Pasolini*, Parma, Guanda, 1969: «Ho riprodotto in Medea tutti i miei film precedenti».
[60] P. P. PASOLINI, *Medea*, Milano, Garzanti, 1970.

Il "cinema di parola"

È possibile a questo punto confrontare i punti elencati nel *Manifesto* con quanto evidenziato nella lettura semiotica della resa cinematografica.

La *Medea* non mira al divertimento o allo scandalo: invita alla riflessione (punto 1), richiamando all'impellente necessità di una dialettica tra forze opposte, tra il mondo borghese e quello popolare, cosicché la cultura dominante possa arricchirsi dall'incontro con le tante culture particolari, e viceversa[61]. Di contro, se il rapporto tra le forze non è dialettico, si scatena la violenza, come mostra il film.

I destinatari della *Medea* sono le *élites* della classe operaia più cosciente, le quali sono pari all'autore stesso[62] (punti 2-5): «Il film parla del Terzo Mondo, ma si rivolge alle persone intelligenti. Io escludo che un operaio all'avanguardia non implichi nei propri problemi anche quelli del Terzo Mondo»[63]. Le *élites* non possono non interessarsi alle problematiche inerenti ai rapporti con il Potere, il che rende Medea l'eroina (regale) del popolo del Terzo Mondo contro il Potere, autoritario e alienante.

Al vedere sostituisce la riflessione (punti 6-9): lo spettatore non vede il figlicidio, che resta il nucleo del film. La riflessione riguarda tutti quei figlicidi, non visti, operati dal Potere.

In quanto si rivolge alle *élites* della classe operaia, l'autore cerca la riflessione, non la condivisione di lotta (punti 11-14). Celebre è l'accusa di Pasolini rivolta ai giovani impegnati negli scontri del 1968[64]: nella dogmatica ripetizione di slogan sulla lotta di classe, i piccoli ribelli borghesi non hanno la fisicità vitalistica del sottoproletariato urbano, del popolo «grande selvaggio nel seno della società»

[61] «Non sono interessato alla dissacrazione: è una moda che detesto, piccoloborghese. Io voglio riconsacrare le cose per quanto possibile, voglio rimitizzarle»: J. HALLIDAY, *Conversazioni con Pasolini*, op. cit., p. 30.
[62] Cfr. la trasmissione televisiva *Cinema 1'70* in onda il 31.01.1971.
[63] *Ibidem*.
[64] Cfr. P. P. PASOLINI, *La poesia della tradizione*, in ID., *Trasumanar e organizzar*, ora in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 140.

(secondo la citazione tolstojana in epigrafe a *Ragazzi di vita*[65]), quel "popolo grande e selvaggio" che invece è il popolo della Colchide.

La contrapposizione tra due mondi, uno razionale e comprensibile, l'altro irrazionale e intraducibile, mondo di parola l'uno e mondo dei gesti l'altro, pone inevitabilmente maggiore enfasi sul significato della scena e sul senso dell'opera (punti 21-31), ovvero sull'incontro-scontro.

La Callas, in quanto attrice di Parola, non porta nessun verbo, piuttosto è veicolo vivente del testo (punti 32-36):

> questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che viene fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata, insomma i dieci anni passati a Corinto, sarebbero un po' la vita della Callas. Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa[66].

Lo spazio cui invita la *Medea* è il non-visto, dunque è nella testa; è uno spazio frontale (punti 42-43). La tendenza, tipica della sua poesia, all'interdiscorsività e all'ibridazione di generi e codici espressivi si esplica anche nel montaggio del film. Le inquadrature campo/controcampo e le panoramiche introducono o spezzano il primo piano del personaggio o il dettaglio del gesto, cosicché i primissimi piani degli attori risultano estremamente più eloquenti e diretti.

Nella prefazione *Al lettore nuovo* scrive: «[…] tutti questi film io li ho girati 'come poeta'. [...] Credo che non si possa negare che un certo modo di provare qualcosa si ripete identico di fronte ad alcuni miei versi e ad alcune mie inquadrature»[67]. Il montaggio gli è il mezzo ideale per esprimere il senza tempo, quasi fosse una tecnica metastorica:

[65] Cfr. P. P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, ora in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I 1946-1961, Milano, Mondadori, 1998, p. 602.
[66] N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Verona, Tamellini, 2014, p. 409.
[67] P. P. PASOLINI, *Al lettore nuovo*, in ID., *Poesie*, Milano, Grzanti, 1970, ora in ID., *Saggi sulla letteratura*, op. cit., tomo 2, p. 2517.

Il tempo del piano-sequenza, inteso come elemento schematico e primordiale del cinema – cioè come una soggettiva infinita – è dunque il presente […]; il cinema (o meglio la tecnica audiovisiva) è sostanzialmente un infinito piano-sequenza, come è appunto la realtà ai nostri occhi e alle nostre orecchie, per tutto il tempo in cui siamo in grado di vedere e di sentire […]. Ma dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose diverse, come la lingua è diversa dalla parola), succede che il presente diventa passato […]: un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un presente storico)[68].

Il montaggio è dunque per Pasolini il criterio essenziale di una nuova sintassi poetica, in cui la poesia è «translinguistica»[69].

Conclusioni

Pasolini fa di Edipo l'archetipo dell'esule, incompreso e dissociato nella vita; di Medea l'archetipo dell'alienata, nella storia e dalla storia, a causa dell'incontro-scontro con il Potere: Medea, simbolo di ogni minoranza, è alienata in conseguenza del suo rapporto con la cultura dominante. Il film si rivolge allora a un nuovo pubblico, alle *élites* della borghesia e del mondo proletario, come atto di riflessione e presa di coscienza dell'anarchia del Potere e della sua presa sull'anima, resa cieca dalla standardizzazione imposta dalla civiltà dei consumi. Al vedere il film sostituisce la comprensione del significato, dato che l'interesse cui mira è prettamente culturale: il che rende la *Medea* un esempio di "cinema di parola".

Domenico Palumbo

Riferimenti bibliografici a opere di Pasolini:

Dal laboratorio, in «Nuovi Argomenti», gennaio 1966;
Manifesto per un nuovo teatro, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1968;
Empirismo Eretico, Milano, Garzanti, 1972;
Lettere luterane, Torino, Einaudi, 1976;
Le belle bandiere, Roma, Editori Riuniti, 1977;

[68] P. P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano-sequenza*, 1967, in ID., *Saggi sulla letteratura*, op. cit., pp. 1556-59.
[69] P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura*, op. cit., tomo 1, pp. 1504-1505.

Il caos [1979], a cura di Gian Carlo Ferretti, Rome, Editori Riuniti, 1995;
Le regole di un'illusione. I film, il cinema, Roma, Fondo Pasolini, 1991;
Romanzi e racconti, Milano, Mondadori, 1998;
Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. 1, Milano, Mondadori, 1999;
Saggi sulla politica e sulla società, Milano, Mondadori, 1999;
Per il cinema, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001;
Teatro, Milano, Mondadori, 2001;
Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea, Milano, Garzanti, 2002;
Tutte le poesie, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003.

Riferimenti bibliografici a opere su Pasolini:

C. ALVARO, *La lunga notte di Medea*, Roma, Fondazione Mario Luzi, 2019;
S. ARECCO, *P.P.P.*, Roma, Partisan, 1972;
Con Pier Paolo Pasolini, a cura di E. Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977;
G. DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983;
EURIPIDE, *Medea*, Milano, Garzanti, 2008;
F. FRANCIONE, *P.P.P. Sconosciuto*, Alessandria, Falsopiano, 2010;
J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton & Compton, 2006;
S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975;
E. FROMM, *Marx e Freud*, Milano, Garzanti, 1974;
M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996;
F. S. GÉRARD, *Pasolini, ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Les Editions de l'Université de Bruxelles, 1981;
J. HALLIDAY, *Conversazioni con Pasolini*, Parma, Guanda, 1969;
J. MONTAUBAN, *El mito y la mitologia no me interesan*, Caracas, El Nacional, 1970;
A. MORAVIA, *La chiacchiera a teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1967;
N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Verona, Tamellini, 2014;
W. SITI, *Il neorealismo della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980.

Breve sitografia:

Intervista RAI del 19 aprile 1969: http://www.teche.rai.it;
Il cinema di poesia: http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pasolini-e-il-cinema-di-poesia-4cdf51b8-cf1a-413c-814d-e44d29afc84e.html (in rete fino al 15 febbraio 2019).

Pasolini's Ambivalent Love-Hate Poetry in "Fabulation", "Orgy" and "Pigsty"

This article examines the poetry of ambivalence in Pier Paolo Pasolini's verse plays Affabulazione *(*Fabulation, *written 1966-69),* Orgia *(*Orgy, *written 1966-1969) and* Porcile *(*Pigsty, *written 1967-1969)*[1]. *Pasolini began writing these plays, along with three others* – Bestia da stile *(*Beast of Style, *written 1966-1974),* Pilade *(*Pylades, *written 1966-1968) and* Calderón *(written 1967-1973) – after his ulcer attack in 1966. He continually revised the texts until 1974, finalizing only* Calderón *for publication in a volume in 1973 before his assassination two years later. His plays are "bourgeois tragedies". "Bourgeois", because he writes them about and for this class: the* «addressee is my enemy, it is the bourgeoisie that goes to the theater»[2]. *By the mid-1960s,* imborghesimento*, or "bourgeoisification" – advanced capitalism's triggering of the peasantry's, subproletariat's and proletariat's assimilations to the petite bourgeoisie – had become too pervasive for Pasolini, making his critique of it even more pressing. For him, modernity in Italy, and in the West more generally, was not the dawn of what Wolfgang Welsch describes as a progressive "transculturality", or mutual hybridization of different cultures, but one of petit-bourgeois homogenization or globalization, in which bourgeois cultural hegemony forces minoritarian cultures into crude assimilation*[3]. *Pasolini could no longer indirectly critique bourgeoisification through his Gramscian "national-*

[1] *The original draft of this article was presented on April 13, 2018 at the Northeast Modern Language Association Annual Convention in Pittsburgh, Pennsylvania for the panel* Il teatro e il cinema di Pier Paolo Pasolini: Interpretazioni e analisi. *This article stems from ongoing research for a book project on Pasolini's tragic plays. For bibliographical information on these plays, see* P. P. PASOLINI, *Note e notizie sui testi*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro*, Milan, Mondadori, 2001, pp. 1111-230: 1147-1212.

[2] P. P. PASOLINI, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 2012, pp. 1612-22: 1622. *Quotations of Italian texts are given in translation only, except block quotes of the plays, where the original precedes the translation. Translations of Italian texts are my own. Emphasis in quotations is original.*

[3] *See* W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in M. Featherstone, S. Lash (Eds.) *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London, Sage, 1999, pp. 194-213: 197-205.

popular" art, but had to do it head-on, through his "unresolved" art at the theater – Italy's bourgeois artistic institution par excellence *since the Renaissance.*

The classic dramatic genre that acts as the bourgeoisie's mirror is "tragedy", because bourgeoisification is a destructive process. For Pasolini, bourgeois subjectivity – an entire way of thinking and being – is continually seduced, haunted and brought to destructiveness by the memories, people and places of the premodern world in which that subjectivity has its origins, both in Italy and in Europe more generally. In Pasolini's mythification, this premodern world – extending from the countryside to the città di provincia, *or province town – possessed a sense of the sacred; that is, the body and nature were more central and integral in human experience. In his interview with Jean Duflot, he explains how «bourgeois civilization» replaced the «sense of the sacred» of the preceding «peasant civilization» with the «ideology of wealth and power» and how, consequently, the «tragic is precisely the definitive break in this [ideology's] continuity. The sacred's eruption into everyday life»*[4]*. After having uprooted themselves from their popular origins, Pasolini's protagonists reexperience the sacred and undergo conversion: they become aware that their values of extreme rationalism, wealth and power have not provided them with real fulfillment and meaning, but have driven them into states of inter- and intrasubjective emptiness, devoid of love, passion and community. In the interview, Pasolini explains the sacred's persistence in modernity*: *being «sacred remains juxtaposed to being desecrated […] I have made, like everyone, thousands of successive overcomings, but the facts of my (infantile) sexuality have remained there, inside of me, exactly the same, despite having been progressively overcome in the course of my history»*[5]*. His vision of history sees modernization, not as absorbing and eliminating the sacred, but rather as "juxtaposing" itself to the sacred, which remains intact. Correlating this view to one of individual subjectivity, he identifies specifically "infantile sexuality" as a representative of the sacred that civilization*

[4] P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro: Incontri con Jean Duflot [1970-1975]*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1401-550: 1483-84, 1506.
[5] Ivi, p. 1473.

displaces, yet never erases. Pasolini's form of tragedy – his "bourgeois tragic" – is this contrast without synthesis between the premodern world and modern subjectivity that destroys that subjectivity.

