

IL 'NARRATORE' DELL'ULTIMO PIER PAOLO PASOLINI

Luciano Lagazzi

Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci,
Křížkovského 10, 77180 Olomouc, Repubblica Ceca
luciano.lagazzi01@upol.cz

The "narrauthor" of the final works of Pier Paolo Pasolini

Abstract: Starting from the *Divine Mimesis*, published posthumously but started in 1963, Pasolini seeks a different approach to literature, rejecting the conventional value of the narrator to seek a more direct contact between author and reader. As also emerges in *Teorema* but especially in *Petrolio*, Pasolini's authorship assumes the characteristics of a "flesh-and-blood narrator", which does not limit itself to proposing a "narrative machine that works alone in the reader's imagination" but becomes a concrete point of reference for a real dialogue. Given the abundance of Pasolinian materials, on the basis of that "knowledge for quotations" dear to Benjamin, a great effort is made to let the author be the main voice, with the critical contribution being relegated to the commentary on the passages that are quoted. An analysis of Pasolini's final narrative works reveals a clear desire to renew his narrative style not so much in an aesthetic, but rather in an ethical way: Pasolini does indeed abandon the socio-cultural mimesis of free indirect discourse, which was typical of his previous work, to give greater depth to the figure of the self, who, while posing as a narrator, does not cease to be Pier Paolo Pasolini himself. The path traced by Pasolini, substantially anti-experimental and anti-poetic, does not seem to have had many supporters even if it certainly brought its message to the provocative and communicative vertices of the last years of his life. The Italian writers, if anything, have been appended to the Calvino style, so elegant and pleasant, and yet abstract and fleeing reality. Perhaps only Saviano has been able to re-propose, at least in *Gomorra*, the Pasolinian "narrator in the flesh".

Keywords: author; authorship; conventionality; *metaromanzo*; narrator

Riassunto: A partire dalla *Divina Mimesis*, pubblicata postuma ma iniziata nel 1963, Pasolini cerca un diverso approccio alla letteratura, rifiutando il valore convenzionale del narratore per cercare un contatto più diretto fra autore e lettore. Come emerge anche in *Teorema* e soprattutto in *Petrolio*, l'autorialità pasoliniana assume i caratteri di un «narratore in carne ed ossa», che non non si limiti a proporre una «macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore», ma diventi un punto di riferimento concreto per un dialogo reale. Data l'abbondanza dei materiali pasoliniani, sulla scorta di quella

«conoscenza per citazioni» cara a Benjamin, si è cercato di lasciar parlare soprattutto l'autore, relegando l'apporto critico al commento dei brani citati. Dall'analisi delle ultime opere narrative di Pasolini, emerge la chiara volontà di rinnovare il proprio stile narrativo non tanto in funzione estetica, ma piuttosto etica: Pasolini anzi abbandona la mimesi socioculturale del discorso libero indiretto, tipica della produzione precedente, per dare maggior spessore alla figura del sé, che mentre si atteggiava a narratore non cessa di essere Pier Paolo Pasolini. La via tracciata da Pasolini, sostanzialmente antisperimentale e antipoetica, se ha certo portato il suo messaggio ai vertici provocatori e comunicativi degli ultimi anni di vita, non sembra aver avuto molti sostenitori. Gli scrittori italiani si sono semmai accodati allo stile calviniano, tanto elegante e piacevole, quanto tendenzialmente astratto e in fuga dalla realtà. Forse solo Saviano ha saputo riproporre, almeno in *Gomorra*, il «narratore in carne ed ossa» pasoliniano.

Parole-chiave: autore; autorialità; convenzionalità; metaromanzo; narratore

1. Una lettera a un amico

Caro Alberto,

ti mando questo manoscritto perché tu mi dia un consiglio. È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia: rari sono i passi che si possono chiamare decisamente narrativi, e in tal caso sono passi narrativamente così scoperti ("ma ora passiamo ai fatti", "Carlo camminava..." ecc., e del resto c'è anche una citazione simbolica in questo senso: "Il voyagea...") che ricordano piuttosto la lingua dei trattamenti o delle sceneggiature che quella dei romanzi classici: si tratta cioè di 'passi narrativi veri e propri' fatti 'apposta' per rievocare il romanzo.

Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciar posto a una figura convenzionale che è l'unica che possa avere un vero rapporto con il lettore. Vero appunto perché convenzionale. Tanto è vero che fuori dal mondo della scrittura - o se vuoi della pagina e della sua struttura come si presenta a uno della partita - il vero protagonista della lettura di un romanzo è appunto il lettore.

Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un 'oggetto', una 'forma', obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo).

Ora, a questo punto (ecco la ragione di questa lettera) io potrei riscrivere daccapo completamente questo romanzo, oggettivandolo: cioè scomparendo in quanto autore reale, e assumendo le vesti del narratore convenzionale (che è molto più reale di quello reale). Potrei farlo. Non sono privo di abilità, non sono digiuno di arte retorica, e non manco neanche di pazienza (non certo della sconfinata pazienza che si ha solo da giovani): potrei farlo, ripeto. Ma se lo facessi, avrei davanti a me una sola strada: quella della rievocazione del romanzo. Cioè non potrei far altro che andare fino in fondo a una strada per cui mi sono naturalmente incamminato. Tutto ciò che in questo romanzo è romanzesco lo è in quanto rievocazione del romanzo. Se io dessi corpo a ciò che qui è solo potenziale, e cioè inventassi la scrittura

necessaria a fare di questa storia un oggetto, una macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore, dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo giuoco. Non ho più voglia di giuocare (davvero, fino in fondo, cioè applicandomi con la più totale serietà); e per questo mi sono accontentato di narrare come ho narrato. Ed ecco il consiglio che ti chiedo: ciò che ho scritto basta a dire dignitosamente e poeticamente quello che volevo dire? Oppure sarebbe proprio necessario che io riscrivessi tutto su un altro registro, creando l'illusione meravigliosa di una storia che si svolge per conto proprio, in un tempo che, per ogni lettore, è il tempo della vita vissuta e resta intatta alle spalle, rivelando come vera realtà quelle cose che erano sembrate semplicemente naturali?