Of the six dramas, Fabulation, Orgy *and* Pigsty *most cohesively stage this contrast at the heart of Pasolini's bourgeois tragic*. *They are allegories of the uncanny return of the sacred in the bourgeois family. In each play, Italy's premodern world returns, as a virtual or material reality, and precipitates the protagonist's tragedy*. *In* Fabulation, *the affluent Father has a dream of a homoerotic episode from his infancy, after which he attempts to make love to his son, even if it entails their demises*. *In* Orgy, *a middleclass couple, the Man and Woman, struggles to actualize their memories of their childhood loves through self-destructive sadomasochistic rituals. Similarly, in* Pigsty, *the son of West German industrialists, Julian, has an attraction to their estate's peasants and pigs that leads to his self-annihilating bestial rituals. The sacred by which these characters are fatally seduced is the flesh, corporeality. It is what Stefania Benini calls Pasolini's «immanent sacred», which «does not belong to a transcendental horizon but, rather, pertains to a* hic et nunc *corporeal dimension, which inscribes in the flesh – in its* eros *and even more in its* thanatos, *in its scandalous finitude – the presence of the real»*[6]. *It is the flesh's very material presence, its sensuality, which Pasolini's characters consecrate, and also desecrate in these texts.*

To a certain extent, Pasolini defines the sacred as Freudian infantile sexuality. Freud's influence on Pasolini is well known, and the author even cites the father of psychoanalysis in Fabulation *and in* Pigsty*'s screenplay*[7]. *For Freud, as for Pasolini's protagonists, infantile love is always affectionate and carnal, excites the desire to touch, is polymorphously perverse and can be an alloy of the sex and death*

[6] S. BENINI, *Pasolini: The Sacred Flesh*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 8.
[7] *See* P. P. PASOLINI, *Affabulazione*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 467-573: 526; ID., *Porcile*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 575-658; ID., *Per il cinema: Tomo primo*, Milan, Mondadori, 2001, p. 1167. *For Freud's influence on Pasolini, see, for example*, P. P. PASOLINI, *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte: Tomo secondo*, Milan, Mondadori, 1999, pp. 2404-2408.

drives, displaying sadomasochistic qualities[8]*. His protagonist endures bourgeoisification like Freudian repression: it displaces the individual's love, continually provoking him or her to retrieve his or her lost oneness with the mother's womb or, for Pasolini, even the father's arms, and producing his or her ambivalent attitude, where he or she is «constantly wishing to perform this act* [*of love*] […] *and detests it as well»*[9]*. The protagonist's hate towards his or her love-object begins to overshadow his or her original aim of amorous union, increasingly transforming it into destructive union. The protagonist's civilization that repressed the sacred and represses its return only exacerbates his or her infantile desire, propagating his or her love-hate and destructiveness towards love-objects. Marcuse, in* Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud *(1955), theorizes how this exacerbated sexuality manifests itself. Marcuse's impact on Pasolini is also well documented, and the author even cites the theorist's text in his production's program as partially informing* Orgy*'s ideology*[10]*. Marcuse elaborates Freud's conclusion in* Civilization and Its Discontents *(1930) that sexuality and, analogously, subjectivity and civilization are products of the dialectic of the sex and death drives, explaining repression in terms of Eros and Thanatos. For him, the mid-twentieth century's late industrial civilization is especially illustrative of one that efficiently builds itself by sublimating Eros' creative energies, consequently desiccating Eros and its capacity to counterbalance Thanatos and its destructive energies*[11]*.*

While Eros continually renounces its original objectives for sublimation as socially productive interpersonal relations, sexuality and labor, what remains is Thanatos – destructiveness «not for its own sake, but for the relief of tension. The

[8] *See* S. FREUD, *Three Essays on Sexual Theory*, in *The Psychology of Love*, New York, Penguin, 2007, pp. 111-220: 167-68; ID., *Totem and Taboo*, New York, W. W. Norton & Company, 1989, pp. 37-38; ID., *Civilization and Its Discontents*, New York, W. W. Norton & Company, 2010, p. 107.
[9] S. FREUD, *Totem and Taboo* cit., p. 38.
[10] *See* P. P. PASOLINI, *Prologo* [dal programma di sala], in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 318-21: 319-20. *For Marcuse's impact on Pasolini, see, for example*, P. P. PASOLINI, *Anche Marcuse adulatore?*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 156-58.
[11] *See* H. MARCUSE, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, London, Routledge, 2006, p. 83.

descent toward death is an unconscious flight from pain and want»[12]*. Pasolini's protagonist has this frustrated sexuality, which the sacred's return then radically desublimates, revealing his or her sexuality's extremeness. Marcuse explains that, when drastic desublimation takes place within repressive civilization and its repressed subjectivity, this «dominion* […] *explodes* suppressed *sexuality* […] *and [that sexuality] manifests itself in the hideous forms so well known in the history of civilization; in the sadistic and masochistic orgies of desperate masses* […] *Such release of sexuality provides a periodically necessary outlet for unbearable frustration; it strengthens rather than weakens the roots of instinctual constraint* […]»[13]*. To sate his or her desiccated* eros*, Pasolini's protagonist obsessively repeats the sexual act; to placate his or her aggravated* thanatos*, he or she exhausts his or her love-objects to eliminate frustration and reach quiescence. These two factors collide, and any kind of purer love – one that is spontaneous, reciprocal or joyful – regresses into an ambivalent love-hate, into morbid possessive ritualization. Here, sexual aggression, both sadistic and masochistic, is, for Freud, Marcuse and Pasolini, a regular component of sexuality in all societies, and not solely bourgeois society's creation. What this society does to this component in particular is exacerbate it to the point of becoming extremely violent.*

This article examines how Pasolini's three tragedies versify their protagonists' split desires. To describe their reunions with the sacred, his characters employ an ambivalent love-hate poetry: they pronounce a language of the flesh, articulating their original infantile desire to touch and experience the flesh, but also a language of possession, voicing their exacerbated adult sexualities that objectify and ultimately destroy that same flesh. It is important to note that sexuality and its exacerbation only partially define Pasolini's sacred and his protagonists' demises that its return precipitates. In truth, the sacred will encompass the entire premodern world, of which sexuality, though essential, is only a part. In these works, sexual desire is inconceivable apart from all of the other experiences of premodern Italy. For

[12] Ivi, p. 29.
[13] Ivi, p. 202.

instance, in Pigsty*'s screenplay, Julian succinctly states that between his Italianate villa's «countryside and that sun and dreams, and sexual pleasure, there is no discontinuity»*[14]*. This article thus analyzes the sacred's specifically sexual dimension.*

Of the three plays, Fabulation *most unambiguously versifies this split desire, as the Father relives the primary transformation of his infantile love into adult love-hate. One afternoon at his country villa in Brianza, north of Milan, the wealthy industrialist wakes up screaming after a dream of his infancy: he was three years old in a province town and wanted to touch the body of an older boy, who, in the dream, was simultaneously also his father. After awakening, his sacred vision materially extends into the mysterious flesh of his nineteen-year-old son, to whom he becomes desperately attracted. The text endows the Son with a sense of the sacred: he is not yet responsible for his father's industries and he incarnates a popular-class virility. The Father's repressed love for male youth and his father resurfaces and seeks reunion in the Son, who synthesizes male youth's mysterious corporeality and paternal potency and authority. His dream provokes his rebirth, and he acts as if still dreaming, as if still three years old – the key age at which, for Freud, a child enters sexual life. In his first movement towards his son, the Father expresses an original love largely devoid of hate and looks to experience his son's corporeality. He restages the Freudian primal scene as a solo act of masturbation, where he invites his son to join him. Without his wife beneath him, in absence of heterosexual intercourse, he believes masturbation will assert his resemblance to his son, as it is the sexual act* par excellence *of mysterious male youth:*

Vedrà il mio sesso… la cui funzione, dunque,
sarà pura… senza utilità… come nelle masturbazioni del ragazzo, appunto… quando il ragazzo si sente,
nel pugno, un sesso di padre, ma privo
del privilegio e del dovere di fecondare […][15].

[14] P. P. PASOLINI, *Porcile*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 575-658; W. Siti, F. Zabagli (Eds.) P. P. PASOLINI, *Per il cinema: Tomo primo*, Milan, Mondadori, 2001, p. 1160.
[15] P. P. PASOLINI, *Affabulazione*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 467-573: 507.

[H]*e will see my sex… whose function, therefore,*
will be pure… without utility… as in the masturbations of the boy, just like… when the boy feels,
in his fist, a father's sex, but devoid
of the privilege and the duty to procreate […].

Imitating the «masturbations of the boy», the Father believes his son will find a male companion in him, like one of his friends with whom he undresses in the «locker rooms of the soccer fields» and erotically comes together»[16]*. For the Father, his restaged scene is neither heterosexual nor incestual, but a homoerotic one between peers. He articulates his* eros *through imitation and in carnal terms, as the feeling of the boy's penis, uncorrupted by social "privilege" and "duty". However, upon seeing his nude father, the Son runs away, dissipating much of his father's dream, frustrating his love and making him realize that loving his son is as impossible as it was to love the older boy and his father. The Father gradually abandons his sacred desire to experience his son's penis in amorous union, desecrating it into one to possess, or to be possessed by his son's flesh and phallic power in destructive union. Yet he never completely abandons his love, as it does not totally become hate, but is only increasingly overshadowed by it.*

In his final movement towards his son, the Father takes up the knife and destroys him. He now arranges the archetypal primal scene between his son and his girlfriend, where he (now Oedipus) will meet the potency of his son (now Laius) at the threshold of their rivalry. When he bursts into their bedroom, he does not simply stab his son to death:

[M]i sono chinato sul suo corpo,
ancora caldo, e gli ho abbottonato i calzoni:
non volevo che lo trovassero in quel modo. Ho toccato, così, la piccola sfinge rinchiusa in quel grembo glorioso:
e ho capito che il suo mistero era rimasto intatto[17].

[16] Ivi, p. 487.
[17] Ivi, p. 545.

[*I*] *bent over his body,*
still hot, and buttoned up his trousers:
I did not want them to find him that way. I touched, like that, the little sphinx locked in that glorious lap:
and I understood that his mystery had remained intact.

He figures his murder as a sadistic act of love and hate: he dominates his son's flesh, attempting to bring it to resolution, like Oedipus, as if his penis were merely a "little sphinx", but he then reverses that hate, touching his son's penis and experiencing his intact "mystery". All three tragedies will figure destructiveness through these ambivalent gestures to elucidate the unconscious drive towards amorous union that that destructiveness still nevertheless implies.

Orgy *and* Pigsty *no longer display this primary prohibition of infantile love, as their protagonists have found the means to draw out, to ritualize their reunions with the sacred, thus tainting their verses with adult love-hate through and through. Inside their apartment on the outskirts of Bologna,* Orgy*'s petit-bourgeois Man and Woman reminisce every night on their popular-class childhoods and past loves: he grew up in a province town, and had a love for his mother and a sadistically-colored one for another boy; she was born in the countryside, and had a love for her mother and a masochistically-inflected one for her father. Like* Fabulation*'s dream, the couple's memories provoke them to revive their old loves, this time via the other's flesh. Though they strive to recreate their pasts' Eros-oriented «language of the body», they ultimately engender a Thanatos-dictated one, an extremely violent and destructive sadomasochism*[18]*. For instance, to reexperience this past corporeality, the Woman allows her husband to bring home gangs of young men to rape her, stating the following:*

[M]i parlano con la lingua della loro carne.
Dalla forma… dal modo… dal tempo… dall'intensità con cui, entrati dentro di me,
hanno la loro lunga e breve confessione;
[…]
dai colpi regolari che, con le reni,
mi danno, oppure dalle loro spinte scomposte; dall'insinuante e dall'esasperante ostinazione con cui si contorcono; oppure dall'unica, lunga pressione […]

[18] *See* P. P. PASOLINI, *Orgia*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 243-312: 268.

[…]
Da esse comprendo, senza bisogno di parole,
le anime, i caratteri di quei miei amori di pochi minuti[19].

[*T*]*hey speak to me with the language of their flesh.*
By its form… by its manner… by its tempo…
by the intensity with which, having entered inside of me,
they have their long and brief confessions;
[…]
by their regular beats that, with their kidneys, they give me, or by their uneven pushes;
by the insinuating and exasperating persistence
with which they twist themselves; or by the one, long thrust […]
[…]
From these I understand, without needing words,
the spirits, the personalities of those loves of mine of a few minutes.

Like all of the couple's ambivalent accounts of their orgiastic pleasure, the Woman's description expresses her masochistic childhood desire to feel the diversity of the movements of the male body in intercourse – its "regular beats", "uneven pushes," "twist" and "thrust" – but that desire is exacerbated by an adult voraciousness that leads to her self-objectification and -destruction.

She abruptly stops her heartrending monologue and admits that her amorous unions take place through rape, conceding to her husband that her «loves of a few minutes» will, in truth, understand neither her spirit nor her personality: «I do not exist for them./ I exist only for you: because you are my master»[20]*. Products of the same* Eros-Thanatos *dialectic, civilization, subjectivity and sexuality are, to a great extent, reflections of one another, and so it becomes impossible for the couple to reproduce their more sustainable premodern sexualities within their imbalanced modern society and identities.*

In Pigsty*, Julian grew up in his family's country villa in Godesberg, far from their factories in Bonn and Cologne. He fell in love with the world of the Italian peasants who work on their estate, especially with their pigs. Julian has maintained his sense of the sacred, but, unlike* Fabulation*'s Son, he is twenty-five years old and now responsible for his family's industries. While his parents demand that he*

[19] Ivi, pp. 266-67.
[20] Ivi, p. 267.

continue their dynasty, his friend Ida begs him to join the antibourgeois student protestors of the time. Recognizing both positions as repressive and ultimately affirmative of bourgeois society, Julian flees their appeals, increasingly recluding into the pigsty. Though the pigsty may have once been home to a sustainable childhood sexuality, it has now become the place where his more suppressed adult sexuality explodes into sadomasochistic orgies, as it has been continually sublimated and exacerbated. He describes his bestial rituals to Ida:

Tu sai, ottenuto l'orgasmo, sparso il seme, il mondo si presenta sotto un altro colore.
Ah, quanto seme io devo gettare! Quanta carne
in fondo al mio grembo deve provare lo spasimo nel lurido miracolo meccanico, che per gli altri ha un così circoscritto valore!
Dio non mi ha attaccato in fondo al ventre un piccolo piolo, lesto al suo dovere,
dal coito rapido come una sparatoria.
Ma un palo caldo, dolce, acido e mollemente rigido, che è schiavo della sua enormità:
e io sono suo schiavo.
Dopo l'amore, perciò, i diversi colori del mondo sono colori intollerabili – il cielo dello scoppio
di una bomba atomica […][21].

You know, having reached orgasm, spread my semen,
the world presents itself in another color.
Ah, how much semen I must toss out! How much flesh at the bottom of my lap must feel the spasm
in the lurid mechanical miracle, which for others
has such a circumscribed value!
God did not attach at the bottom of my belly a small peg, quick at its duty,
with a fast coitus like gunfire.
But a hot, sweet, sour and softly rigid pole, that is a slave to its enormity:
and I am its slave.
For this reason, after making love, the world's various colors are intolerable colors – the sky of the explosion
of an atomic bomb […].

In ambivalent terms of love and hate, Julian relates his childhood desire to feel the sensations of his penis and orgasm, but that desire is increasingly overrun, like that of Orgy's Woman, by an adult rapaciousness that leads to his self-objectification and -annihilation. His eros becomes obsessive: «Ah, how much semen I must toss out!». And his thanatos *becomes extremely violent to reach*

[21] P. P. PASOLINI, *Porcile*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 575-658: 626.

quiescence: «I am its slave». He calls his penis both "sweet" and "sour", "soft" and "rigid". Orgasm is simultaneously "miraculous" and "mechanical". The language of the body that he recreates is an increasingly death-oriented one, in which lovemaking paradoxically promises the vision of nuclear holocaust.

These passages of Pasolini's ambivalent love-hate poetry in his tragedies provide a revealing versification of his protagonists' desecrated desires, irresolutely torn between experiencing and dominating the flesh. Though these works demonstrate bourgeois subjectivity's potential to revolutionize itself by reuniting with the sacred, in the end this potential is lost, as each protagonist's reunion finishes in his or her social and/or physical death. Pasolini ultimately points out the imperative for the bourgeois individual to reconstruct a bond with the sacred that can resist and progress beyond this destructiveness. To return to Welsch's terms, this individual's task becomes the achievement of transculturality: the creation of a hybrid subjectivity that carries the premodern into a genuinely reciprocal interaction with the modern, stimulating the potential for the radical diversification of petit-bourgeois homogenization.

Andrew Korn

References:

S. BENINI, *Pasolini: The Sacred Flesh*, Toronto, University of Toronto Press, 2015;

S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte: Tomo secondo*, Milan, Mondadori, 1999;

Eid. (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro*, Milan, Mondadori, 2001;

Eid. (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 2012;

S. FREUD, *Totem and Taboo*, New York, W. W. Norton & Company, 1989;

ID., *Three Essays on Sexual Theory*, in *The Psychology of Love*, New York, Penguin, 2007, pp. 111-220;

ID., *Civilization and Its Discontents*, New York, W. W. Norton & Company, 2010;

H. MARCUSE, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, London, Routledge, 2006;

P. P. PASOLINI, *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte: Tomo secondo* cit., pp. 2404-2408;

ID., *Affabulazione*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 467-573;

ID., *Note e notizie sui testi*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 1111-230;

ID., *Orgia*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 243-312;

ID., *Porcile*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 575-658;

ID., *Prologo* [dal programma di sala], in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp.

318-21;

ID., *Anche Marcuse adulatore?*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 156-58;

ID., *Il sogno del centauro: Incontri con Jean Duflot [1970-1975]*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1401-550;

ID., *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in S. De Laude, W. Siti (Eds.) P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1612-22;

W. Siti, F. Zabagli (Eds.) P. P. PASOLINI, *Per il cinema: Tomo primo*, Milan, Mondadori, 2001;

W. WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in M. Featherstone, S. Lash (Eds.) *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London, Sage, 1999, pp. 194-213.

“San Pierpà”

Pier Paolo Pasolini a Roma Est tra sacralizzazione e gentrificazione

Il Pasolini del teatro di Frosini-Timpano

La compagnia teatrale Frosini-Timpano[1], formata da Elvira Frosini e Daniele Timpano, ha ormai abituato il pubblico affezionato alle sue *pièces* al fatto che queste galoppano letteralmente nella storia d’Italia. L’approccio della compagnia è quasi sempre irriverente, in loro alberga non solo il gusto della satira portata agli estremi, ma anche la condizione etica di una ricerca che tende ad una verità nascosta, una verità che si trova dentro le pieghe di una narrazione della patria mai raccontata del tutto al popolo. Per questo la compagnia, oltre ad attraversare sentimenti universali quali amore, paura e nostalgia, si è distinta con il tempo in quel minuzioso scavare negli armadi scomodi della memoria, in quei luridi armadi della vergogna e dell’oblio.

Se *Dux in Scatola* (2006) mette in scena il corpo morto di Benito Mussolini e le vicissitudini delle sue spoglie mortali, in un altro spettacolo dal titolo *Zombitudine* (2013) la critica è tutta verso una società che non sa fare altro che odiare e aver paura dell’altro. Una diffidenza che il duo interpreta in chiave horror godereccia, che un po’ fa ridere e un po’ terrorizza. Hanno poi riflettuto sul Risorgimento, con *Risorgimento Pop* (2009), sono stati i coniugi Ceaușescu, in *Gli Sposi* (2018), hanno attraversato il terrorismo brigatista e non solo in *Aldo Morto* (2012) per poi precipitare in una commedia generazionale come *Ecce Robot* (2007), dove i manga giapponesi sono stati l’occasione di riprendere in mano gli scomodi anni ’80 del secolo scorso. Il tema della memoria quindi è sempre in primo piano nella loro poetica.

[1] Cfr. anche il sito Ufficiale della compagnia Frosinitimpano (Elvira Frosini e Daniele Timpano): https://frosinitimpano.wixsite.com/frosinitimpano.

E questo tema si fa letteralmente carne in *Acqua di colonia*[2] (2016), dove viene tematizzata dalla compagnia la rimozione degli italiani del colonialismo fatto subire ai popoli dell'Africa Orientale tra XIX e XX secolo. Una sorta di *J'accuse* ad un paese, l'Italia, che si è totalmente lavato le mani dai crimini coloniali con l'assolutorio *Italiani Brava gente*. Ma, nonostante il tema sia altamente drammatico, il duo teatrale non smette di giocare, con la solita irriverenza, sul filo della contraddizione. Spesso mettono in scena non solo i protagonisti della vergogna coloniale (Indro Montanelli e la sua sposa bambina, per esempio, comprata con pochi spiccioli in Africa Orientale), ma anche gli istinti dell'Italiano medio di oggi che di quella storia non vuol sapere nulla, che anzi mette al centro della scena il suo razzismo, chiamandolo eufemisticamente "fastidio" contro gli africani, quei corpi neri che considera invasori del nuovo millennio. Così facendo, con ironia e sagacia intellettuale Elvira Frosini e Daniele Timpano fanno una denuncia molto aperta ad un razzismo che sta impregnando la vita pubblica dell'Italia della fine degli anni Dieci, ma allo stesso tempo sottolineano anche le numerose lacune storiche che il popolo italiano si trascina pressoché da sempre.

Uno spettacolo intelligente, *Acqua di Colonia*, dove la gente impara quello che non sa, dove, però, assieme ai criminali di guerra, il duo artistico sviscera per intero l'immaginario italiano sull'Africa, senza lasciare nulla all'immaginazione. E nell'assistere allo spettacolo si appare meravigliati che assieme ai Montanelli, alle "faccette nere", alle Karen Blixen della *Mia Africa*, al Topolino cattivissimo della canzone coloniale *Topolino in Abissinia*, ci sia anche Pier Paolo Pasolini[3]. Il pubblico rimane interdetto quando Elvira Frosini indossa un paio di occhiali e diventa il poeta. E la meraviglia è ancora più grande quando a lei si avvicina un Daniele Timpano che indossa una parrucca afro. Il pubblico freme, si aspetta una gag comica. Perché per

[2] Per ulteriori dettagli sul tema della memoria coloniale nell'opera teatrale della Compagnia teatrale Frosini-Timpano si vedano: A. SCARPELLINI, *L'Africa fantasma di Elvira Frosini e Daniele Timpano*, Roma, Doppiozero, 2016; https://www.doppiozero.com/materiali/lafrica-fantasma-di-elvira-frosini-e-daniele-timpano; G. RIZZO, *L'Italia fascista e colonialista dissacrata da Frosini e Timpano*, Roma, Internazionale, 2016: https://www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/2016/11/19/acqua-di-colonia-timpano-frosini.

[3] Cfr. E. FROSINI, D. TIMPANO, *Acqua di Colonia*, Imola, Cuepress, 2016, p. 53.

ben due volte a ruoli alternati il duo teatrale ha già messo in scena (nella prima sezione della seconda parte dello spettacolo) una vecchia gag di Gianni Agus e Ugo Tognazzi[4] (per loro stessa ammissione ripresa più volte da vari comici italiani quali Gino Bramieri e Pippo Franco) dove un pittore bianco viene "infastidito" da un angelo nero che chiede a gran voce al pittore di inserire, tra i suoi angeli bianchi, anche lui che è un povero "negro".

Ora, però, non abbiamo nessun pittore come nelle scene precedenti, ma Pier Paolo Pasolini e il suo compare di mille avventure e mille film: Ninetto Davoli. È Davoli che in questa scena prende il posto dell'africano dell'immaginario coloniale (visto nelle scene precedenti), tanto che Elvira Frosini-Pasolini lo dice in modo chiaro ed esplicito: «Beh sì, il Terzo Mondo comincia da qui. Da casa tua. Vedi quei ricciolini neri lì? Hanno preso il posto tuo, il nuovo sottoproletariato sono loro. Per te è finita»[5], e ribadisce più avanti che Davoli è ormai un uomo medio «un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunquista. Un uomo medio non esiste […] esisti solo in quanto servi al Capitale. Da uomo medio sottostai alla legge ferrea della merce, e tremi all'arrivo delle nuove merci che ti sostituiranno»[6].

L'eco della protesta pasoliniana prende forma nel favellare dell'attrice Elvira Frosini. Ma il duo teatrale non usa guanti di seta nemmeno con il poeta. Lui in fondo ha aggiunto il suo sguardo al quadro già esotista che l'Italia ha dell'Africa. Infatti nel suo recitato verrà detto dall'attrice Elvira Frosini, ormai Pasolini sulla scena, che: «avevo previsto anche la distruzione del terzo mondo da parte del Capitale, la fine dell'Africa arcaica, mitica, preistorica, del suo candore barbaro e le sue masse di ultimi della terra, questi Alì dagli occhi azzurri che marciano verso Nord-Ovest. Tu sai di cosa stiamo parlando?»[7]. E la risposta spiazzante di Ninetto Davoli, o meglio dell'attore Daniele Timpano, è semplicemente «dei Negri»[8]. E qui nella *pièce* si

[4] Per la visione si rimanda al video (1958) *Angeli Negri*: https://www.youtube.com/watch?v=LNu9d8ITZ0Q.
[5] Ivi, p. 54.
[6] Ivi, p. 55.
[7] Ivi, p. 54.
[8] *Ibidem.*

assiste a qualcosa che Pasolini ha quasi provato di persona, nel girare i suoi *Appunti per un'Orestiade africana* (1975): Pasolini incontra in questo suo film quasi documentario un gruppo di studenti africani, che non sono minimamente d'accordo con la sua idea di Africa ancestrale e mitica. Loro si sentono parte di un'Africa moderna, studiosa, finalmente indipendente e cominciano una singolar tenzone di parole a cui il poeta, al contrario di molti, non si sottrae. È lì in quella scena di pochi minuti, in quel parlarsi tra diversi e simili, che nasce un incontro. Il poeta e gli studenti africani si studiano per poi, chissà, un giorno riprendere la battaglia di parole (e lo scambio di sguardi) in un secondo momento.

Purtroppo la crudele morte di Pier Paolo Pasolini interrompe ogni dialogo, ogni ripensamento, ogni confronto tra un poeta occidentale e un gruppo di studenti dell'Africa Indipendente. Ma il duo Frosini-Timpano, memore di questo scambio, non solo riprende quel dialogo degli *Appunti per un'Orestiade africana*, ma riesce attraverso questo uso del corpo vivo del poeta a parlare al pubblico di uno sguardo coloniale che è penetrato dove meno ce lo si aspettava, ovvero nel modo problematico che Pasolini aveva di guardare l'Africa e gli africani[9]. Modo di guardare che forse sarebbe cambiato nel tempo, vista la sua voglia di confronto continuo, ma proprio il tempo era scaduto e l'Idroscalo di Ostia con il suo carico di dolore era lì in agguato a trasformare il poeta nel suo stesso mito. Ed è qui che l'irriverenza, la dissacrazione del duo artistico Frosini-Timpano si fa totale. Non è una critica a Pasolini, ma una critica al pubblico e a un certo modo di vivere la città di Roma in chiave pasoliniana. Dice Frosini-Pasolini:

Al Pigneto, un quartiere di Roma, ex borgata sottoproletaria ora di moda, trovate anche un mio murales: io con la mascherina blu di Capitan America con "io so i nomi" scritto sulla fronte. Mi trovate là, su un muro, vicino al bar Necci, dove i proprietari miliardari dicono che io avrei girato alcune scene di *Accattone*, nel

[9] In quanto al rapporto di Pasolini con l'Africa si vedano: P. P. PASOLINI, *Appunti per una Orestiade africana*, i film dell'Orso, IDI cinematografica, Radiotelevisione italiana, 1970; G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa / L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale,* Milano/Udine, Mimesis Edizioni, 2010; EAD., S*ubalternity, Grace, Nostalgia and the "rediscovery" of italian colonialism in horn of Africa*, in *Postcolonial Italy: The Colonial Past in Contemporary Culture*, a cura di C. Diop, C. Romeo, New York, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 139-54.

’60, ma non è vero, le ho girate giù in fondo alla strada. E così veglio, dall’alto del mio muro, su radical chic, hipster, intellettualini piccoli borghesi, medioletari e artistini con le Birkenstock che fanno l’aperitivo, io, santo patrono delle loro confuse giornate, dei loro costosi vestiti finto proletari. Essi mi chiamano Pierpà e non mi hanno mai letto, mai, ma mi recitano un rosario al giorno fatto di citazioni dai miei scritti, sempre le stesse. Tutti questi miei figli e nipotini postumi, queste mie brutte copie, questi infelici, queste mie nemesi. Del resto lo avevo previsto[10].