Vorrei che tu tenessi conto, nel consigliarmi, che il protagonista di questo romanzo è quello che è, e, a parte le analogie della sua storia con la mia, o con la nostra - analogie ambientali o psicologiche che sono puri involucri esistenziali, utili a dare concretezza a ciò che accade nel loro interno - esso mi è ripugnante: ho passato un lungo periodo della mia vita in sua compagnia, e mi riuscirebbe molto faticoso ricominciare da capo per un periodo che sarebbe presumibilmente ancora più lungo.

Certo lo farei, ma dovrebbe essere assolutamente necessario. Questo romanzo non serve più molto alla mia vita (come sono i romanzi o le poesie che si scrivono da giovani), non è un proclama, ehi, uomini! io esisto, ma il preambolo di un testamento, a testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato, ed è completamente diverso da quello che egli si aspettava! (Pasolini 1992: 544-545).

Questa lettera di Pasolini a Moravia non fu mai spedita: Pasolini fu ucciso prima di poter completare *Petrolio*¹ e di poter far giungere all'amico le sue osservazioni e perplessità sul da farsi. Ma benché la lettera si configuri come la richiesta di un consiglio su una difficile decisione da prendere, in realtà il testo è così sbilanciato verso una delle due alternative, che pare legittimo leggerlo come un manifesto (sia pur cauto) su una nuova concezione del narratore. D'altra parte a interpretarlo in questo senso ci autorizza anche, come cercherò di dimostrare, il percorso artistico e critico dell'ultimo Pasolini, a partire almeno dagli anni della *Divina Mimesis*².

Ma prima di ripercorrere questo processo verso una nuova poetica, fermiamoci un attimo ad analizzare le novità teoriche che emergono nella lettera a Moravia.

Pasolini oppone qui chiaramente il narratore convenzionale della tradizione letteraria all'autore «in carne e ossa» di *Petrolio*, ovvero oppone la collaudata consuetudine di un semplice «gioco» fra narratore e lettore all'«oggettività» di una loro «discussione», di un dialogo reale fra chi scrive e chi legge. È evidente che Pasolini non crede più nel «gioco» letterario, nella «macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore», perché essa implica che l'autore istituisca un rapporto puramente convenzionale col lettore, rinunciando, nell'atto di scrivere, alla propria vera identità grazie alla copertura che gli garantisce la maschera del narratore. Un atteggiamento che però mina le fondamenta della comunicazione,

¹ La prima pagina programmatica di *Petrolio*, che contiene lo scheletro tematico dei contenuti narrativi, è datata 1972, ma Pasolini cominciò a dare notizie pubbliche del romanzo che stava scrivendo solo a partire dal 1975. Al momento della morte, l'opera contava circa un quarto delle 2000 pagine totali che Pasolini intendeva raggiungere.

² Benché pubblicata postuma, la *Divina Mimesis* è un testo dato alle stampe secondo la volontà dello stesso Pasolini, che ne aveva approvato le ultime bozze poco prima di essere ucciso. Tuttavia la gestazione dell'opera fu molto travagliata e si concentrò in particolare nel periodo dal 1963 al 1967.

relegandola all'autoreferenzialità artistica e privandola di ogni possibilità performativa sul mondo reale. Questa consapevolezza sull'ambiguità dell'autore e del suo io letterario era già stato oggetto della riflessione di Ingeborg Bachmann, sin dal 1959:

Vorrei parlare dell'io, della sua presenza nella letteratura e quindi delle faccende dell'uomo nella letteratura, nella misura in cui l'uomo si rivela tramite un io, o tramite il proprio io, oppure si cela dietro l'io. Alcuni probabilmente penseranno: com'è mai possibile nascondersi dietro l'io, è la cosa meno segreta che si possa immaginare e talmente univoca - l'io - che noi stessi saremmo in grado di parlarne con chiarezza e senza infingimenti.

«Io Le dico»: se mi rivolgo così a un singolo individuo, è abbastanza chiaro che tipo di io stia parlando e che senso abbia la frase in cui quell'io compare, e dunque chi sta dicendo qualcosa. Ma già se uno sta qui sopra, e dal podio dice ai molti che stanno più in basso: «Io Vi dico», l'io muta inopinatamente, sfugge a colui che sta parlando, diventa un io formale e retorico. E chi lo pronuncia non è più sicuro di potersi assumere la responsabilità di quell'io che ha sulle labbra, di poter coincidere con esso. Quali prove può addurre infatti che quell'io gli appartenga, se le labbra si muovono appena, articolandone il suono, mentre nessuno gli garantisce nemmeno la più banale identità; nella sala arriva solo l'eco indistinta di un io cartaceo (Bachmann 1993: 57).

Anche per la Bachmann, dunque, lo scarto fra chi parla/scrive e chi ascolta/legge si configura come una distanza, che poche righe dopo la scrittrice austriaca definirà addirittura «siderale», perché di fatto sia per il mittente sia per il destinatario comporta un passaggio formale dal concreto delle cose all'astratto delle parole, o viceversa: un passaggio, però, in cui il testo letterario non rappresenta un ponte, ma semmai un baratro, che permette la comunicazione solo attraverso un salto nel vuoto: e, come tutti i salti nel vuoto, non ci sono esiti sicuri; anzi, più il baratro sarà ampio, più il salto si farà pericoloso.

E dieci anni più tardi, nel 1969, è Foucault a tornare sul problema, identificando l'autore non tanto con una persona fisica quanto con una funzione discorsiva, ovvero con l'autorialità di cui istituzioni e potere hanno bisogno per attribuire valore di verità a un discorso. Un'autorialità che tuttavia Foucault riteneva dubbia e convenzionale, proprio in quanto utilizzata per diffondere e ottenere l'approvazione sociale di un discorso:

Enfin, le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l'auteur », indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.