La Roma di Pasolini e il Pasolini dei romani

Anche qui c’è una posizione netta del duo artistico. Una posizione che racconta da vicino una parte dell’urbanistica di Roma, un *J’accuse* anche qui della gentrificazione in atto in quelle zone della capitale d’Italia legate alla memoria di Pier Paolo Pasolini. Ma per capire queste frasi, a tratti anche disturbanti, va analizzato per prima cosa il rapporto che Pasolini aveva con la città di Roma.

Sono davvero due entità distinte Roma e Pasolini[11], da una parte un poeta-scrittore-vate che diventa emblema della protesta verso una società borghese e capitalista e dall’altra la città dei Papi, del potere dello Stato, di imperi più o meno indigesti. Una città monumentale, immensa ed eterna. E anche il poeta è diventato eterno come la città grazie al suo pensiero. Ma poi l’incontro fatale è avvenuto tra la città e quel forestiero, incontro che presto si è trasformato in uno strabiliante e bizzarro rapporto d’amore. Venticinque anni di vita insieme incisi in due date da tenere ben presenti. La prima è quella dell’arrivo dove un poeta dialettale friulano, ancora poco noto, sbarca letteralmente in quel carrozzone che è la stazione Termini. È il 28 gennaio del 1950 e ancora Pasolini non è il Pierpà con cui una certa Roma di Borgata prenderà confidenza. L’altra data è quella fatale della morte all’idroscalo di Ostia. Un rituale di morte dove il poeta è l’agnello di un sacrificio crudele ed ingiusto. La morte del poeta si consuma tra il 1° e il 2 novembre del 1975[12]. È tra queste due date che Pasolini vive Roma e la fa sua. Ma non è la Roma imperiale

[10] E. FROSINI, D. TIMPANO, *Acqua di Colonia*, op. cit., pp. 53-54.
[11] Questa tesi è stata discussa da parte di vari critici, tra i quali: D. PONTUALE, *La Roma di Pasolini*, Roma, Nova Adelphi, 2019; N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989; *Pasolini e Roma*, a cura di E. Siciliano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005; L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
[12] Cfr. S. ZECCHI, *Pasolini Massacro di un poeta*, Milano, Ponte Le Grazie, 2015.

quella che lo attira di più. Anzi, la Roma del potere è quello che lui combatte, mentre è sempre più affascinato dalla Roma dei diseredati, dei marginali, dei ragazzi di borgata, delle tragedie quotidiane, dell'immensa povertà. È quella frontiera del disagio che lo attira, quell'ironia violenta che solo la Capitale ha in sé. È questo lato di Roma che presto diventerà la sua ossessione. Sono anni di cambiamento quelli tra il 1950 e il 1975. Come dice Dario Puntuale nella sua *Roma di Pasolini*:

> sono i decenni dopo la Guerra, il fascismo, le macerie, il piano Marshall, anni nei quali gli italiani scelgono la Repubblica, il vestito buono per la Domenica in chiesa, devotamente divisi tra Bianchi e Rossi. Un paese rurale stanco di zappare, corre in città dove il lavoro appare sopportabile e i poveri possono scoprirsi ricchi o, se non altro, così promettono i portavoce del miracolo economico[13].

Ed è a Roma, in questo laboratorio sempre in bilico tra *grandeur* imperiale e povertà più perniciosa, che Pasolini vede in azione quel dispositivo che trasforma ogni individuo in uno schiavo legato ad una continua mercificazione non solo di quello che ha attorno a sé, ma del suo Io più profondo. È attraverso quel popolo che abita i margini che parte del suo pensiero si chiarisce. È in quella Roma marginale che si forma il poeta. Ed è a Roma, città sempre fatta da grandi squilibri sociali (dopotutto era la Roma dell'antica suburra), che Pasolini diventa Pasolini, anzi diventa Pierpà. Un poeta che sa di appartenere alla classe borghese, ma che da quella classe rifugge non solo con la critica aspra e puntuale, ma anche con il corpo. Non è un caso che in quella immensa città che è Roma lui cerca proprio quelle zone dove le persone sembrano più fragili, in pericolo, ma in fondo così tanto vive. E tra le tante zone una parte importante la prende il cosiddetto quadrante Est della capitale d'Italia, un tempo derubricato come Sud di Roma. Una zona questa che comprende quartieri come il Pigneto e Tor Pignattara, strade gloriose come la Casilina e la Prenestina di antica e romana ascendenza, e poi Porta Maggiore, l'acquedotto Felice, Via dell'Acqua Bullicante, il Bar Necci. Luoghi attraversati dal poeta e raccontati in vari

[13] D. PONTUALE, *La Roma di Pasolini*, op. cit., pp. 15-17.

libri e film, da *Ragazzi di Vita* ad *Accattone.* Di fatto si può dire che il quadrante Est domina in parte il paesaggio pasoliniano.

Tra queste zone va evidenziato proprio il Pigneto[14]. Per molti è un quartiere che non esiste, un raggruppamento di vie che non ha la dignità di un quartiere. Per altri invece è un agglomerato che lentamente si è mangiato anche le borgate storiche adiacenti. Forse, più che un quartiere potremmo dire che il Pigneto è un'idea. E in questo, ma si vedrà in seguito, anche un'invenzione pasoliniana. Se volessimo indicare i limiti fisici di questo quartiere non quartiere o quartiere super quartiere, macroarea sentimentale e umorale, si potrebbe dire che il Pigneto si estende tra le vie Prenestina e Casilina, anche se altri spingono il quartiere addirittura più in là, al confine con la ben più popolosa Tor Pignattara, fermando i suoi confini a Piazza dei Condottieri. C'è anche chi però (visto che i confini dei quartieri romani sono porosi) spinge la frontiera al di là di Via Malatesta, sconfinando in quella Via dell'Acqua Bullicante che è stata al cuore di *Ragazzi di Vita* (1955): in fondo era lì che c'era il Cinema Impero dove i ragazzi di Pasolini andavano a vedere i film in terza visione[15]. Per collocarla in una macroarea potremmo dire che il Pigneto si trova in quello che un tempo era definito Prenestino-Labicano, adiacente al Tiburtino. Pigneto è un nome che svela la sua stessa natura, chiamato così per via dei pini, che in questa zona erano presenti. Era proprio un pigneto a correre lungo le mura di cinta di Villa Serventi, villa della famiglia Caballini, nel XIX secolo.

Ma poi con Roma Capitale, con i sindaci modernizzatori che si sono susseguiti nella città, anche il Pigneto ha cambiato volto e funzione. Già agli albori degli anni '10 del secolo scorso è diventato deposito tranviario, ma anche zona industriale (qui era ubicata la fabbrica farmaceutica Saronno, poi trasferitasi in Svizzera nel dopoguerra – oggi l'ex fabbrica è sede di un hotel di lusso), per questo il Pigneto, come d'altronde la borgata storica di Tor Pignattara, ha accolto da subito un sottoproletariato urbano che in quei siti lavorava. Ma durante il fascismo il Pigneto

[14] Per ulteriori informazioni sulla zona del Pigneto si vedano: M. GAIA, *La storia del Pigneto. Dalla Preistoria ai giorni nostri*, Roma, Typomedia Editore, 2019.
[15] Cfr. I. SCEGO, R. BIANCHI, *Roma Negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014, pp. 26-48.

era anche, va ricordato proprio per gli sviluppi di una Roma prima neorealista e poi pasoliniana, zona di partigiani.

Camminando ancora oggi per le sue strade, si trovano pietre di inciampo e targhe commemorative come quelle che hanno contrassegnato la casa di Antonio Atzori, il ferroviere sardo ucciso a Mauthausen, a Via Ascoli Piceno, 18; la casa di Angelo Galafati, morto alle fosse Ardeatine, a Via di Fortebraccio, 25; la casa di Ferdinando Persiani, antifascista deportato anche lui a Mauthausen, a Via Ettore Giovenale, 35; la casa di Fernando Nuccitelli, che come Persiani e Atzori finì i suoi giorni in un campo di concentramento, a Via Romanello da Forlì, 34; e poi il luogo in cui lavorò il partigiano Tigrino Sabatini, la fabbrica della SNIA Viscosa[16]. Oggi, causa la dismissione della fabbrica avvenuta negli anni ’50, la targa-ricordo è stata collocata nell’area che è stata poi trasformata in parco, il Parco delle Energie, a Via Prenestina, 175. Il Pigneto non solo quindi zona che a Roma, assieme a San Lorenzo, ha subito i più violenti bombardamenti (da parte degli alleati che volevano colpire la zona ferroviaria) della Seconda Guerra Mondiale, ma anche Pigneto zona di resistenza e di lotta. Ma il quartiere nel dopoguerra inizia tassello dopo tassello a costruire il suo mito. E prima di Pasolini questo mito ha un altro volto, il volto di Roberto Rossellini[17]. Qui infatti, a Via Monteccuccoli (dove nel 2003 la Digos troverà al civico 3 uno dei covi delle Nuove Brigate rosse) viene girata forse una delle scene più famose del cinema italiano. Quella dove Anna Magnani, in *Roma Città aperta* (1945), corre dietro un camion pieno di nazisti, che le hanno appena prelevato il marito Francesco, e viene uccisa da una raffica di mitra con ancora il nome del marito sulle labbra. Il civico 17 da dove Anna Magnani è uscita disperata è ancora lì come monito al quartiere, per ricordare che sì la zona era povera, ma ha saputo avere una visibilità mondiale come poche altre zone al mondo[18]. E, nonostante

[16] Indirizzi ricavati da una perlustrazione personale da parte dell’autrice di questo saggio nei luoghi della Resistenza nel quartiere Pigneto.
[17] Per la storia del Pigneto: G. MARNETTO, *La Storia del Pigneto. Dalla Preistoria ai giorni nostri*, op. cit.; G. SCANDURRA, *Il Pigneto. Un’etnografia fuori le mura di Roma. Le storie, le voci e le rappresentazioni dei suoi abitanti*, Roma, Cleup, 2007.
[18] Cfr. R. KATZ, *Roma città aperta. Settembre 1943-giugno 1944*, Milano, Il Saggiatore, 2015; D. BRUNI, *Roberto Rossellini. Roma Città Aperta*, Roma, Lindau, 2013.

i disagi del dopoguerra, la povertà incipiente, le migrazioni dal sud e dal centro dell'Italia, il Pigneto comincia a cucirsi addosso una sorta di aura mitica. E dopo Rossellini ne arriveranno altri, di registi: Visconti con *Bellissima* (1951) e con ancora Anna Magnani, Pietro Germi con il suo *Il ferroviere* (1956), Nanni Loy con il seguito fortunato dei *Soliti ignoti* (1958) intitolato *Audace colpo dei soliti ignoti* (1960); e anche dopo, a Neorealismo finito, siamo nel 1977 e il Neorealismo è solo un ricordo lontano lontano, approderà nel quartiere pure Mario Monicelli con *Un borghese piccolo piccolo* (1977) e con una casa che affaccia direttamente su Via L'Aquila, dove Alberto Sordi mediterà la vendetta dopo la morte del figlio.

Le iconiche antitesi urbane di un Pasolini "sacro"

Il Pigneto odora di Neorealismo e cinematografo. Ed è stato questo Neorealismo ad aver attirato Pier Paolo Pasolini proprio lì. Tuttavia, la sua non è una scelta estetica: oseremo, piuttosto, dire etica. Da quando è a Roma, Pasolini rifugge quella città imperiale e monumentale che puzza di intrighi, potere, marcio. E si spinge così sempre più in là, dove, come molti dei suoi protagonisti, si sposta con i mezzi pubblici ed esplora queste zone periferiche che lo avevano già attratto dallo schermo di un cinematografo. Pasolini racconterà molte zone di Roma in realtà: Monteverde dove abita, Testaccio, Garbatella ecc. Ma è solo il Pigneto ad essere legato a quei ragazzi scapestrati e teneri delle sue osservazioni, ragazzi sempre in bilico tra perdizione e follia, che saranno di fatto una cifra importante della sua letteratura e del suo cinema. Il Pigneto si può dire che nasca con *Accattone*, nel 1961[19]. Sono anni di mobilità sociale, anni di boom economico, anni che Pasolini vede anche come anni pericolosi, di assoluta perdita di senso. E già in *Accattone* (1961) mette in scena chi da questi processi rimane ai margini. Ed ecco che Vittorio Cataldi, interpretato da Franco Citti, diventa parte del quartiere[20]. Questo ladro

[19] Cfr. L. DE GIUSTI, R. CHIESI, *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.
[20] Cfr. F. CITTI, C. VALENTINI, *Vita di un ragazzo di vita*, Carnago, SugarCo, 1992.

mancato e sradicato è l'epicentro di una sconfitta, più della società che sua. E lo vediamo nel film mentre sta a casa sua in Via Ettore Giovenale, sempre al Pigneto.

Però, a onor del vero Via Ettore Giovenale è solo periferica nella centralità di *Accattone*: l'epicentro del film (non l'unico) è in Via Fanfulla da Lodi, dove c'è il bar Necci[21]. Oggi, e su questo si tornerà anche più avanti, appena entrati nel bar, campeggia un ritratto technicolor del poeta, ma le scene non si girarono effettivamente lì al civico 50, perché il regista preferì un garage più avanti, al numero 68, dove fece portare alcune sedie dal bar. Ma, ecco, nella geografia pasoliniana e nella costruzione del mito anche urbano e romanocentrico di Pasolini, Via Fanfulla da Lodi è un elemento essenziale della nostra analisi.

Quindi, dal 1961 si può dire che il Neorealismo, che aveva dato al quartiere una certa fama, ma paradossalmente effimera, viene soppiantato e il Pigneto diventa in tutto e per tutto una zona pasoliniana, con la pretesa di essere la zona più pasoliniana di tutte nella città di Roma. In realtà il rapporto del poeta con la città non ha quasi confini. Il suo Pigneto dialoga con il suo Testaccio e il Testaccio con il suo Monteverde, spingendosi oltre fino al Gazometro e al di là raggiunge i grattacieli di Donna Olimpia, fino arrivare al maledetto Idroscalo dove il poeta verrà massacrato. Roma di fatto è una parte essenziale della sua essenza poetica. Questo perché Pasolini, un friulano dalla grande cultura e sensibilità, si fa in fondo romano, per capire questa incerta capitale, chiusa tra due poteri, quello dei Papi e quello dello Stato, e tra l'irriverenza tipica di chi deve, nonostante tutto, avere a che fare con un potere che affama.

Soprattutto va ricordato che il poeta non giudica i suoi personaggi, soprattutto quelli di borgata, i comportamenti seguono un'altra scala di valori rispetto a quelli della società borghese: a Pasolini non importa che siano ladri mancati o reali, ma che siano in effetti persone a tutto tondo senza maschere. E in questo un quartiere non quartiere come il Pigneto diventa il palcoscenico delle loro gesta, ma anche del suo

[21] Si veda il sito ufficiale del Bar Necci: https://www.necci1924.com/ (nella "Gallery", sotto la rubrica di "Storia", assieme alle foto dello staff attuale si trovano anche le foto delle riprese di *Accattone* in Via Fanfulla Da Lodi).

sguardo di poeta indirizzato verso i loro corpi parlanti. Ecco perché in un certo senso possiamo dire che a livello di senso il Pigneto anzi il Grande Pigneto, che si estende fino a Tor Pignattara, può considerarsi letterariamente e cinematograficamente un'invenzione del poeta. Questa invenzione si è anche trasformata, con il passare del tempo, nel suo contrario, ovvero in una sacralizzazione di Pasolini in quanto cantastorie di questa area della Capitale. Si passa dunque da un Pasolini che inventa il Pigneto ad un Pigneto che si inventa un "suo" Pasolini.

Ciò si avverte soprattutto nella recente *street art* che ha preso letteralmente piede in questo quadrante della città. È proprio al Pigneto che la figura di Pier Paolo Pasolini diventa il centro di una galassia iconografica. Va detto che il poeta poi è sempre stato amato dagli *street artists*[22]. Il suo volto marcato da martire parla al presente e gli artisti lo hanno subito trasformato in una maschera di lealtà, rettitudine, onestà. L'intellettuale impegnato, che di fatto era, per molti *street artists* diventa quasi un santo laico da agitare contro la corruzione del contemporaneo. Il suo volto, il suo corpo ritratto intero o martoriato come all'Idroscalo, la sua postura diventano l'emblema di quella ricerca infinita dove il bene non smette mai di lottare contro il male. E non a caso è stata forte la sensazione quando sui muri di Roma, in varie parti della città, da Piazza San Calisto a Via di Porta Portese passando per Vicolo del Moro, è apparsa d'improvviso una *Pietà* moderna dove Pasolini tiene tra le braccia sé stesso cadavere. Un'immagine potente, criptica, un manifesto accusatorio di cui però di primo acchito non si sono intese le intenzioni. È una pulsione di morte quella rappresentata, legata alla sua fine all'Idroscalo? O chissà il suo contrario, una pulsione vitale che, porgendo agli occhi di chi guarda sé stesso cadavere, vuole invece dire "certo mi hanno ucciso, ma io sono vivo più che mai"? Le letture sono entrambe plausibili. Solo che all'inizio di queste apparizioni Roma è stata colta alla sprovvista, non sapendo chi fosse l'autore e men che meno quali fossero le sue intenzioni. Era solo chiaro che quella *Pietà*, com'è stata subito soprannominata, è stata acclamata come capolavoro, tanto da far desiderare a qualcuno di imbrattarla,

[22] Cfr. C. CUCCHIARELLI, *Quello che i muri dicono. Guida ragionata alla street art della capitale*, Roma, Iacobelli, 2018.

sfregiarla, portando in quel segno dell'oltraggio la stessa antipatia che il poeta da vivo ha sempre suscitato in corrotti e "anime sporche".

L'autore dell'opera, Ernest Pignon-Ernest[23], va detto non era nuovo alla rappresentazione pasoliniana. Il pioniere della *street art*, francese, classe '42, aveva già ritratto il poeta nel 1980 a Certaldo, la patria del *Decameron.* Il corpo del poeta lo aveva impresso su un antico muro della cittadina, un corpo nudo, appeso all'ingiù, martirizzato, polverizzato quasi. Il corpo del poeta che è solo il riflesso del suo martirio all'Idroscalo. Mucchio di ossa, fragili, ma che nascondono dentro quel dolore la forza di chi, seppur vinto dal male, non retrocede, ma assume il dolore su di sé e diventa esempio per la comunità. Pignon vede Pasolini come guida, un uomo che aveva messo alle strette la società contemporanea e che ne ha letto i meccanismi, non rifuggendo dalle grandi narrazioni mitiche che anche Pignon ha sempre amato. Pasolini in fondo per Pignon è colui che mostra la strada, una sorta di San Pietro laico, e come il santo anche lui è a testa in giù, appeso ad un gancio come la carne in una macelleria. La carnalità del ritratto del poeta è viscerale, autentica, senza sconti. La morte ci appare brutale, ma la resurrezione è quella di un Cristo laico che non ha bisogno di annunci, di nessun *Noli me tangere*, di prove, ma solo, sembra dirci Pignon, della sua opera, dei suoi scritti, di tutte quelle parole con cui il poeta ha sempre riempito l'aria intorno a sé. Nonostante Pasolini a Certaldo sia già un cadavere, egli, sembra dirci Pignon, è vivo. E lo stesso dicasi per la pietà pasoliniana che tanto ha interrogato i romani. Lì la morte del Poeta è evidente, tremenda, ma anche qualcosa di superabile dal genio del poeta stesso. Se è viva la poesia, sembra dirci Pignon, sarà vivo anche il poeta da qualche parte, probabilmente in noi. Ed è così sulla scia del Pignon di Certaldo che si sviluppa, soprattutto a Roma, un culto pasoliniano soprattutto in quel Pigneto (ma anche Grande Pigneto fino a Tor Pignattara) che lui ha contribuito a reinventare con il suo cinema. Qui si concentrano varie opere di *street artists* che fanno del poeta un'icona a tratti quasi irraggiungibile. Le opere in sé sono superbe, piene di pathos, ma è il discorso che si forma intorno a

[23] Cfr. il sito ufficiale di Ernest Pignon-Ernest: https://pignon-ernest.com/.

queste opere di per sé innocenti che induce all'ipotesi che esse trasmettano di fatto l'antitesi di quello che Pasolini pensava e voleva per sé stesso e la società.

Esaminiamole.

Il fulcro naturalmente è quella Via Fanfulla da Lodi dove sono state girate molte scene del film *Accattone*[24]. La via che poteva rimanere anonima pullula di vita. Il Bar Necci è il suo punto focale. Come detto in precedenza, Pasolini ha preferito al vero bar un garage, al civico 68, ma il bar porta dentro di sé la leggenda. Ed è appena entrati che Pasolini, come già accennato, con occhiali scuri e giacca gialla sgargiantissima si presenta ai frequentatori del bar come un nume tutelare. Pasolini e il film *Accattone* diventano anche parte del menù. E qui le parole del duo artistico Frosini-Timpano che puntano il dito contro questo uso improprio del corpo del poeta riecheggiano in noi. Di fatto il quartiere non è più quello popolare di un tempo e paradossalmente la sua gentrificazione si è sviluppata parallelamente alla crescita nel quartiere di una mitologia pasoliniana punteggiata da opere e memorie murali. La *street art* nata con l'intento di omaggiare, di fare di quella memoria carne, come effetto collaterale (non voluto) ha avuto il radicale cambiamento del quartiere da zona popolare a zona pop. Il Pigneto diventa così di nuovo un'altra invenzione: se Pasolini l'ha creata come entità letteraria e cinematografica, la movida e la gentrificazione l'hanno reinventata non solo all'ombra del poeta, ma anche nel riflesso di operazioni immobiliari "dubbie", che hanno trasformato il quartiere in zona di locali alla moda, alternativi, dove i prezzi delle case sono schizzati a cifre esorbitanti.

Ma il Pigneto, se da una parte è gentrificato, dall'altra, nei suoi interstizi, rimane un quartiere difficile dove spaccio e malavita non hanno mai veramente arretrato. E in tutto questo appaiono sui muri i volti iconizzati del poeta. Volti ben fatti, acuti, perfetti, iconici, volti che interrogano, che fanno riflettere, fanno piangere, ma sempre all'ombra degli aperitivi di una società hypster che forse il poeta non l'ha mai davvero letto. L'accusa del duo Frosini-Timpano aleggia intorno a questi volti.

[24] Cfr. A. JAUBOURG, M. INNOCENTI Jr., *Pasolini Pigneto, Il Bar Necci ai tempi di Accattone*, volume fotografico pubblicato proprio in concomitanza della manifestazione "Pasolini Pigneto", Roma 8 maggio 2014.

Ma, prese singolarmente, le opere sono davvero di pregio e si vede che la gentrificazione di certo non era nelle intenzioni degli *street artists* in questione.

Soprattutto a Via Fanfulla Da Lodi l'icona Pasolini diventa qualcosa che sfiora addirittura il sacro. Basta imboccare la strada da sinistra, arrivando da Via di Fortebraccio (da dove, a proposito di storie di quartiere, è stato prelevato, come già detto in precedenza, Angelo Galafati per essere condotto e ucciso alle Fosse Ardeatine), e ci si imbatte in un grande occhio, singolo, che ci fissa o forse ci interroga (cfr. *Immagine 1*).

Immagine 1: L'occhio di Pasolini a Via Fanfulla da Lodi (© foto di Igiaba Scego).

È l'occhio del poeta, che l'artista Mauro Pallotta *alias* Maupal[25], noto anche per aver realizzato Papa Francesco I volante come Superman, ha realizzato su un

[25] Le descrizioni dei graffiti sono legate ad un sopralluogo e ad un'osservazione personale dell'autrice di questo saggio. Invece, per il sito ufficiale di Maupal si veda: https://www.maupal.net/.

muro giallo che domina la via. Lo spunto del murales viene da una citazione attribuita a Pasolini che in realtà è tratta da un elogio *post mortem* di Patrizio Barbaro a Pier Paolo Pasolini, dove vien detto che è proprio l'occhio a cogliere la bellezza, quella intima, vera, unica. Ma l'occhio, non sappiamo se era intenzione dell'artista che si rifà a quella citazione, ha anche qualcosa di minaccioso, qualcosa che porta in sé una domanda muta. Forse sulla morte o forse sulla vita che proprio quell'occhio da un aldilà vede scorrere accanto a sé. Qui Pasolini sembra quasi un novello Giordano Bruno, il suo occhio spesso non solo domina il paesaggio urbano di Via Fanfulla da Lodi (una via che ora è così diversa dalla via dove Pasolini ha girato *Accattone*), ma è un occhio sovraccaricato da un tratto spesso, sembra quasi carboncino su un foglio, segno marcato, duro, che fa presto a trasformarsi in un buco nero che ci inghiotte. È un occhio che ci scruta e ci giudica. Un occhio che incontra i nostri occhi e sembra interrogarci sulle nostre vite mercificate. Ed è incredibile notare, invece, che di fronte all'occhio pasoliniano di Maupal ci affacciamo piuttosto su qualcosa di completamente diverso, un'immagine serafica, dai colori pastello, che ai nostri occhi appare finalmente come il mare piatto dopo la tempesta.

Ma il murales non potrebbe essere più diverso dal suo vicino. Il soggetto, di Mr. Klevra[26], è la madre di Gesù in persona. Ma non la Madonna adulta e prosperosa delle tele rinascimentali, bensì una madre bambina, la ragazza che Pasolini aveva scelto per interpretare Maria nel suo *Il Vangelo secondo Matteo* (1964): Margherita Caruso. Il suo volto liscio, virginale, giovane ed innocente domina la via. Anche lei guarda chi arriva dal fondo della strada. Ma qui non c'è nulla che la Madonna bambina scruti. È lo spettatore che la guarda con riverenza e ammirazione. Colpito anche dai bizzarri, e in fondo misteriosi, segni bizantini che la donna porta intorno a sé.

E qui l'icona richiama l'icona, infatti l'aureola e il velo rosso ci ricordano certi mosaici del ravennate, dove ogni volto diventa qualcosa che va oltre il volto stesso.

[26] Cfr. il sito ufficiale di Mr. Klevra: http://www.klevra.com/.

Un'apparizione senza dubbio mistica, maestosa, ma in fondo così umana, in quegli occhi bambini che ci guardano e ci sfuggono. La via in fondo diventa quindi un altare pasoliniano, un altare dove fermarsi, contemplare, meditare. Almeno in teoria. Ma poi basta fare pochi metri dai murales di Maupal e Mr. Klevra, che sono posti in alto rispetto al nostro sguardo, e ci si imbatte in un altro prodotto della *street art*, questa volta ad altezza d'uomo.