On en arriverait finalement à l'idée que le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure

un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur, tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur; un contrat peut bien avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n'aura pas un auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société³ (Foucault 1969: 79).

In Italia sarà proprio Pasolini il primo a confrontarsi con questo problema e la soluzione proposta nella lettera a Moravia («io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa») non è affatto scontata, se pochi anni dopo Calvino ne darà una diametralmente opposta:

La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera. Che una persona metta tutto se stesso nell'opera che scrive è una frase che si dice spesso ma che non corrisponde mai a verità. È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere sia la proiezione d'una vera parte di se stesso come la proiezione di un io fittizio, d'una maschera. Scrivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un'impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e si identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive (Calvino 1980: 316).

Ma Pasolini non era Calvino: la sua indipendenza dalle istituzioni politiche e letterarie era molto maggiore di quella di Calvino e gli anni di *Petrolio* sono anche gli anni degli articoli che oggi conosciamo nella veste editoriale degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*⁴: ed è evidente come Pasolini in quegli articoli si fosse impegnato in una scrittura che è un vero e proprio corpo a corpo con i lettori, un dialogo tanto concreto e reale quanto duro e crudo. È questo tipo di rapporto diretto col suo pubblico

³ Infine, il nome dell'autore ha la funzione di caratterizzare un certo modo d'essere del discorso: il fatto di avere un nome d'autore, il fatto che si possa dire di un discorso «questo è stato scritto dal tale» o «il tale ne è l'autore», indica che quel discorso non è parola quotidiana, indifferenziata, una parola che passa, che fluttua e sparisce, una parola di immediato consumo, ma che si tratta di una parola che deve essere recepita in un modo preciso, e che, in rapporto a una data cultura, assume uno statuto preciso.

Si arriva così all'idea che il nome di autore non è attribuibile, come il nome proprio all'interno di un discorso, a una persona reale ed esterna che l'ha prodotto, ma si colloca in qualche modo ai confini dei testi, dà loro un taglio, e poi li suggella, ne manifesta il modo d'essere o quantomeno li caratterizza. Il nome d'autore manifesta la presenza di un certo numero di discorsi, e si riferisce allo statuto di questi discorsi all'interno di una società e all'interno di una cultura. Il nome d'autore non fa parte dello stato civile degli uomini e nemmeno della finzione dell'opera, ma rappresenta la separatezza propria di un certo ambito di discorsi e la loro singolarità. Si può sostenere, di conseguenza, che in una civiltà come la nostra esistono un certo numero di discorsi che sono provvisti d'autore, mentre altri ne sono sprovvisti. Una lettera privata ha un firmatario, ma non ha un autore; un contratto ha un garante, ma non ha un autore; un graffito anonimo che leggiamo su un muro per strada è stato scritto da qualcuno, ma non ha un autore. La funzione dell'autore è dunque caratteristica del modo di esistere, di circolare e di funzionare proprio di un gruppo di discorsi all'interno della società.

⁴ *Scritti corsari* e *Lettere luterane* sono anch'esse due opere postume, che sostanzialmente raccolgono articoli e interventi di Pasolini già apparsi a mezzo stampa a partire dal 1973.

che Pasolini da diversi anni stava cercando di instaurare (oltre che negli articoli e nel cinema) anche in letteratura.⁵

2. Dalle parole all'azione reale

All'inizio della sua carriera, Pasolini crede nella convenzionalità espressiva e poetica della parola, soprattutto quando si tratta di dialetto e gergalità sottoproletaria. Pur con funzioni diverse, sia il friulano delle *Poesie a Casarsa*⁶ sia il romanesco dei romanzi degli anni Cinquanta, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*⁷, sono sentiti da Pasolini come strumenti essenziali della sua poetica e della sua ricerca letteraria. Nel primo caso si trattava di piegare il dialetto alle esigenze dell'ermetismo:

Avevo diciassette anni. Scrivevo queste prime poesie friulane quando era in piena voga l'ermetismo, il cui maestro era Ungaretti. In margine a un certo simbolismo provinciale, Montale si impegnava a continuare poeti come Eliot e Pound; in poche parole, tutti i poeti ermetici vivevano nell'idea che il linguaggio poetico fosse un linguaggio assoluto. Di qui a chiudersi in un linguaggio riservato alla poesia, precluso a qualsiasi intrusione della prosa, c'è solo un passo. Presi molto ingenuamente il partito di essere incomprensibile, e scelsi a questo fine il dialetto friulano. Era per me il massimo dell'ermetismo, dell'oscurità, del rifiuto di comunicare (Pasolini 1983: 23).

Nel secondo caso «il dialetto diventa lo strumento per attuare il discorso libero indiretto⁸, attraverso cui vivere realisticamente la vita di personaggi appartenenti a un'altra classe sociale» (Pasolini 1983: 24).

Nel giro di una decina d'anni, gli anni che separano le *Poesie a Casarsa* da *Ragazzi di vita*, Pasolini cambia dunque la funzione letteraria del dialetto, portandolo da strumento di estraniamento ed elegante arcaismo a segno concreto di una precisa realtà socioculturale. Il dialetto, che prima era un mezzo per segnare una distanza fra opera e realtà, diventa il cortocircuito che costringe autore e lettore a porsi sullo stesso piano, basso e realistico, dei personaggi dell'opera. Il percorso di Pasolini si indirizza evidentemente verso il contatto con la realtà, non tanto in termini di realismo (o peggio neorealismo),⁹ ma piuttosto per forzare la convenzionalità letteraria e assicurare alla letteratura un effettivo contatto col reale. Insomma, Pasolini scrive

⁵ Un'interpretazione in termini stilistici dell'evoluzione narrativa dell'ultimo Pasolini si trova in Gatta 2016, che parla di «saggificazione» della produzione secondo i modelli della *non-fiction*. Meno convincente, come cercherò di dimostrare, è invece l'idea di un io pasoliniano privato e psicologicamente scisso sostenuta da Tuccini 2002.