È il murales incriminato dalla coppia Frosini-Timpano, quello con Pasolini che indossa la maschera di Capitan America, il Pasolini dell'"Io so i nomi". Basta attraversare da lì, dal punto esatto del Pasolini supereroe, per ritrovarsi dentro il bar Necci, dentro il cuore della movida pignetina. E in questo murales, realizzato da Omino71[27], che da sempre mescola il mondo dei consumi, del fumetto, dei volti iconici al rock più spinto, c'è tutta la contraddizione di una via che fa della sua storia merce. Omino71, riducendo con irriverenza il poeta ad un supereroe della Marvel, dà la sensazione che la differenza tra essere un mito ed una merce è labile. Quella di Omino71 è un'esaltazione, un'incoronazione a martire vate preveggente indovino del poeta, certo una sua elevazione. Ma guardandolo dalla via, dal tran tran di quella borghesia alternativa che si sussegue nei tavolini alla moda del Bar Necci, il murales assume nella nostra bocca un altro sapore. E l'invettiva di Frosini-Timpano, tesa a mercificare proprio il poeta che più di tutti si è battuto contro la mercificazione, appare davanti a questo murales addirittura paradossale.

Un "altro" Pasolini – da "San Pierpà" *all'umanità del pensatore*

Però questi *street artists* in fondo sono consapevoli del loro ruolo, e anche dei rischi dello spazio urbano, del mercato immobiliare e della gentrificazione. Ma il loro omaggio al poeta in Via Fanfulla da Lodi è forse l'opera stessa, l'opera nuda, sembrano dirci attraverso i colori che sbucano dai muri. È il Pasolini a 360° in quanto vita vissuta e soprattutto in quanto morte subita. È quella ad essere resa eterna.

[27] Cfr. il sito ufficiale di Omino 71: http://www.omino71.eu/.

Nonostante lo spazio urbano sempre più eroso dal Capitale e oltremodo gentrificato di Roma Est. E forse per questo Pasolini in questa via ci circonda da ogni parte, dall'alto, sbucando da palazzi e antenne, e dal basso mentre camminiamo, ed è straniante trovarcelo accanto. Quindi, guardando le opere singolarmente o in dialogo tra di loro, non troviamo niente di cacofonico o peggio speculativo. Quello avviene fuori dall'opera e a prescindere dall'opera. Avviene perché si è voluto costruire, anzi ricostruire, un quartiere all'ombra di un mito. E non è l'opera singola in sé a spingere la speculazione, ma la sua pervasività. Quello che preoccupa non è l'omaggio sacrale di Via Fanfulla da Lodi, ma la moltiplicazione dei murales, seppur belli, fuori da essa.

Ed ecco che camminando si può vedere un Pasolini con la mano sulla fronte su Via del Pigneto (cfr. *Immagine 2*), un Pasolini regista accanto al Totò di *Uccellacci e uccellini* (1966) adiacente a Piazza dei Condottieri (cfr. *Immagine 3*), un Pasolini a colori sul portale del Cinema Impero (cfr. *Immagine 4*) assieme a Mario Monicelli e Anna Magnani.

Immagine 2: Pasolini con la mano sulla fronte su Via del Pigneto (© foto di Igiaba Scego).

Immagine 3: Pasolini regista accanto al Totò di *Uccellacci e uccellini* (1966), vicino Piazza dei Condottieri (© foto di Igiaba Scego).

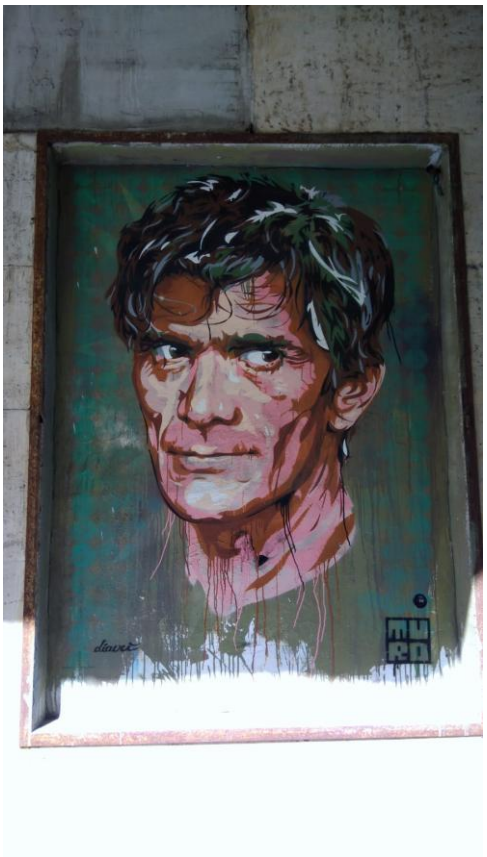

Immagine 4: il Pasolini di David "Diavù" Vecchiato sul portale del Cinema Impero di Tor Pignattara (© foto di Igiaba Scego).

Sono il suo volto, persino i suoi stessi accessori – basti pensare ai suoi famosi occhiali scuri, la macchina da presa, le giacche sportive – a diventare oggetto di culto. È la sua presenza che l'arte omaggia e che invece la speculazione sfrutta. Ed ecco che un quartiere romano, con le sue bellezze e i suoi problemi, viene trasformato in una sorta di Greenwich Village o ancora peggio in una Williamsburg dei poveri e tutto in nome di quel poeta viandante friulano che probabilmente sarebbe inorridito davanti alla mercificazione della sua memoria.

Naturalmente, è ovvio quasi dirlo, il Pigneto non ha niente di quei quartieri newyorchesi. Mancano i teatri, gli spazi culturali (anche se alcuni, come la libreria femminista "Tuba", resistono come "presidio democratico" in una selva di locali che offrono solo alcool) e soprattutto mancano i corpi che possono fare di un quartiere qualcosa di veramente alternativo. E quindi, se si guarda da vicino questo quartiere non quartiere che è il Pigneto, vi si intravedono molte qualità, la possibilità di una vita diversa in una città in piena decadenza come Roma. Ci sono una biblioteca, varie librerie, un festival di letteratura all'insegna del femminismo, un cinema, un nucleo di cittadini impegnati. Ma poi invece, e questo si nota soprattutto in quella zona adibita ad isola pedonale, l'unico tipo di commercio possibile è quello che si occupa di ristorazione e in particolare di cocktail, alcool, aperitivi. Ed è qui che i murales vengono, nonostante la loro bellezza e profondità, spogliati dei loro più intimi significati.

Il Pasolini omaggiato sui muri fa presto a diventare il Pasolini oltraggiato da chi specula, usando il suo nome. In poche parole nel quadrante Est si assiste ad un corto circuito di significato che avrebbe probabilmente preoccupato il poeta stesso. Basti pensare a quanto i significati a volte siano traslati, manipolati. Il Pigneto non è più quel quartiere periferico di un tempo, men che meno un quartiere operaio. È un quartiere dove tra cibo vegan e aperitivi biologici puoi perdere mezzo stipendio seduto su uno dei vari tavolinetti alla moda dell'isola pedonale. Ma è la percezione del Pigneto che è ancora legata miticamente ad *Accattone*. Basti pensare che un

regista impegnato e operaista come Ken Loach, durante la prima romana del suo *Jimmy's hall* (2014), ha più volte sottolineato di essere felice di aver presentato il suo film a Via L'Aquila, al Cinema L'Aquila, al Pigneto, un quartiere di periferia. Ken Loach pensava forse ad *Accattone* o forse a *Roma città aperta*. Pensava comunque ad un cinema italiano fatto di baracche e piccola gente umile, ma la realtà del Pigneto intorno è mutata, e non viene ancora letta con delle lenti reali e del presente[28].

Ed è proprio la figura di Pasolini, proprio colui che paradossalmente ha sempre denunciato il capitale e la sua pervasività in ogni ambito umano, a diventare l'agente di questi processi di appropriazione e mercificazione quasi senza limiti a cui la speculazione ha abituato Roma. Un po' come il Che Guevara che domina sulle T-Shirt di mezzo mondo o la Frida Khalo diventata la pittrice buona per tutte le stagioni. Ed è questo iato tra la figura reale, le opere degli autori e il mito che permette ai fantasmi del profitto di sbucare fuori inaspettati. Allora ci si chiede se nel quadrante Est di Roma un altro Pasolini sia possibile, più vicino al reale. E se le opere di pregio fatte nelle vie pasoliniane possano un giorno dialogare con il territorio e la cittadinanza in un modo nuovo, senza essere viste per forza con un mojito in mano.

Forse per avere questo e per omaggiare davvero il poeta, a parte interrompere il ciclo continuo di speculazioni immobiliari, andrebbe fatto un lavoro proprio nel quartiere di letture di opere pasoliniane. Tornare alla parola scritta, alla riflessione sulla società. Percorrere la via opposta a quella che ci porta all'iconizzazione e riportare il poeta alla sua umanità di pensatore. Solo così l'occhio carboncino, denso e senza scampo, del Pasolini ritratto da Maupal potrà guardare veramente la bellezza di un quartiere che torna ad essere un quartiere per la gente. Per cogliere davvero l'essenza del lavoro fatto da Pasolini nel quartiere, sarebbe da intravedere nel suo Pigneto la filigrana sottile di chi l'ha preceduto, quel Neorealismo che ha portato in Italia una grammatica diversa del guardare alla società, così in antitesi con il Fascismo e le sue manie di grandezza. In poche parole, quello che ha sempre mosso il

[28] Si veda, in questo contesto, il testo critico di V. MATTIOLI, *Vita vera. Guida a Roma Est*, in «Vice», 14/9/2012; online: https://www.vice.com/it/article/qbgz4q/vita-vera-roma-est.

Poeta era mutare lo sguardo, senza dimenticare l'opera meritevole di chi l'ha preceduto. Ed è qui che l'iconizzazione va trasformata in azione. Non uno sguardo statico, iconico, spento, morto. Ma uno sguardo attento, presente e che non rifugge dal tornare a scorrere le parole di un testo. Uno scrittore non è niente senza la sua scrittura. Non basta il volto, ma servono le parole del Poeta, parole che si devono fare carne non solo nelle strade della città, ma nei cuori e nelle letture di chi quelle strade le attraversa quotidianamente. Per avere un vero sodalizio tra il fruire del mito e la conoscenza dell'intellettuale. Per non trasformare Pasolini in *San Pierpà*. Solo così l'omaggio degli *street artists* potrà davvero rendere onore ad un intellettuale che nelle sue varie identità, da critico a regista, da giornalista ad attivista delle parole, da scrittore di prosa a poeta, ha saputo sempre essere scomodo e attuale.

Igiaba Scego

Riferimenti bibliografici:

D. BRUNI, *Roberto Rossellini. Roma Città Aperta*, Roma, Lindau, 2013;

F. CITTI, C. VALENTINI, *Vita di un ragazzo di vita*, Carnago, SugarCo, 1992;

C. CUCCHIARELLI, *Quello che i muri dicono. Guida ragionata alla street art della capitale*, Roma, Iacobelli, 2018;

L. DE GIUSTI, R. CHIESI, Accattone. *L'esordio di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015;

E. FROSINI, D. TIMPANO, *Acqua di Colonia*, Imola, Cuepress, 2016;

M. GAIA, *La storia del Pigneto. Dalla Preistoria ai giorni nostri*, Roma, Typomedia Editore, 2019;

R. KATZ, *Roma città aperta. Settembre 1943-giugno 1944*, Milano, Il Saggiatore, 2015;

L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006;

N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989;

Pasolini e Roma, a cura di E. Siciliano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005;

D. PONTUALE, *La Roma di Pasolini*, Roma, Nova Adelphi, 2019;

G. RIZZO, *L'Italia fascista e colonialista dissacrata da Frosini e Timpano*, Roma, Internazionale, 2016;

G. SCANDURRA, *Il Pigneto. Un'etnografia fuori le mura di Roma. Le storie, le voci e le rappresentazioni dei suoi abitanti*, Roma, Cleup, 2007;

A. SCARPELLINI, *L'Africa fantasma di Elvira Frosini e Daniele Timpano*, Roma, Doppiozero, 2016;

I. SCEGO, R. BIANCHI, *Roma Negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014;

G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa/L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano/Udine, Mimesis Edizioni, 2010;

EAD., S*ubalternity, Grace, Nostalgia and the "rediscovery" of italian colonialism in horn of Africa*, in *Postcolonial Italy: The Colonial Past in Contemporary Culture*, a cura di C. Diop, C. Romeo, New York, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 139-54;

S. ZECCHI, *Pasolini Massacro di un poeta*, Milano, Ponte Le Grazie, 2015.

Postfazione

Nello specchio dell'opera lasciata sola: Pasolini, Foucault, Gramsci

Apparso quasi in sordina tra gli appuntamenti editoriali del centenario, il libro *Quindici riprese*[1] rappresenta una sorta di rassegna enciclopedica degli scritti critici e delle ricognizioni d'archivio che Walter Siti ha condotto nell'arco di cinquant'anni, segnando un passaggio decisivo nella storia della ricezione dell'opera pasoliniana. Il volume riproduce interventi di variabile intensità introdotti da note che riferiscono di luoghi, circostanze, vissuti che determinano uno sguardo bifocale, esistenziale e intellettuale, sul rapporto con la figura e i testi di Pasolini[2].

La "vitalità", il "vitalismo", da entrambi i lati della relazione ermeneutica, sono del resto marcati a partire dai titoli dei singoli capitoli. Alcuni tra gli interventi raccolti hanno rivelato per tempo fenomeni nuovi, atteggiamenti emergenti nella cultura italiana che si sono poi sedimentati anche nel costume cultural-salottiero dei media e dei social – *Il mito Pasolini*, apparso su «Micromega» nel 2006 (poi in «Le parole e le cose», 2 novembre 2015): «Qui non ce l'ho con Pasolini né col suo lavoro, ma appunto con quel che all'inizio degli anni Duemila era diventata la sua figura mediatica (l'occasione puntuale era stata, nel 2005, il trentennale della morte)»[3]. Altri scritti sitiani hanno accompagnato, prefato, chiosato l'edizione dei «Meridiani», i dieci tomi dell'Opera scanditi da «sgomento» e «ammirazione» nell'attraversare la «foresta intricatissima» di carte inedite o autografe del Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux. E sono pagine finissime, già note ai lettori, che si leggono ora con nuove

[1] W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022.
[2] «Non ci posso credere. Non posso credere che per cinquant'anni mi sono occupato dello stesso scrittore, che poi non è neanche uno di quelli di cui non si possa fare a meno – certo non è Dante, né Dostoevskij, né Cervantes, né Shakespeare»: ivi, p. 11.
[3] Ivi, p. 219.

percezioni, inserite nell'architettura del libro – *Tracce scritte di un'opera vivente*, apparso nel primo tomo dei *Romanzi e racconti* (1998); *L'opera rimasta sola*, stampato a chiusura dei due tomi delle *Poesie* (2003) – per comporre un organismo originale (e più personale, più apertamente legato alle occasioni, passioni, insofferenze[4] del Siti non solo critico, ma autore e scrittore), che risulta più complesso e polimorfico della somma/aggregazione delle singole cellule saggistiche.

L'intervento più antico – *Oltre il nostro accanito difenderla* – prefazione alle *Ceneri di Gramsci* del 1981, precede di circa un anno «la lunghissima gestazione del mio primo romanzo»[5]; il più recente, *Non doveva finire così*, fa da postfazione alla nuova edizione einaudiana di *Petrolio*[6] e porta la data del 2022.

La scrittura di Siti è rapida, esatta, molteplice, ma pagina dopo pagina il nucleo delle sue convinzioni si consolida nello spazio di pochi tratti stabili. La forma del discorso, nel seguito delle occasioni e dei ritorni sui luoghi pasoliniani, è logico-deduttiva e procede attraverso premesse che generano conseguenze dirette: «credo», scrive, che «il personaggio più potente che la letteratura di Pasolini abbia mai inventato sia Pasolini stesso»[7]. Da questo postulato deriva, logicamente, una seconda formulazione: anche se ha scritto alcuni romanzi importanti, Pasolini non è un romanziere. La sua "renitenza al personaggio", cioè la difficoltà di concepire caratteri

[4] Nel titolo il tema del confronto/scontro, che introduce la deissi autoriale, si lega alla metafora pugilistica (le quindici riprese di un incontro di boxe). In questo strato del racconto di Siti si installa con una certa frequenza l'elemento isotopico del distanziamento, dell'incrinatura, persino dell'insofferenza. Per citare solo alcuni esempi: «Io, che mai sarò padre nemmeno per simbolo, vedo Pasolini come un figlio che si dibatte tra le spire degli elementi primari: il sole, l'acqua, il sesso, l'anima, i fiori, il caos, il niente prima della nascita, la morte. Contemplo la grandezza del suo errore nel voler tradurre in passione civile l'ossessione erotica; non posso che contemplarla dal basso per mancanza di ali. Ammiro come un fenomeno naturale la sua debordante vitalità, la sua mitica capacità lavorativa […]. Chiedo scusa se come critico sono stato obnubilato da fantasmi personali ma spero che laggiù, nel Nulla in cui finalmente riposa, mi conceda le attenuanti generiche e non sia troppo scontento di me»: ivi, p. 17.

[5] Ivi, p. 225. I riferimenti alla condizione esistenziale del critico che lavora all'interpretazione o sistemazione dell'opera sono del resto frequentissimi e portano in primo piano vissuti ed episodi significativi nella prospettiva dell'Io e della sua autorappresentazione intellettuale e sentimentale: «Le nostre idee di bellezza, mi dicevo, sono molto diverse; e non era vero. Per entrambi l'aggressività sadica era un sintomo della 'normalità' negata. Quanto mi sembra lontano, quel 1989, in termini di percezione (e autopercezione) dell'omosessualità! Ero ancora quasi giovane, credevo allo scrittore famoso che ormai studiavo da anni più di quanto non gli creda ora, lo citavo così fittamente perché non avevo capito che anche i suoi affondi autoanalitici erano una strategia di fumo negli occhi»: ivi, p. 127.

[6] Si veda P. P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di Maria Careri e Walter Siti, Torino, Einaudi, 2022.

[7] W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, op. cit., p. 19.

e fisionomie tridimensionali[8], dipende dall'impossibilità di «*donarsi* a un personaggio, cancellandosi: non per mancanza di generosità ma per eccesso di competizione»[9]. Se è l'io autoriale a occupare la scena, «è con lui che il lettore incessantemente si identifica, perché lo sente come qualcuno che non ha mai finito di fare i conti col mondo»[10].

L'invenzione del personaggio-autore, l'uso della scrittura (e del cinema, del giornalismo, della poesia) finalizzato a promuovere il *brand* Pasolini, metafora dolente dell'esiliato, dell'escluso, della vittima che non cessa di protestare la propria innocenza di fronte agli altri e di fronte a sé stesso nello specchio narcisistico dell'opera. Ma nulla di riduttivo o di convenzionalmente mistificante in questo primo giro della ruota, che prelude invece all'appropriazione poetica del mito. Ancora Siti: «L'arrendersi a una scissione paranoide del desiderio (per cui per esempio l'omosessualità è vista come l'aggressione di un 'doppio') è il connettivo profondo che salda le due diverse direzioni della narratività pasoliniana»[11].

In una delle note introduttive premesse ai singoli capitoli Siti suggerisce che *Le lettere luterane*, se Pasolini avesse potuto curarne la pubblicazione, «avrebbero incorporato una parte di *Descrizioni di descrizioni*, *Petrolio* e l'appendice di *Bestia da stile*»[12], ricomponendo «i frammenti di un unico gigantesco macrotesto, un'abnorme poesia transgenerica». A indicare la possibilità di una radicale revisione dell'opera edita, così come siamo abituati a percepirla, è l'attraversamento – lo si è visto – della «foresta intricatissima di indici, di progetti»[13] del Fondo Pasolini, un mareggiare di documenti agitati dall'inquietudine pasoliniana a "riaprire" l'opera e dalla sua ossessa volontà di «ricombinare il già scritto in un caleidoscopio sempre più

[8] «Per annullarsi in un personaggio bisogna essere stanchi di sé, sospendere il risentimento, in qualche misura rinunciare alla vita: mentre la 'passione per la vita presente' è in Pasolini il fuoco che brucia tutto, che attraversa i testi e li dichiara inadeguati. Tant'è vero che il personaggio forse più indimenticabile (oltra a quello dell'autore) di tutta l'opera di Pasolini è un personaggio transtestuale che non si incontra in nessuno dei suoi romanzi, cioè Ninetto»: ivi, p. 164.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.
[11] Ivi, p. 166.
[12] Ivi, p. 87 (come la citazione che segue).
[13] Ivi, p. 86.

ambizioso»[14]. Si potrebbe liquidare questo dato come il manifestarsi dell'angoscia del filologo (ma ce n'è un'altra di angoscia, che Siti ammette più volentieri: l'angoscia dell'influenza) di fronte al non finito, al non catalogabile, al testo che si scompone sotto le mani dell'interprete senza consegnarsi all'ordine perentorio di un discorso, di una *lectio* intellegibile. E, in effetti, si tratta di una verità che l'opera pasoliniana testimonia con abbondanza di dati, una pulsione profonda che risale alle origini della relazione con la scrittura e che forse si deve collegare con il trauma della fuga precipitosa da Casarsa.

Negli anni Settanta – ma con significative anticipazioni nel periodo precedente – il non finito diventa la più importante strategia di resistenza alla fissazione geologica della scrittura. Al tempo dell'abiura della *Trilogia della vita* Pasolini ha già scoperto che «L'antico romanzo [*Ragazzi di vita*] non è che un fossile, i Riccetti si sono fatti il tiraggio»[15]. Come romanziere non sa "morire" nel tempo dell'opera, né orchestrare come Proust la drammaturgia della propria ascesi, affollare la pagina per compensare l'astensione dai rapporti con il mondo.

Al contrario, Pasolini resta sempre in primo piano, forsennato *bricoleur* che riscrive e ricombina febbrilmente il già scritto in nuovi mosaici testuali, in nuovi progetti che ibridano i codici della poesia, del romanzo, del cinema, della performance: «Quella a cui ci troviamo davanti – scrive Siti – è una incontenibile pulsione autobiografica»[16]; lo scrittore «non può che creare sempre nuovi 'dispositivi' a varia matrice autobiografica, la cui complessità di macchinario e il cui eccesso d'ambizione sono direttamente proporzionali al fallimento di quel 'bilancio dei propri rapporti inautentici col mondo' che è tentato continuamente di fare e a cui continuamente si sottrae».

La concordanza tra la poetica del non finito e l'esperienza del cinema[17] è stata approfondita da Siti in alcune pagine che sono probabilmente all'origine di altri

[14] *Ibidem*.
[15] Ivi, p. 198.
[16] Ivi, p. 201 (come la citazione che segue).
[17] «Non è un caso che in quello stesso '65 Pasolini consegni alle stampe un libro come *Alì dagli occhi azzurri* (che ha al suo centro proprio tre sceneggiature). Avendo deciso di pubblicare i suoi vecchi appunti e abbozzi

percorsi critici[18], tra i quali il saggio di Caterina Verbaro, *Pasolini nel recinto del sacro*[19], un contributo originale non soltanto per la comprensione delle relazioni tra scrittura e cinema, ma anche, più sottilmente, per accertare quanto la pratica cinematografica abbia modificato dall'interno le forme del discorso poetico. Verbaro analizza la poesia, il cinema e l'ultimo romanzo incompiuto, *Petrolio,* indicando come *fil rouge* la relazione con il sacro che il poeta identifica nel "Reale per eccellenza", secondo una formula mutuata dallo storico delle religioni Mircea Eliade. Di fronte all'avanzare della società dei consumi e alla sparizione del mondo contadino, nell'Italia secolarizzata dal miracolo economico, il sacro contrassegna per Pasolini una dimensione dell'esperienza umana sottratta allo scambio utilitaristico e illuminata da una sorta di realismo creaturale. Nessuna trascendenza, nessun orizzonte escatologico si apre su questa intuizione che assolve una «funzione politica di opposizione alla cultura del Neocapitalismo»[20]: «nessuna sacralità è possibile fuori dell'immanenza»[21], l'esperienza del sacro si colloca «dentro la realtà»[22].

Ma da questo punto in poi l'immersione nel magma del reale impone l'adozione di tecniche espressive semplificate, attinte dall'esperienza di sceneggiatore e regista. La forma tipica di questa nuova fase è lo sceno-testo, cioè «un'opera poetica che trova il proprio necessario compimento in un'integrazione visiva e cinetica operata dal lettore» e la cui struttura «non può prescindere da questo

romani degli anni Cinquanta, si comporta esattamente all'opposto di come si era comportato nel '62 col *Sogno di una cosa*: invece di 'pettinare' quegli appunti sul filo della nostalgia, magari completandoli 'alla maniera' del se stesso di allora, li lascia nella loro incompiutezza e nel loro disordine, ne sottolinea la disorganicità invece di attenuarla. Il non finito ha le stesse caratteristiche semiotiche (necessità di un'integrazione con qualcosa che sta fuori della scrittura, richiesta di collaborazione al lettore, voluta approssimazione dello stile) che ha la sceneggiatura come genere letterario autonomo»: ivi, pp. 192-93.

[18] Scorre nelle note sitiane, così ricche di intuizioni di pensiero vertiginose, una sorta di ironia flaubertiana, derivante dalla prossimità dell'oggetto di studio, che guarda con disincanto alle mitificazioni dell'immagine pasoliniana, alle sue presunte "profezie" («interrogarci adesso sulla coerenza del suo pensiero è più o meno come prendere sul serio le tirate filosofiche dei personaggi di Pirandello»: ivi, p. 61), e che revoca in dubbio la solidità delle acquisizioni teoriche e filosofiche, dei discorsi sistematici, in una personalità al contrario dominata dalla fretta, eclettica fino alla bulimia.

[19] Si veda C. VERBARO, *Pasolini nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2017.

[20] Ivi, p. 21.

[21] Ivi, p. 76.

[22] Ivi, p. 77.

superamento della bidimensionalità propria del tessuto verbale»[23]. L'intervento teorico che meglio chiarisce questa nozione si intitola significativamente *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, un articolo del 1965 in cui Pasolini afferma la centralità di un modo espressivo che stringe intimamente la parola all'immagine, il codice verbale alla sintassi filmica. Posta sotto il segno del non finito, la poesia pasoliniana rinnova linguaggi, tecniche e forme della comunicazione, con un movimento che trova analogie nell'evoluzione di Zanzotto dopo le *Ecloghe*, da posizioni di difesa dello spazio letterario a una sua apertura al fluire caotico del reale. Lo sceno-testo si avvale di una serie di procedimenti compostivi (il montaggio del materiale verbale in sequenze alternate, il collage, la polifonia delle citazioni e dei rimandi ipotestuali) che trovano ampia attestazione nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, dove peraltro il legame con il lavoro della cinepresa è sottolineato anche dal poemetto *Poesie mondane*, una sorta di taccuino di pensieri trascritti durante la lavorazione del film *Mamma Roma*. Con *Trasumanar e organizzar*, «una raccolta che istituzionalizza l'oltrepassamento dei codici letterari»[24], il poeta sigla la sua abiura della poesia.

Abiura dello stile, dunque, abiura dell'identità e poetica del non finito si intrecciano nella struttura frammentata di *Petrolio* nel segno «del doppio, del molteplice, dell'ibrido»[25]. L'abuso di una lingua di seconda mano (brani giornalistici, pamphlet, citazioni letterarie da Apollonio Rodio, Norman Brown, Dostoevskij) mira a diluire il flusso lineare della narrazione in una dilatata pancronia, un presente metastorico che è la somma di ogni presente e dà forma al tempo del mito. In quest'opera onnivora e disperata, quasi un testamento, il gesto stesso del racconto si oppone «come antidoto alla dissacrazione di cui la storia è artefice e di cui l'irrealtà del presente è prova»[26]. Anche per Siti del resto, come per Verbaro, *Petrolio*, il «poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione» (Appunto 42), non è soltanto l'ultimo romanzo incompiuto, bullicame psichico dove ribolle una

[23] Ivi, p. 123.
[24] Ivi, p. 143.
[25] Ivi, p. 185.
[26] Ivi, p. 214.

materia informe, ma il punto di arrivo di un percorso da cui guardare all'opera nella sua interezza con una prospettiva nuova.