⁶ *Poesie a Casarsa* è la prima opera poetica, in dialetto friulano, pubblicata da Pasolini nel 1942.

⁷ *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* sono i due romanzi ambientati nelle borgate romane degli anni Cinquanta che valsero a Pasolini, oltre a denunce, premi e notorietà.

⁸ Come spiega lo stesso Pasolini altrove, il discorso libero indiretto è quello stile che prevede «una regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico» (Pasolini 1955: 210).

⁹ Pasolini ha più volte ribadito la sua contrarietà a ogni sorta di naturalismo in arte, ovvero a ogni tentativo di rendere la realtà come se fosse priva di quel doppio simbolico e mitico, che Pasolini ha spesso evocato parlando di sacralità e miracolo dei corpi e delle cose: «Il mio amore feticistico per le "cose" del mondo mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una» (Pasolini 1983: 121).

in funzione del proprio impegno, con l'idea di intervenire sul mondo e non semplicemente descriverlo. E quanto più le sue vicende personali lo allontanano dalla politica istituzionale, tanto più sembra riversare nell'arte il suo bisogno di azione civile. Come ben sintetizza Carla Benedetti:

Il poeta friulano e il narratore delle borgate romane avevano una politica certa. Essa si lascia schematicamente riassumere in tre punti: Gramsci, le culture «altre» (contadine o sottoproletarie), il discorso indiretto libero. Quest'ultimo, detto anche «stile libero indiretto», è il cardine stilistico di quella poetica: esso permette «una regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico» - come spiega Pasolini. Il discorso indiretto libero, inteso da Pasolini in un senso ampio e non tecnico, è insomma il procedimento stilistico che consente allo scrittore di lasciarsi penetrare da quelle culture «sopravviventi», portatrici di valori diversi da quelli della cultura borghese, assumendone la lingua (il dialetto) (Benedetti 1998: 30).

Questo stesso vettore segna anche il passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema:

Credo di poter dire ora che scrivere delle poesie o dei romanzi fu per me il mezzo per esprimere il mio rifiuto di una certa realtà italiana, o personale, in un determinato momento della mia esistenza. Ma queste mediazioni poetiche o romanzesche frapponevano tra la vita e me una sorta di parete simbolica, uno schermo di parole... Ed è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nel suo modo di impossessarsi del mondo. Già il dialetto era per me il mezzo di un approccio più fisico ai contadini, alla terra, e nei romanzi «romani» il dialetto popolare mi offriva lo stesso approccio concreto, e per così dire materiale. Ora, ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva, grazie alla sua analogia sul piano semiologico (ho sempre sognato un'idea cara a vari linguisti, vale a dire una semiologia totale della realtà) con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo, di impossessarmene, di viverla mentre la ricreavo. Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi addirittura sensuale (Pasolini 1983: 24-25)

È molto chiara, in quest'ultima citazione, la sfiducia maturata da Pasolini rispetto alla convenzionalità letteraria: la letteratura è vista qui come un mondo di segni astratti, una dimensione altra e autoreferenziale rispetto alla realtà: «uno schermo di parole» che in ultima analisi isola autore e lettore dal mondo. Ed è a metà degli anni Sessanta che Pasolini, ormai affermato come regista, comincia a elaborare una nuova poetica. Nella poesia *Poeta delle ceneri* del 1966 si legge:

anche l'espressione è azione.
Non questa mia espressione di poeta rinunciatario,
che dice solo cose,
e usa la lingua come te, povero, diretto strumento;
ma l'espressione staccata dalle cose,
i segni fatti musica,
la poesia cantata e oscura, che non esprime nulla se non se stessa,
per una barbara e squisita idea che essa sia misterioso suono
nei poveri segni orali di una lingua.
Io ho abbandonato i miei coetanei e anche ai più giovani
tale barbara e squisita illusione: e ti parlo brutalmente.
E, poiché non posso tornare indietro,

e fingermi un ragazzo barbaro,
che crede la sua lingua l'unica lingua del mondo,
e nelle sue sillabe sente misteri di musica
che solo i suoi connazionali, simili a lui per carattere
e letteraria follia, possono sentire
- in quanto poeta sarò poeta di cose.
Le azioni della vita saranno solo comunicate,
e saranno esse, la poesia,
poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.¹⁰

Sono qui contrapposte la vecchia e la nuova poetica: alla poesia convenzionale che usa la parola come strumento evocativo ed estetico si oppone una poesia comunicativa e performativa, dove il linguaggio è puramente strumentale alle cose e alle azioni reali.

3. Una morte a colpi di bastone contro una vita in carne e ossa

Questa non è un'edizione critica. Io mi limito a pubblicare tutto quello che l'autore ha lasciato. Il mio unico sforzo critico, molto modesto, d'altra parte, è quello di ricostruire il seguito cronologico, il più possibile esatto, di questi appunti. In calce ad alcuni di essi, l'autore ha segnato la data: in tal caso è stato dunque facile inserirli nella successione. Ma moltissimi appunti, specie quelli più brevi - alcuni di due o tre righe soltanto, quasi illeggibili - non hanno data; non solo, ma sono stati reperiti fuori dal corpo dattiloscritto dell'opera, o in cassette diversi da quello dove tale corpo era conservato, o tra le pagine di libri cominciati a leggere e non finiti. Un blocchetto di note è stato addirittura trovato nella borsa interna dello sportello della sua macchina; e infine, dettaglio macabro ma anche - lo si consenta - commovente, un biglietto a quadretti (strappato evidentemente da un block-notes) riempito da una decina di righe molto incerte - è stato trovato nella tasca della giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso) (Pasolini 1975: 49).

Questo passo della *Divina Mimesis* è molto famoso, perché sembra alludere con largo anticipo alla tragica fine di Pasolini. In realtà, lungi dall'essere una premonizione o peggio una consapevole prefigurazione del proprio assassinio,¹¹ il brano rappresenta un'allegoria macabra e provocatoria dell'emarginazione culturale a cui Pasolini si era sentito condannato dal Gruppo 63, in quanto additato dalla neoavanguardia come esponente di punta della retriva e sorpassata letteratura impegnata. Dunque a queste date i «colpi di bastone» provenivano (solo metaforicamente) dai poeti della neoavanguardia, e la morte del poeta era, come da subito chiarì Enzo Siciliano,¹² unicamente un'immagine letteraria del suo isolamento.

¹⁰ Questa poesia si può leggere ora in Pasolini 1993 (2: 2082). I corsivi sono dell'autore.

¹¹ In Zigaina 2005, il pittore e amico di Pasolini cerca appunto di leggere questo e altri passi come prova di una morte organizzata dallo stesso Pasolini a compimento della "messa in scena" della propria vita. Le convinzioni di Zigaina, però, rimangono un'improbabile costruzione ipotetica che per giunta ridurrebbe il magistero culturale pasoliniano a una sorta di egotica parabola misterica. Peraltro, a confutare tutte le ipotesi di Zigaina, bastano il coraggio e la determinazione con cui Pasolini tentò di opporsi e sopravvivere all'aggressione di chi l'ha ucciso, come è stato inconfutabilmente dimostrato in sede giuridica.

¹² A poche settimane dalla morte di Pasolini, Enzo Siciliano così commentava il brano su «Il Mondo»

A noi qui questo passo interessa perché crediamo che la *Divina Mimesis* possa rappresentare sul fronte narrativo l'inizio della nuova poetica pasoliniana. Infatti questo brano chiarisce bene come, su questo fronte, la nuova poetica si configuri come opera stratificata e composita, in cui la figura convenzionale del narratore viene destabilizzata e riformulata. Come è noto la *Divina Mimesis* rappresenta una sorta di riscrittura in prosa del poema di Dante, tradizionalmente visto come l'esempio letterario più alto di poesia e impegno. E come Dante all'inizio della *Divina commedia* incontra Virgilio, così nella *Divina Mimesis*, il Pasolini degli anni Sessanta incontra quello degli anni Cinquanta. Come osserva Carla Benedetti, in questo gioco di specchi è in causa la dualità delle poetiche pasoliniane:

Qui Pasolini si rappresenta sdoppiato in due figure: da una parte il Pasolini di ora, scrittore smarrito, «come un bambino che non ha più casa, un soldato disperso». Dall'altra il Pasolini precedente alla crisi, quel «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta», che farà da guida all'altro nella discesa all'inferno. Quel piccolo poeta civile aveva infatti dalla sua una certezza che il Pasolini attuale non ha più: la certezza dello stile: «Tu sei colui il cui stile è stato ragione per me di affermazione è successo!» - dice, citando Dante, il Pasolini di ora a quello di allora (Benedetti 1998: 29-30).

Se nell'ambito della poesia la nuova poetica di Pasolini passa attraverso un linguaggio sempre più neutro e impoetico, nell'ambito della prosa si coglie piuttosto una stratificazione dei linguaggi e dei materiali, lasciati volontariamente allo stato di «appunti»: la *Divina Mimesis* infatti si configura come incompiuta nonostante l'opera fosse stata consegnata all'editore da Pasolini stesso poco prima della morte. Peraltro, fra gli «appunti» che la compongo, compaiono materiali che sconfinano in nuovi ambiti comunicativi, come la raccolta di immagini intitolata *Iconografia ingiallita* (per un «Poema fotografico»), che evidentemente Pasolini sentiva parte integrante e imprescindibile dell'opera. Queste immagini, che si riferiscono prevalentemente agli anni Cinquanta e Sessanta, hanno con tutta evidenza lo scopo di illustrare, o meglio ancora concretizzare, le parole della *Divina Mimesis*. E vi ritroviamo naturalmente Pasolini, sia ritratto personalmente, sia in funzione di regista (un'immagine è un fotogramma dal *Vangelo secondo Matteo*), sia in funzione di poeta (in un'altra foto compare il frontespizio di *Poesia in forma di Rosa*); e comunque tutte le foto della raccolta sono riconducibili alla vita e all'impegno culturale e civile dell'autore. Pare dunque che il senso dell'*Iconografia ingiallita* sia quello di smascherare l'io narrante, spostandolo dalla convenzionalità narrativa alla concretezza della vita. Insomma l'io protagonista della *Divina Mimesis*, in una sorta di moderno omaggio alla figuratività dantesca, si configura come persona viva e reale, che parla al lettore «in quanto io stesso, in carne ed ossa».

del 25 dicembre 1975: «Il lettore troverà nella "Nota dell'editore" (di Pasolini medesimo cioè) [...] parole che lo colpiranno fino alla sofferenza. Vi si dice che l'autore del testo è morto, [...] ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso. La data in calce a questa "Nota" è "1966 o '67". Il lettore non tragga da queste parole oroscopi o illazioni, se pure la tentazione è forte e straziante. Le legga come se Pasolini fosse ancora fra noi. Il poeta ucciso a bastonate a Palermo è l'immagine di un poeta che soccombe alle polemiche letterarie che in quella città si svolsero al secondo convegno della neoavanguardia (1965)».

4. La simbiosi di *Teorema*

Nel 1968 Pasolini con *Teorema* ritorna al romanzo, che tuttavia è solo una delle due facce dell'opera:

Teorema è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica. Per la verità, *Teorema* era nato come *pièce* in versi, circa tre anni fa: poi si è tramutato in film, e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto. Tutto questo fa sì che il modo migliore per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i 'fatti', la 'trama', trattenendosi sulla pagina il meno possibile. Almeno così credo. Quanto al resto, il 'discorso libero indiretto' borghese, che, volendo, o non volendo, ho dovuto distendere sotto il tessuto della prosa poetizzante, ha finito col contagiare anche me, fino a dotarmi di un leggero senso dell'umorismo, del distacco, della misura (e rendendomi forse, con mia grande rabbia, meno scandaloso di quanto il tema avrebbe richiesto): tutto comunque, credo, resta sostanzialmente osservato e descritto da un angolo visuale estremistico, forse un po' dolce (me ne rendo conto), ma, in compenso, senza alternative (Pasolini 2009 [1968]: V-VI).

Pasolini, come dimostra questo stralcio dalla quarta di copertina della prima edizione, scritta di suo pugno, non considerava il libro una semplice sceneggiatura: benché non usi mai il termine romanzo, è evidente che «racconto», «manualetto laico», «prosa poetizzante», mal si adattano al semplice trattamento cinematografico. La natura narrativa e autonoma del testo è dimostrata anche, oltre che dalla imperfetta sovrapposibilità fra esso e il film omonimo, dal fatto che Pasolini iscrisse *Teorema* al premio Strega, quel premio a cui una decina d'anni prima aveva partecipato con *Ragazzi di vita* e poi *Una vita violenta*, i libri che avevano decretato l'inizio della sua carriera di romanziere.

Ciò significa che per la prima volta Pasolini lavora a uno stesso contenuto, ritenendolo necessario veicolarlo attraverso due forme, diverse ma complementari: il romanzo e il film. Anche se entrambe le forme si configurano come complete e autonome, gli scarti e le singolarità fra l'una e l'altra non mancano. Qui ci interessa in particolare il rapporto che nel romanzo si instaura fra narratore e lettore sin dalle prime pagine:

Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama «referto»: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del «messaggio», è quello del «codice». Inoltre, esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose (Pasolini 2009 [1968]: 18).

E poco oltre:

Anche questa scena e la seguente del racconto, il lettore deve leggerle come soltanto indicative. La descrizione non è quindi minuziosa e programmata nei dettagli, come in qualsiasi racconto tradizionale o semplicemente normale. Lo ripetiamo, questo non è un racconto realistico, è una parabola; e d'altronde non siamo entrati ancora nel cuore degli avvenimenti: siamo ancora all'enunciazione (Pasolini 2009 [1968]: 20).

Evidentemente il narratore si separa nettamente dai personaggi del 'teorema', ponendosi allo stesso livello del lettore, con cui istituisce un contatto diretto. Anche se non usa mai un io autonomo, che invece a turno ricorre nel romanzo per individualizzare i diversi personaggi, il narratore incombe su tutta la storia, quasi fosse il matematico che formula l'intero teorema, o quanto meno l'esperto che lo spiega al largo pubblico. L'insistenza sull'idea di *Teorema* come parabola¹³ sembra peraltro istituire un'analogia fra il narratore e l'evangelista, entrambi *medium* testuali del rapporto reale fra un dio e gli uomini. Insomma, il narratore di *Teorema* non sta semplicemente raccontando una storia, ma sta piuttosto officiando il culto di un'epifania divina. E il rapporto che istituisce col lettore non si nutre più tanto della convenzionalità letteraria, quanto piuttosto della reciproca fede nel miracolo di una realtà sacra condivisa.¹⁴ Del resto, il fulcro tematico di *Teorema* è l'epifania divina e la forza performativa con cui trascina chi ne è partecipe:

Un padre, una madre, un figlio, una figlia e una serva. In questa famiglia della buona borghesia - il padre possiede una piccola industria - e tutti sono molto normali - dalla madre colta e elegante, ai figli studenti, alla serva che viene da un paese dell'Italia povera - arriva un giovane ospite. È un giovane straordinariamente bello e straordinariamente intelligente: i capelli biondi, gli occhi azzurri, la corporatura dolce e barbarica, una profonda generosità e una forza virile ma gentile dipinta in ogni sua forma, in ogni gesto.

A uno a uno tutti i componenti della famiglia provano - e si rendono conto di provare - un profondo amore per lui. Prima è la serva, poi il figlio, poi la madre, poi la figlia, poi il padre. È un amore che li sconvolge, e distrugge ogni idea che essi avevano precedentemente di se stessi e della vita. Perdonano ogni dignità dovuta alla norma; si perdonano nell'umiliazione del chiedere di essere ricambiati nel loro amore al giovane ospite. Ma questi li ricambia, a uno a uno: a tutti concede la sua bellezza e la sua grazia.

Viene il giorno però, che gli deve partire; il giorno dell'addio.

Il padre, la madre, il figlio, la figlia, la serva, restano nella casa soli e senza più se stessi.

È stata una visitazione, e piano piano il giovane ospite che ha dato il suo amore, scopre, nel ricordo, la sua natura divina.

Quali sono gli effetti di questa visitazione?

Assistiamo - come nella dimostrazione di un teorema - ai diversi effetti di tale visitazione nei diversi personaggi.

L'umile serva diventa una santa matta, torna al suo paese, fa dei miracoli, infine piangendo si uccide, ma le sue lacrime formano una fontana dall'acqua miracolosa.

La figlia cade in uno stato di attesa, nell'immobilità della nevrosi mistica.

Il figlio diventa un pittore: un pittore razziocinante e folle, che fa della squisitezza formale la forma della sua angoscia di anima per sempre ferita.

La madre il padre, più anziani, sono meno assoluti e categorici dei figli: cercano dei compromessi con la vita, cercano di risolvere il loro caso attraverso atti e azioni che hanno già una tradizione.

La madre diviene una vittima del sesso e della religione, in contrasto fra loro: essa infatti cerca in altri giovani ciò che aveva amato nel giovane ospite: ma ne rimane continuamente

¹³ Pasolini ricorre più volte al termine «parabola», sia nel romanzo che altrove, per descrivere *Teorema*.

¹⁴ In questo senso leggerei l'opposizione fra «messaggio» e «codice» nel brano citato: Pasolini propone al lettore di *Teorema* non dei contenuti convenzionalmente narrativi o estetici, ma una nuova forma e delle nuove regole (testuali e valoriali) da condividere.

delusa, ritornando ogni volta, pentita, alla religione tradizionale, per poi ricadere fatalmente nella tentazione.

Il padre, distrutto in ciò che egli aveva di più sacro, ossia l'idea di essere un 'possessore', si disfa del suo possesso, cede la fabbrica agli operai, si spoglia nudo come San Francesco, e si perde nella città, che ben presto diviene intorno a lui un vero deserto: è lo stesso infinito deserto sempre uguale a se stesso, per dove vagarono gli Ebrei inventori di Dio (Pasolini 2015: 144).

E non a caso c'è chi ha letto *Teorema* come metaromanzo dionisiaco in cui il narratore coincide con il dio che mette in scena la propria epifania.¹⁵

Se a questo aggiungiamo il doppio cinematografico, il binomio di *Teorema* rappresenta una nuova tappa nella rottura della convenzionalità narrativa: il romanzo non è più una «macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore», ma è parte di un complesso dialogo fra autore e pubblico, in cui i diversi piani formali e le diverse distanze fra chi scrive e chi legge il testo, chi gira e chi guarda il film, rendono i contenuti un'occasione di incontro (o di scontro) reale fra mittente e destinatari del messaggio. La figura dell'autore acquista così la concretezza performativa di chi fa domande e si aspetta risposte e reazioni, non l'astrattezza narrativa di chi semplicemente racconta una storia per il piacere estetico proprio e di chi ascolta.

5. Pasolini a nudo in *Petrolio*

A pochi giorni dalla sua morte, Pasolini chiede a Dino Prediali, all'epoca giovane e poco noto, un servizio fotografico¹⁶ che lo ritragga nella quotidianità e intimità della propria vita privata. Molte di queste foto sono famosissime, come lo splendido ritratto in cui Pasolini poggia il mento sulla sinistra e la mano ne copre completamente la bocca, quasi che ogni parola fosse ormai inadeguata o inutile e tutto il suo messaggio si concentrasse nello sguardo, nel corpo che cerca e interroga l'altro con gli occhi. Lo stesso tema è riproposto in un'altra bellissima foto: Pasolini è ripreso frontalmente, nella propria camera da letto, in piedi e completamente nudo, come se si fosse accorto improvvisamente che qualcuno da fuori lo sta guardando e lui stesso si sforzasse di guardare oltre il proprio riflesso al di là della vetrata attraverso cui l'obiettivo ha impressionato il negativo fotografico. Torna il tema del doppio tanto caro a Pasolini: noi guardiamo lui, che guarda noi; lui guarda noi, che guardiamo lui: il vero protagonista della foto, in un chiaro gioco di specchi, è il dialogo di sguardi e riflessi tra Pasolini e noi.

Ma questo servizio fotografico aveva uno scopo ben preciso: doveva far parte integrante di *Petrolio*, l'ultimo romanzo incompiuto di Pasolini. Con un'operazione simile a quella fatta nella *Divina Mimesis*, *Petrolio* si configura anch'esso come una stratificazione di appunti e materiali diversi, senza una fabula convenzionale, dove rapporti logici e cronologici siano rispettati: si tratta piuttosto di un metaromanzo

¹⁵ Questa è appunto l'interpretazione di *Teorema* sostenuta da Holthaus 2001.

¹⁶ Queste foto sono di pubblico dominio e si trovano facilmente sul web, perché all'epoca dell'assassinio di Pasolini vennero diffuse per dovere di cronaca. Per un'analisi di queste immagini e della loro relazione con *Petrolio*, si veda Bazzocchi 2015.

complesso e reticolare, tutto giocato sulle contraddizioni e sugli scarti temporali, come a rinnegare qualsiasi facile struttura letteraria in nome di una allucinatoria mimesi del caos della vita reale:

Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno). Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri no ecc. La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati (di cui, per es., due apocrifi, con varianti curiose, caricaturali, ingenue o 'rifatte alla maniera'): non solo ma anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti fra loro), testimonianze orali riportate sui giornali o miscellanee, canzonette ecc. Esistono anche delle illustrazioni (probabilmente ad opera dell'autore stesso) del libro. Tali illustrazioni sono di grande aiuto nella ricostruzione di scene o passi mancanti: la loro descrizione sarà curata, e, poiché si tratta di opere grafiche di alto livello benché assolutamente manieristiche, accanto alla ricostruzione letteraria ci sarà una ricostruzione critica figurativa. Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza con i fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell'Eni. [...] Il carattere frammentario dell'insieme del libro, fa sì per esempio che certi 'pezzi narrativi' siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congettture fatte da qualche personaggio (Pasolini 1992: 3-4).

Un romanzo che Carla Benedetti ha definito col termine «forma-progetto»:

La forma-progetto implica *un autore sempre sulla scena*: una voce che si rivolge costantemente al lettore per parlare dell'opera che si sta facendo ma che ancora non c'è. Nelle ultime opere di Pasolini l'autore non si fa mai da parte per assumere le vesti di narratore. L'autore progettuale, soggetto di dichiarazione di intenti, è sempre presente come istanza superiore che media la fruizione dell'intero testo (Benedetti 1998: 164).

Il narratore è di nuovo il *deus ex machina* di *Teorema*, esterno e in dialogo continuo (esplicito o implicito) col lettore, cui confida non solo le vicende narrate ma soprattutto pensieri, progetti, ripensamenti. L'opera reale non è che il simulacro di un'opera immaginaria, il tentativo sempre inadeguato di ricostruire un sogno.¹⁷ Ma non è in causa una utopia astratta, bensì la distopia concreta e presente di una realtà che ignora il passato e si preclude al futuro. Non a caso si tratta di un romanzo che non inizia e non finisce.¹⁸ Un romanzo tuttavia monumentale, che nelle aspettative di Pasolini doveva raggiungere le 2000 pagine. Perché *Petrolio* è anche un romanzo di denuncia: Pasolini non sta semplicemente facendo letteratura; il suo scopo politico e la sua volontà performativa nei confronti di chi legge è evidente. Come *Salò*, che non a caso è concepito e girato negli stessi anni, *Petrolio* si concentra sul tema del sesso e del potere, visti nella loro simbiosi negativa e perversa, testimonianza di una società neocapitalista ormai priva di ogni libertà reale. Insomma, con *Petrolio*

¹⁷ Come recita l'ultima battuta del film *Decameron*, pronunciata dallo stesso Pasolini nei panni dell'amato Giotto: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?»

¹⁸ L'appunto 1 di *Petrolio* è una pagina bianca che reca in calce la nota: «Questo romanzo non comincia». Quanto all'incompiutezza di *Petrolio*, ciò che conta non è tanto quella dovuta all'uccisione di Pasolini, ma piuttosto quella da subito programmata della «forma-progetto».

Pasolini non sta monologando, ma dialogando: ci chiede fino a che limite siamo disposti ad accettare questa dittatura del potere economico-edonistico e pretende da noi una risposta.

6. Conclusioni inattuali fra nomi propri e pseudonimi

A quasi mezzo secolo dal delitto di Pasolini, gran parte delle sue idee culturali e politiche sono divenute patrimonio comune degli intellettuali di destra e di sinistra, subendo peraltro ogni sorta di strumentalizzazione e riduttiva semplificazione. Ciò che in Pasolini, lui vivente, dava scandalo e gli costava linciaggi mediatici e giudiziari di ogni sorta, oggi sembra ormai assodato e digerito.¹⁹ Eppure tra gli scrittori italiani pochi hanno tentato di seguire il magistero letterario dell'ultimo Pasolini. La letteratura del terzo millennio, come peraltro auspicava Calvino nelle *Lezioni americane*, ha seguito piuttosto le strade estetizzanti dello *story telling* e della convenzionalità da *best seller*: in ultima analisi, ha cercato la piacevolezza di una scrittura facile ed elegante, ma tendenzialmente astratta e in fuga dalla realtà. La via tracciata da Pasolini, che qui abbiamo cercato di delineare nel suo sviluppo, è invece una linea antipoetica e concreta, che rifugge sia dalle convenzioni che dagli sperimentismi puramente formali, per concentrare la scrittura sulla realtà e dare allo scrittore un nuovo potenziale provocatorio e comunicativo, dato dalla sovrapposizione "fisica" dell'autore sul narratore. In altre parole, il "narratore in carne ed ossa" di *Petrolio* cerca di strappare il lettore dal mondo astratto della convenzionalità letteraria e riportarlo sul piano concreto della realtà: la letteratura non è più gioco testuale ma azione tramite parole.

Se però guardiamo alla letteratura dopo Pasolini, forse solo Saviano ha saputo, almeno con *Gomorra*, ricreare il «narratore in carne ed ossa» di *Petrolio*. L'altro grande fenomeno letterario degli anni Duemila, Elena Ferrante, è così inaccessibile dietro al suo pseudonimo, da risultare - per la gioia del pubblico moderno nutrito fino all'obesità di *thriller* - persona sconosciuta. Peccato, perché la sua scrittura meriterebbe un «io in carne e ossa». E credo che questo anonimato non sarebbe piaciuto a Pasolini, che del proprio nome ha saputo fare un segno indelebile della sua esperienza umana e artistica.

Ringraziamenti

La realizzazione e la pubblicazione del presente articolo sono state possibili grazie al finanziamento per la ricerca universitaria erogato all'Università Palacký di Olomouc dal Ministero della pubblica istruzione, della gioventù e dello sport della Repubblica Ceca; esse si inscrivono nel quadro del progetto IGA_FF_2019_029 (Latin America and Europe. Synergy in Literature, Linguistics and Culture of the romance countries).

Bibliografia

- BACHMANN, Ingeborg (1993), *Letteratura come utopia*, Milano: Adelphi.
 BAZZOCCHI, Marco Antonio (2015), «Expositio sui», *Poetiche* 2, 283-307.
 BENEDETTI, Carla (1998), *Pasolini contro Calvino*, Torino: Bollati Boringhieri.

¹⁹ Per un'analisi di quale ostilità intellettuale dovette affrontare Pasolini in vita, si veda Merola (2016).

- CALVINO, Italo (1980), *Una pietra sopra*, Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie* 3, 73-104.
- GATTA, Francesca (2016), «La 'saggificazione' della scrittura narrativa. Lingua e stili di un nuovo genere letterario», *Lingua e stile* 2, 253-267.
- HOLTHAUS, Karl (2001), *Im Spiegel des Dionysos. Pier Paolo Pasolinis «Teorema»*, Stuttgart-Weimar: Metzler.
- MEROLA, Nicola (2016), «Pasolini, alterità e appartenenze», *La modernità letteraria* 9, 69-94.
- PASOLINI, Pier Paolo (1955), *Ragazzi di vita*, Milano: Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1975), *La Divina Mimesis*, Torino: Einaudi.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983), *Il sogno del centauro*, Roma: Editori riuniti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1992), *Petrolio*, Torino: Einaudi.
- PASOLINI, Pier Paolo (1993, 1 e 2), *Bestemmia. Tutte le poesie*, Milano: Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (2015), *Il mio cinema*, Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna.
- TUCCINI, Giona (2002), «Figura, scrittura, autobiografia. Il racconto dell'io nell'ultimo Pasolini», *Sincronie* 12, 223-235.
- ZIGAINA, Giuseppe (2005) *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Venezia: Marsilio.