Il tema del sacrificio, e del *pharmakos*, lo si è visto, dissemina ossessivamente «il fantasma del ragazzo che morendo assume su di sé le colpe della comunità, liberando la comunità stessa dal rischio della dissoluzione»[27]. Lo «schema del capro espiatorio», scrive Siti, diventa la «matrice profonda di motivazioni superficiali assai diverse tra loro: dalla denuncia antiborghese delle morti di Accattone, Ettore o Stracci, alla meditazione sul ruolo degli intellettuali nelle morti del corvo o di Medea, alla fedeltà al testo evangelico nella morte di Cristo, fino al modello freudiano dell'accecamento di Edipo»[28].

Riprendendo una suggestione critica di Maria Antonietta Macciocchi pubblicata in un numero di «Tel Quel» del 1978 sul terrorismo in Italia, Pierpaolo Antonello ha riflettuto sulle caratteristiche delle narrazioni sacrificali che da subito hanno avvolto e strutturato la percezione delle vicende di Moro e Pasolini[29], assimilabili attraverso un comune riferimento alle teorie di Girard (*La violence et le sacré* è del 1972) sulle origini cruente delle istituzioni storiche[30]. La rappresentazione e nominazione degli eventi, nel caso della morte di Pasolini come nelle drammatiche sequenze della strage di via Fani, del sequestro e della morte di Moro, si conforma al registro sacrificale come a una modalità privilegiata di inscrizione nella memoria collettiva: «*The hermeneutical mode of sacrifice is not only adopted and employed by commentators and writers in the critical analysis of these events, but first of all by* the victims themselves*: the sacrificial narrative is above all a form of self-representation, the progressive awareness of being the subject of a scapegoat mechanism, of a victimary persecution*»[31]. Nella prospettiva del capro espiatorio

[27] W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, op. cit., p. 83.
[28] *Ibidem*.
[29] Per un'accurata analisi delle narrazioni sacrificali che vedono al centro la figura di Pasolini e quella di Moro si rimanda a P. ANTONELLO, *Narratives of Sacrifice: Pasolini and Moro*, in *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Edited by Pierpaolo Antonello and Alan O' Leary, Oxford, Legenda, 2009, cap. II, da cui è tratta la citazione che segue.
[30] Anche Siti si richiama a Girard riferendo gli «elementi tipologici che devono concorrere alla formazione del capro espiatorio»: W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, op. cit., p. 83.
[31] P. ANTONELLO, *Narratives of Sacrifice: Pasolini and Moro*, op. cit.

esiste però una differenza fondamentale tra le due figure: mentre Moro, segregato nella "prigione del popolo", attiva ogni possibile risorsa nella composizione delle sue lettere per sottrarsi al destino sacrificale nel quale si sente progressivamente precipitato, Pasolini accoglie su di sé ed esibisce lo stigma vittimario come segno di una precisa volontà di esperire una rottura traumatica che è posta a garanzia della più diretta e cruda evidenza del reale.

A partire da questo nodo di motivazioni, da questo nido di fantasmi, si è affermata nella critica più recente una lettura in parallelo con la riflessione di Michel Foucault. Abiura, parresi, *exomologhesis*, sono le tessere di un discorso critico che, sulla scorta delle lezioni di Lovanio del 1981, Marco Antonio Bazzocchi ha orientato sulle pratiche di veridizione del soggetto che si stacca dal proprio io passato e si espone al giudizio della comunità. Devono essere lette in questa logica le procedure di sdoppiamento che costellano labirinticamente l'ultimo romanzo incompiuto, *Petrolio*, da cui si sporge sull'opera precedente il senso di una rimodulazione complessiva, esattamente come nell'abiura il tempo vissuto resta sospeso in una sfera di inappartenenza e di rigetto[32].

Una seconda linea di indagine riguarda la psicoanalisi, l'eredità freudiana, il metodo genealogico. Roul Kirchmayr ha posto in relazione Pasolini e Foucault alla luce del "sapere di Edipo"[33]. La tragedia di Sofocle è centrata sulla produzione di una verità, secondo le tecniche dell'indagine giudiziaria, che mette in questione la sovranità del tiranno e il suo stesso potere. Proprio il nesso verità-potere identifica in Foucault il "problema degli intellettuali" la cui funzione critica consiste nel «rendere perspicuo il funzionamento di quel 'dispositivo di verità' che è prodotto dalla ragione occidentale e che si identifica in essa»[34]. Sull'asse di una lettura postfreudiana, che risale a una "politica della verità" inscritta nella *Nascita della tragedia*, la vicenda di Edipo «mette in scena il tramonto di una figura arcaica del potere, quella del tiranno,

[32] Traggo in sintesi alcuni elementi dal discorso di M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.
[33] Si veda R. KIRCHMAYR, *Pasolini, Foucault e il sapere di Edipo*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di R. Kirchmayr, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 21-56.
[34] Ivi, p. 37.

che incarna una peculiare unità del sapere/potere in via di dissoluzione»[35]. Ma l'analogia tra Pasolini e Foucault deve a un certo punto interrompersi per rovesciarsi in aperto contrasto: mentre il filosofo francese disarticola il «nesso verità/desiderio, isolando la verità come funzione discorsiva e collegando la verità al potere»[36], il regista piega la *lectio* freudiana scindendo il desiderio dalla politica della verità, che gli si impone dall'esterno come costruzione sociale[37]. Edipo è accolto come "figura dell'ignoranza"[38], il non-sapere permane in lui come una «lacuna (la vita ingenua) in cui occorre riconoscere la dimensione del sacro nel suo sgorgare spontaneo»[39].

Un secondo asse di ricerca della critica pasoliniana si identifica con la parabola di un ritorno a Gramsci orientato a superare la mediazione culturalista o postmoderna. Il volume collettivo curato da Paolo Desogus, *Il Gramsci di Pasolini*[40], si fa carico della radicalità storica e filologica[41] e della dimensione militante della cultura marxista che rappresenta il terreno comune di valori, prassi, progetti, su cui alle origini si installa il rapporto Pasolini-Gramsci. È importante, scrive Desogus, insistere su questo punto: «Quello conosciuto ed eletto a interlocutore privilegiato da Pasolini è il Gramsci strettamente legato ai dibattiti e alla vita politica italiana del secondo dopoguerra»[42]; la lettura del «lascito carcerario, avvenuta probabilmente in più fasi, tra il 1947 e il 1949, risente fortemente di questa posizione politica nata nel

[35] Ivi, p. 36.
[36] Ivi, p. 41.
[37] Non a caso, nella conversazione con Jon Halliday Pasolini spiega che è «Questa la cosa di Sofocle che mi ha ispirato di più: il contrasto tra l'ingenuità, l'ignoranza totale e l'obbligo di conoscere». Si veda P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazione con Jon Halliday*, in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1283-399: 1364.
[38] Cfr. R. KIRCHMAYR, *Pasolini, Foucault e il sapere di Edipo*, op. cit., p. 38.
[39] *Ibidem*.
[40] Si veda *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, Letteratura e ideologia*, a cura di Paolo Desogus, «Quaderni del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia», Venezia, Marsilio, 2022.
[41] «La destoricizzazione della figura di Pasolini porta […] alla separazione del suo lavoro intellettuale dallo studio delle fonti e dalla sua ricerca linguistica. La stessa insistenza sull'eresia, sulla 'profezia' intorno alle attuali miserie, insieme all'acquisizione di formule icastiche come 'il corpo nella lotta' e 'il palazzo' hanno di fatto contribuito non poco allo svuotamento dell'identità artistica e intellettuale di Pasolini, trasformata in gesto estetico, in performance. La sua vicenda ha assunto la forma del significante vuoto, dello schema funzionale a uno *storytelling* 'omologante' e da riempire di senso a seconda del gusto dei fruitori». Si veda l'*Introduzione* di Paolo DESOGUS, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, Letteratura e ideologia*, op. cit., pp. 3-34: 14-15.
[42] Ivi, p. 6.

contesto post resistenziale»[43]; infine, l'intuizione del mondo subalterno, da parte del poeta, si riconnette alla nozione di "connessione sentimentale" interna al tema «tipicamente gramsciano della mediazione tra intellettuali e masse»[44].

Negli anni casarsesi l'influenza gramsciana si innesta naturalmente nello sviluppo di una personalità e concorre alla scoperta e definizione di un contesto: «Ethos omosessuale, lavoro poetico e prassi marxista in questo modo si sovrappongono, entrano in competizione, danno vita a distanziamenti e ricomposizioni strettamente connesse al lavoro poetico in questa fase»[45]. Dopo Casarsa, il più ampio confronto con l'autore dei *Quaderni* si ha all'altezza delle *Ceneri di Gramsci*, una straordinaria costruzione poematica sintonizzata sui registri lirici e civili, e che trova il suo innesco a-dialettico nella figura della sineciosi, secondo una celebre lettura di Fortini, atta a significare un conflitto non pacificato, la coscienza scissa tra la luce della ragione politica e le "buie viscere" del desiderio. Ma, nei passaggi immediatamente successivi che immettono nel clima della rivista «Officina», il gramscismo di Pasolini si stabilizza in forme più dilatate e costruttive, collegandosi alle questioni linguistiche come a un momento dell'affermazione dell'egemonia culturale. Ora, proprio la vicenda di «Officina» è stata tradizionalmente catalogata dalla critica sotto il segno negativo dell'insufficienza, della mancata previsione della mutazione neocapitalistica. In un'antologia di grande interesse, stampata da Savelli nel 1977, Giancarlo Majorino indicava tra i meriti della rivista e del suo gruppo redazionale «la gramsciana necessità di un lavoro culturale quale presupposto del fare letterario»[46]. Nel bilancio di quella esperienza e di quella microsocietà intellettuale Majorino ribadiva però come «la linea essenziale della loro attività filava su una sostanziale rivalorizzazione della letteratura, appannata appena, o armoniosamente incorniciata entro un generico storicismo», mentre Pasolini, l'intellettuale di maggior prestigio del gruppo, poteva apparire «tutto chiuso nella sua

[43] Ivi, pp. 6-7.
[44] Ivi, p. 9.
[45] *Ibidem.*
[46] Si veda *Poesie e Realtà '45-'75* (2 voll.), a cura di Giancarlo Majorino, Roma, Savelli, 1977. La scheda su «Officina» si trova nel vol. II, pp. 83 e sgg.

scrittura anti e prenovecentesca, barricato in quella ripresa della tradizione italiana e ostile a una rapportazione compromessa con la tensione più acutamente contraddittoria e contemporanea della lotta di classe»[47]. Majorino antologizzava di seguito alcuni poemetti, *Le ceneri di Gramsci* e il *Pianto della scavatrice* di Pasolini e *Il sogno di Costantino* di Roversi, forse il testo più interessante e innovativo della raccolta *Dopo Campoformio* (1962 e 1965), a documentare una dimensione di scrittura non elusiva e anzi apertamente invischiata nel contatto con gli strati più ruvidi e disarmonici della realtà. Ma il giudizio non cambia, se si guarda a un'antologia più recente come quella di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del Novecento*[48], dove l'apporto di «Officina» viene catalogato come una «storia di realismo frustrato»[49] la cui matrice populista, non dimentica della lezione gramsciana, deve essere ricondotta a modelli ideologici e stilistici ottocenteschi.

L'accezione fortemente negativa che qualifica in questo contesto il termine "populismo" fa scorrere una contraddizione che rimette in discussione il quadro generale. Nel corso degli anni Sessanta Pasolini percepisce sempre più acutamente «il carattere progressivo che le classi capitaliste hanno iniziato ad adottare per rafforzare la propria egemonia»[50]. L'apporto di Gramsci si focalizza nel concetto di "rivoluzione passiva", e questo si combina con gli esiti della "mutazione antropologica" e con la descrizione del "nuovo fascismo". La distinzione tra "progresso" e "sviluppo", che si declina negli scritti polemistici, corrisponde in maniera schematizzante all'esigenza di pensare la società neoliberale in un quadro antropologico-politico nuovo. In *Salò* è ferocemente descritto «l'inferno generato dal radicale rovesciamento di codice basato sul rapporto che corre tra il fascismo storico e il nuovo fascismo»[51]; il film rappresenta un «universo totalitario in cui gli elementi di godimento del 'nuovo fascismo' (come ad esempio il permissivismo, il mangiare,

[47] Ivi, p. 84.
[48] *Poeti italiani del Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996.
[49] Si veda l'*Introduzione* di Stefano Giovanardi: ivi, pp. VII-XLII: XVII.
[50] Cfr. P. DESOGUS, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, op. cit., p. 28.
[51] Ivi, p. 31.

il sesso) sono strumentali al dominio e alla cancellazione di qualsiasi alternativa che possa scardinare l'ordine dominante»[52].

Su questa sponda, che è quella di una modernità desolata e trionfante, priva di un "fuori" e povera di alternative pensabili o praticabili, l'ultimo Pasolini (proverbialmente l'angelo della storia guarda verso il passato) viene incontro agli interrogativi delle generazioni di lettori dell'opera lasciata sola, costretti a misurarsi con gli effetti sociopolitici della crisi ecologica e con la debolezza strutturale delle democrazie tra nuovi sovranismi e disordine globale.

Ugo Perolino

[52] *Ibidem.*

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it (in cc: mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it (in cc: mariapanetta3@gmail.com)

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta

Giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Univ. S. Tommaso d'Aquino di Roma

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta (Fondatrice)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc: mariapanetta3@gmail.com)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni