

Non ci resta che ridere. Note su Pasolini etnografo

Alberto Sobrero
Sapienza Università di Roma

Capita a tutti dopo avere letto e riletto intorno a un argomento di non saper più distinguere quel che è ovvio, risaputo e già detto, da quel poco di nuovo che si crede di aver capito e che, dunque, si pensa valga la pena dire. È quel che gli psicologi chiamano il controeffecto Dunning-Kruger. Da diverso tempo programma di approfondire ogni anno il pensiero di un autore, e per il 2013, dopo un anno dedicato allo studio di Karl Polanyi, era in programma Pasolini (ambedue, per la verità, possibili capitoli di un testo sull'antropologia urbana). Ma Pasolini ha scritto più di ventimila pagine (per non dire del cinema, della pittura) e, per quanto avessi già letto e schedato in altri tempi, gli anni di approfondimento sono diventati almeno due. È stato così che scrivendo il libro *Ho eretto questa statua per ridere* (Sobrero 2015a) mi è sembrato ovvio quel che probabilmente ovvio non era, a partire forse dal titolo stesso. Sì, certo, per *statua* Pasolini intende *Petrolio* (e magari tutto il proprio lavoro), ma perché in quell'*Appunto 74* propone quelle parole, *Ho eretto questa statua per ridere*, «come epigrafe di tutta intera la presente opera»?

Ho ricordato come quell'*epigrafe* fosse tratta da un libro di Alfonso Di Nola, *Antropologia religiosa* (1974), libro che Pasolini aveva recensito e che considerava vero e proprio "Manifesto" degno di «aprire, nel nome, sia pur tutelare, di De Martino e magari di Pettazzoni, la "via italiana" alla storia delle religioni» (SLA II: 2134). Era lì che aveva trovato quei riti dell'*anasyrma* nei quali, «in barba al moralismo di Aristotele» (RR II: 1638), vivevano forme di una conoscenza diversa (il *Mysterion*), la fusione di sacro e profano, di maschile e femminile, di umano e divino. Mi sembrava chiaro come quel riso sacro, quel farsi stranieri alla logica identitaria e irriderne, fosse la sintesi migliore del pensiero pasoliniano, e la chiave

del suo realismo etnografico. Ma il controeffetto Dunning-Kruger era in agguato, e quindi provo a tornarci su, almeno sul titolo, facendo un giro un po' più lungo intorno alle forme dell'etnografia pasoliniana.

Il problema è quello del realismo etnografico. Ma andiamo con ordine: cosa dobbiamo intendere per realismo etnografico in Pasolini? Per la verità le domande sono due e non di poco conto: che cos'è il reale per Pasolini? e in che modo Pasolini ha cercato di essere realista, di rappresentare il reale, di essere etnografo? Nell'etnografia classica il realismo è stato spesso realismo volgare: il reale è quel che empiricamente percepiamo, la scena che ci sta di fronte. Inutile dire che, se così stessero le cose, la seconda questione si risolverebbe da sé: per rappresentare questa scena è sufficiente una profonda immersione etnografica, un registratore, una cinepresa digitale, un'assunzione semionologica del documento e una buona dose di passione politica. Niente a che vedere con Pasolini.

Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara, della Borgata Alessandrina, di Torre Maura o di Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomatici, punte espressive o vivaci, lessici gergali appresi di prima mano dalle bocche dei "parlanti" fatti parlare apposta. [...] Così si esaurisce il "colore" del mio metodo di lavoro. Tutto il resto accade nella solitudine della mia stanza ormai in un quartiere borghese, dietro il Gianicolo (SLA II: 2730).

Pasolini lo ripete più volte: la questione del realismo non si risolve in una faccenda di *mimesis* etnografica, di stile o di linguaggio, non è certo, ad esempio, una faccenda di dialetto o non dialetto.

Anzitutto io non ho mai posta come "obbligatoria" l'utilizzazione del dialetto in un'opera realistica. [...] E sa perché considero tanta libertà nello scrittore? Appunto perché non considero il realismo un fatto formale, ma un *fatto ideologico*. Quando questo è impostato realisticamente, qualsiasi soluzione formale è teoricamente buona (SPS: 892, corsivo aggiunto).

Sulla debolezza del realismo volgare è inutile insistere. Non che la *mimesis* etnografica sia irrilevante, e certo non la si può liquidare come "il colore" del metodo della ricerca. L'affermazione pasoliniana è evidentemente polemica. I limiti di un positivismo ingenuo, di quella che in *Petrolio* chiamerà la *Scena della* (nostra) *Visione*, gli sono, tuttavia, chiari da sempre, anche quando nei primi anni Cinquanta quel "nostro" si riferiva a Carlo Levi, a Rocco Scotellaro, a Danilo Dolci, e più in generale a quegli studi tardo ottocenteschi sul folklore, da cui, già in Friuli, aveva preso le distanze.

Un buon lettore di Pasolini potrebbe, forse, fare qualche passo avanti e cominciare con il riconoscere come la Realtà (spesso con la maiuscola)

sia per Pasolini qualcosa come la “Vita pura”, la “Vita vera”, il Sacro, il Mito, la Natura, o semplicemente il Dono. Benché lo stesso lettore debba poi spiegare perché *Dono* sia fra tutti il termine più giusto e amato dal poeta friulano. Bisogna intenderci: nessuna metafisica. La Realtà, la Vita vera, la Vita prima di ogni storia, lo sapeva bene Pasolini, ancora giovanissimo lettore di Paci e Abbagnano (e di Conrad), è in sé *inconceivable* e *unspeakable*, ma il fatto che non si possa rappresentare non toglie – ed è questo il punto – che il realismo, la tensione verso il Vero, sia la nostra ideologia, il principio con il quale cerchiamo di conoscere e vivere il mondo.

La domanda potrebbe allora essere riformulata così: cosa intende Pasolini per realismo come *fatto ideologico* e come possiamo fare del realismo la nostra ideologia, come possiamo procedere in questa direzione, senza cadere, per altro verso, nell’errore di assumere l’ideologia come espediente, come scorciatoia retorica, costruzione astratta che pretende di anticipare il senso della vita, sotto l’etichetta, magari, di un qualche prospettivismo? “Folklore progressivo” e marxismo volgare compresi. L’etnografia è al centro di ogni antropologia, ma l’etnografia è ben poca cosa se si arresta ai confini della *Scena della Visione*, se per un verso non è capace di esercitare immaginazione, e se, d’altro canto, non fa i conti con i territori della filosofia, con la stessa critica della propria ragione. Diciamo pure in termini pasoliniani: l’etnografia sarebbe davvero poca cosa se non fosse «prima passione, ma poi ideologia» (SLA I: 1238); “ideologia” da intendersi alla lettera, per Pasolini e in genere per quei tempi, come “battaglia delle idee”, se, nel suo continuo girovagare fra il *fieldwork* e il laboratorio, non s’incontrasse di continuo con l’immaginazione (con l’arte) e con la critica della ragione (con la filosofia).

Realismo assoluto

Pasolini ha intuito il problema già negli scritti friulani, ma è alla fine degli anni Cinquanta, quando la stampella del marxismo sembra decisamente meno sicura, che, nel *Dialogo con Moravia*, discutendo della funzione del dialetto, e ricordando con Gramsci come la lingua sia spia della cultura profonda di un’epoca, comincia a renderlo più esplicito. «Perché hai abbandonato il dialetto...?», domanda Moravia.

Dall’epoca delle mie poesie in friulano all’epoca dei miei romanzi in dialetto romanesco – risponde Pasolini – c’è un salto, direi quasi un abisso. Infatti mentre il dialetto friulano è da me usato in funzione puramente soggettiva [...] il dialetto romanesco nei miei romanzi è usato in funzione oggettiva (SLA II: 2747).

A cosa si riferisse Pasolini parlando di funzione soggettiva del dialetto nelle poesie friulane è ben chiaro. Dietro c’erano l’ermetismo, la solitudine,

il narcisismo. Nei componimenti poetici, nei diari e nei racconti friulani gli altri non c'erano, e se l'etnografia è la disciplina eterologica per eccellenza, Pasolini friulano non poteva fare etnografia. Sto tagliando un po' con l'accetta, ma grosso modo è così. Meno chiaro è forse cosa intendesse parlando di funzione *oggettiva* del dialetto nei romanzi romani.

Per chiarire la faccenda Pasolini ricorre all'amatissimo Gadda. La prosa di Gadda è una stratificazione di lingue e di stili. A volte lo stile dell'autore del *Pasticciaccio* è alto, manzoniano, lirico, altre volte è un groviglio popolar-dialettale, romanesco, milanese, napoletano, o un po' di questo e di quello. La sua prosa è ricchissima e questa ricchezza lascia intendere la continua polemica con la *koinè* linguistica e politica del fascismo. Del fascismo Gadda mette in burla l'aulica retorica, fa il verso al suo *latinorum*, ma nel fondo – annota Pasolini – Gadda è un conservatore, rimpiange il passato, e condanna il fascismo come una violenza alla passata ricchezza italiana. L'antifascismo è già tutto in quel contrasto. Per questo Gadda non ha nessun bisogno di far parlare i propri personaggi in un vero romanesco, o in un vero napoletano, e per questo può inventare parole. Gadda studia la psicologia dei propri personaggi e anzi la studia a fondo, ma non ha nessun bisogno di legarla alla loro lingua. Il commissario Ingravallo è molisano, parla mezzo molisano e mezzo napoletano, ma questo ha poco a che vedere con il suo carattere, con le sue riflessioni sull'infinita catena delle cause. E invece – scrive Pasolini – il mio linguaggio cerca di essere il più possibile preciso o meglio legato all'ambiente: «è tanto vero da potersi localizzare in vari punti della città (come per esempio a Trastevere)» (*ivi*: 2748).

Pasolini definisce la propria ideologia come oggettività integrale, realismo sostanziale, realismo assoluto. E allora precisiamo la domanda: cosa intende Pasolini per “realismo assoluto”? Grazie al confronto con Gadda, abbiamo almeno tre indicazioni importanti. Il realismo, ben più di quanto accada in Gadda, deve avere i caratteri di una etnografia circostanziata, minuziosa, densa, ma – cosa, forse, più importante – deve riguardare ogni livello dell'approccio alla realtà. La parola dell'altro è l'aspetto più manifesto, ma solo quando, al di là dei suoi aspetti formali, la si intenda come grimaldello, strumento per sondare in profondità la psicologia dell'altro, l'immagine di altre relazioni umane e della forma stessa delle cose. Il ragionare pasoliniano gira intorno a Gadda, ma il punto di partenza in questo caso è Gramsci e il punto d'arrivo non poteva che essere Wittgenstein («Wittgenstein antropologo», scriverà Pasolini nell'intervento preparato per il Congresso del Partito Radicale, intervento che non fece in tempo a leggere).

Quel che ci interessa in una lingua diversa è il suo lasciar parlare diversamente le cose. Detto altrimenti ci interessa la scoperta attraverso la

lingua di un possibile ordine diverso del reale. Bisogna lasciar parlare le cose! Operazione difficilissima e che non si esaurisce certo sul campo. «Per lasciar parlare le cose», scrive Pasolini nel 1959 su “Nuovi Argomenti”, bisogna essere etnografi, antropologi, ma anche filosofi, psicologi e soprattutto occorre «essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori» (*ivi*: 2744).

Il realismo deve riguardare, dunque, ogni livello del discorso, la lingua, la psiche, la storia, la cultura, fino a liberare le cose, fino a disfare continuamente ogni pretesa di ordine nel quale la *koinè* ufficiale imprigiona le cose, primo passo verso il fondamentalismo, verso la logica del *Libro*, religioso, etico o politico che sia.

Poi c'è un terzo aspetto della questione. La lingua di Gadda – scrive Pasolini – procede per continue asimmetrie, per ruvide asperità, alterna ipotassi e paratassi, lunghe riflessioni autoriali e brusche chiusure, e con ciò apre improvvisi vuoti, inattesi varchi. «Egli si immerge in un particolare e poi sorvola, lampeggiando su qualche altro particolare, seppure essenziale per quel che sta narrando» (*ivi*: 2750). I capolavori sono sempre espressione di una grande visione del mondo, ma proprio per questo, che si tratti di Tolstoj o di Joyce, sono sempre in contrasto con i limiti del loro presente, e in primo luogo con la scrittura del loro tempo. Un'opera realista è per sua natura incompleta.

È un tema che Pasolini riprende in diverse forme più volte, ma che gli sarà chiarissimo dopo la svolta dei primi anni Sessanta. Leggiamo l'intervista del 1967 a Manlio Cancogni: «Hai cominciato col chiedermi cos'è un capolavoro. Ebbene la mia risposta è questa: è un'opera piena di imperfezioni. *Più grandi sono le imperfezioni e più grandi sono le opere perfette*» (SPS: 1618, corsivo aggiunto). In modo diverso sono contraddittori tutti i grandi: Tolstoj, Dostoevskij, Joyce, Pound, Montale, Gadda; e tanto più ampi sono gli squarci che si aprono nelle loro opere, tanto più allo sguardo è permesso spingersi in una assoluta profondità. Allora non ci sarebbe più solo l'umorismo di Gadda, l'umorismo che nasce dalla messa in burla della lingua e della realtà piccolo borghese, ma ci sarebbe un umorismo assoluto, una messa fra parentesi dell'intera esistenza una presa di distanza dal mondo. Dunque, conclude Cancogni: «Potrebbe essere per te, un elemento nuovo. Una *chance* di più per scrivere un capolavoro». «Infatti, solo che non riesco a immaginarlo nella direzione del romanzo» (*ivi*: 1621). È il 1967 ed è il primo accenno a *Petrolio*, opera ancora impensata e impensabile, ma di cui Pasolini sente quasi il bisogno, la mancanza. Dovrà essere una costruzione assoluta, alla cui superficie si aprano voragini di senso, voragini che lascino intravedere un'altra *Scena*. Un'opera che rida della borghesia, non della borghesia storica, ma dell'ossessione del potere come parte della stessa natura umana.

E, del resto, di che cosa si parla in quell'*Appunto 55* che sta al centro di *Petrolio* e un po' di tutta la sua opera, in quelle dissacranti, scandalose, noiose pagine («è quel distacco comico che lo impone»)? Nel pratone della Casilina si consuma il dramma della presenza, dramma cosmico che, a differenza di quanto accade in de Martino, in Pasolini ha come unica possibilità di riscatto l'irridere il mondo e la condizione umana.

Comincia intanto a non sorridere all'accento al cosmo, fatto con serietà forse un po' inopportuna, anche se, vorrai ammettere, non veramente eccessiva. Il fatto è che non desidero né sorridere né scherzare sulla mia materia. Il sorridere e lo scherzare, distanziandomene, mi sarebbero in realtà di grande aiuto, vista la scabrosità di tale materia – o meglio la sua enormità (RR II: 1400).

Il fantasma della vocalità

Il grande tema teorico di tutte le discipline eterologiche, quando non vogliono essere strumento e forma del potere, è il seguente: come parlare dell'altro senza che questo significhi parlare al posto dell'altro. Il tema procede sottotraccia per tutto il Novecento, ma diventa centrale nei post-strutturalisti francesi (diciamo da *L'archéologie du savoir*, 1969, in poi), tutti, come peraltro Gadda, richiamando il verso aspro e grammaticalmente squilibrato di Rimbaud: *Je est un autre*. Ho accennato a questo nodo tematico in un saggio apparso su *Lo sguardo. Rivista di Filosofia* (Sobrero 2015b), prendendo le mosse dalle riflessioni di Michel de Certeau sui processi alle suore possedute nel XVII secolo. Cosa si può cogliere nel discorso dell'altro, delle possedute, del folle, del selvaggio, dell'assente? La relazione è asimmetrica; sono l'esorcista, lo psichiatra, l'etnologo, lo storico a parlare per loro: classificano quel che l'altro dice, si arrogano il diritto di *nominare*, assumono di sapere e di saper dire quel che l'altro non conosce e non sa dire. Per il fatto stesso di essere sottratta all'oralità, la parola dell'altro, anche quando citata, registrata e filmata, è artefatta, manipolata, inibita. Ogni strategia di realismo mimetico si risolve di per sé in un inganno. Un duplice inganno.

La parola della posseduta si costituisce per il fatto di essere relativa al discorso che la *aspetta* in quel *certo* luogo, sulla scena demonologica, così come la pazza all'ospedale ha solo il linguaggio che le viene preparato sulla scena psichiatrica (de Certeau 1975/2005: 71).

L'Io parla per l'altro. E, tuttavia, la parola dell'altro permane nel discorso di chi domina, lo confonde, lo rende instabile, lo sbilancia verso il fuori-testo. La parola interdetta ritorna: è, per Derrida, la *traccia* dissimulata

nella scrittura (o meglio la traccia della cancellazione della traccia); è il *revenant*, categoria centrale nell'opera di Michel de Certeau. Chi scrive le parole dell'altro tende a ristabilire il postulato di ogni linguaggio, un Io, un Tu, un nome che fissi il rapporto di potere, e in mancanza di meglio dice selvaggio, isterica. Il soggetto posseduto è costretto nel discorso di chi possiede, ma al tempo stesso, a tratti, inconsapevole, fugge alla presa, e la sua parola lascia trapezare la folgorante contorsione rimbaudiana.

Incitata dagli esorcisti a *fissare* il suo nome (è questo che le si vuole estorcere, la confessione di un nome) e a collocarsi nel repertorio demonologico, la posseduta finisce con il dichiarare "io sono Asmodeo", [...] ma subito dopo risponderà "io sono Aman", poi "io sono Isacarion" ecc. (*ivi*: 81).

Per Pasolini è «il fantasma della vocalità» che accompagna ogni scrittura. Mi riferisco a quel saggio – fra i più criticati dai linguisti – nel quale Pasolini piuttosto che distinguere fra lingua orale e lingua scritta, propone di distinguere fra lingua orale e lingua orale-grafica. «La parola orale sta lì, nei due corni della distinzione, come un fantasma (SLA I: 1319). Le lingue scritte, ci dice Pasolini, non sono mai «solo scritte e nient'altro che scritte» (*ivi*: 1320, corsivo dell'autore), non sono mai solo di chi le scrive. Vale la pena citare tutto il passo.

Questo *fantasma della vocalità* – che appartiene al limite a un diverso momento umano della civiltà, a un'altra cultura – persistendo accanto all'oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura: rappresenta *continuamente* un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo (*ibidem*, corsivo aggiunto).

Oggi, dopo le lezioni dell'ermeneutica, dopo il *linguistic turn*, e, in antropologia, dopo la svolta degli anni Ottanta, tutto ciò sembra fin troppo noto: ma lo scritto pasoliniano è del 1965, e se non fosse che solo nel '67 Jacques Derrida pubblicherà le due opere di fondazione del proprio pensiero (*De la grammatologie* e *L'écriture et la différence*), dovremmo pensare a una influenza derridiana su quel saggio di Pasolini. Ma non è questione di date. Siamo, piuttosto, di fronte a un altro caso in cui vale quel che molti hanno notato: Pasolini non è un intellettuale tradizionale, non è uno studioso (antropologo, linguista o sociologo che sia), si muove con leggerezza e spesso con eccessiva disinvoltura fra i testi e le discipline, ma proprio per questo sembra avvertire con particolare sensibilità, e spesso sembra anticipare, gli orientamenti e le svolte culturali di quei decenni. Da qui la sorprendente continuità del suo pensiero al di sotto delle continue abiure, al di sotto delle svolte di cui è difficile indicare l'origine se non nella riflessione dello stesso poeta friulano.

In breve propongo di ripensare la nozione di “realismo ideologico” o “realismo assoluto” di Pasolini come battaglia contro il principio identitario che si nasconde in ogni scrittura. Si può partire dai lavori friulani e dai racconti e romanzi romani, ma è in *Petrolio* che si compie l’impresa giudicata impossibile nel ’67: una scrittura che distrugga non solo l’ossessione borghese per l’identità, ma principalmente che distrugga se stessa, come dimora e ostentazione dell’identità e del potere.

Mettiamo, dunque, subito da parte quelle ragioni contro la *koinè* ufficiale che pure lo stesso Pasolini abbracciò negli anni giovanili, ad esempio nello scritto del ’47 *Sulla poesia dialettale* (*ivi*: 244). Era la battaglia dei migliori poeti dialettali e dei loro migliori avvocati, ed era la battaglia del miglior decadentismo: scoprire nel dialetto parole diverse per fuoriuscire dall’opacità della lingua ufficiale, per ridare vita a una lingua ormai incapace di allusioni, di richiami, incapace di inventare metafore. «La lirica dialettale si giustificerebbe dunque in sede teorica, come un nuovo “genere” atto a ottenere una poesia “diversa”» (*ivi*: 259, virgolette nel testo). Per la verità Pasolini non rinnegherà mai questo fronte dialettale: ma questa era solo una battaglia, e magari una battaglia di retroguardia, la vera guerra bisognava combatterla sul fronte dell’ideologia occultata nella scrittura in quanto tale.

Chi svolgerà l’inchiesta?

Arrivato a Roma nel gennaio del Cinquanta Pasolini si pone subito il problema etnografico. In Friuli la questione non si era posta, o, se si era posta, era comunque marginale. Nei componimenti poetici, nei diari e nei racconti friulani gli altri non c’erano. In *Poesie a Casarsa* e in altri componimenti aveva usato il dialetto, come strumento ermetico, narcisistico, rifugio egocentrico. «Il vivere sempre alla presenza di se stesso, sulla punta della spada, e l’incantarsi davanti alla vita, bloccata in episodi chiusi e stupendamente nostalgici, del suo paese, era forse dovuto al suo essere in parte straniero» (RR II: 183). “Straniero”: perché quel mondo non era il suo; ma solo “in parte straniero”, perché non riusciva a pensarlo che dall’esterno del proprio interno.

A Roma tutto è diverso. Il paesaggio romano è troppo dissonante dai suoi sogni per ripetere l’esperienza dei diari (*Quaderni rossi*, 1946-47). Il problema etnografico diventa presto evidente. Bisogna sperimentare un modo diverso di narrare l’altro. Gli scritti pasoliniani del periodo 1950-1954 si possono ordinare in molti modi, distinguendo, ad esempio, i racconti dalle descrizioni saggistiche, le creazioni letterarie dalle cronache (Siti 1995). Come, tuttavia, ha osservato Giorgio Nisini (2008: 158), in uno dei lavori più completi sulla produzione pasoliniana in questo periodo,

«Questa classificazione bipolare, senz'altro utile [...] può tuttavia essere soggetta a qualche contestazione di metodo, poiché non riflette appieno la molteplicità delle opzioni formali che vengono collaudate in questa fase dall'autore». Non riflette, ad esempio, il fatto che, senza un ordine preciso, ma lungo un asse che sempre più si sposta dal realismo soggettivo al realismo assoluto, Pasolini sperimenti tre diversi approcci etnografici: il tentativo di pensare Roma come aveva pensato i paesi del Tagliamento, dilatando la propria sensibilità fin quasi a contenere quel nuovo mondo (direi i racconti del 1950: *Squarci di notti romane*, *Il Biondomoro Gas*, *Giubileo*); la tendenza a sperimentare il modello di Verga e della demologia classica, con descrizioni dense, annotando minutamente, ad esempio, in *Terracina*, la vita e il linguaggio dei pescatori; la ricerca di un percorso nuovo che, attraverso studi psicologici, abbozzi sociologici, primi esempi di discorso diretto libero, anticipa *Ragazzi di vita* e prepara un diverso realismo (*Notte sull'Es*, *Studi sulla vita di Testaccio*, *Appunti per un poema popolare*, *Dal vero*, *Mignotta*).

Già negli scritti del 1950, pubblicati poi in *Alì dagli occhi azzurri* (1965), l'approccio soggettivo traballa. Rispetto ai romanzi tratti dai *Quaderni rossi* il mondo esterno – una realtà non addomesticabile – comincia a infiltrarsi, quasi di forza, fra le parole di chi scrive e a renderne frammentario il discorso.

Non più gli amori sognanti dei racconti e romanzi friulani. Il 1950 è per Pasolini l'*annus horribilis*; il suo narcisismo è stato ferito dalle conseguenze dell'episodio del Ramuscello: la vergogna paesana, il licenziamento dalla scuola pubblica, l'espulsione dal PCI per indegnità morale. Fuggito a Roma deve spiare, mettersi alla gogna, farsi del male, deve infantilmente punirsi e, al tempo stesso, deve punire il mondo, peccando di più e meglio. È una sfida al lettore e a se stesso. L'autore, il testimone, ama presentarsi come il peggiore dei lupi, "scoperchia il proprio cervello", ma, al tempo stesso, quasi si vergogna di narrarsi.

Ma [...] chi *svolgerà l'inchiesta*, onde portare luce sui fatti, o, meglio, portare i fatti alla luce? Gabbriele non sarà solo, quando conoscerà Nadia: presenzierà, infatti, l'interprete, il testimone, il romanziere. Questo sfiatatoio, questo tubo di scarico, questo apparecchio ricevente e trasmittente (RR II: 337, corsivo dell'autore).

Racconti notturni, figure di una possibile, ricorrente tentazione suicida. Pagine ben distinte dagli studi successivi su Roma. Consideriamo quei racconti come un unico racconto, pienamente autoreferenziale. Lo scenario fra Trastevere e via Arenula, di qua e di là da Ponte, è un dipinto senza tempo, sospeso «nell'ora ambigua tra la cena e il dopocena (*ivi*: 334), un paesaggio vivo ma immobile come nelle stampe di Pinelli, una

vita cristallizzata nell'ultimo, eterno "vaffanculo" di un ragazzo che passa per il lungotevere, o in quello «stupendo li mortacci» che gridò Arnaldo «inciampando in una di quelle venerande pietre» (*ivi*: 352). Roma è niente di più che la sensazione, l'odore di una COSA (termine con tutte le maiuscole, che ricorrerà spesso nell'opera di Pasolini a significare qualcosa di non confinabile. Che sia il mare o il deserto).

Il tema è quasi uno solo, ossessionante: la caccia dei lupi ai ragazzi. Ragazzi senza tempo, in attesa della Comare secca, come nei versi del *Biondomoro*.

Vita del moro senza nome. / Vita del piscello senza nome. / Vita del maschio senza nome. [...] Morte nel nome di Fabrizio. / Morte nel nome di Roberto. / Morte col nome suo, di questa creatura che ride nel rione.

Il lupo confessa il proprio peccato, lo descrive ai suoi giudici, come le possedute di cui parla Certeau lo descrivevano all'inquisitore, senza pudore, senza omettere particolari. Chi possiede non ha nessuna pietà per la vittima; è *bestia rifatta uomo*. Eppure, «quando [Giubileo] alzò gli occhi, da cane rifatto uomo, vide nell'occhio tondo e chiaro del Zavaja la goccia di una lacrima» (*ivi*: 392).

Chi narra si nasconde dietro molti nomi, moltiplica i livelli narrativi, confonde l'inquisitore. Il lupo ha disgusto di se stesso, come Giubileo che continua disperatamente a lavarsi per togliersi di dosso quell'odore. «A casa si lavò accuratamente, epicureamente, metodicamente: fu un frenetico abbandono al razionale». E nella lunga allucinazione notturna, «quell'odorino fu Dio» (*ivi*: 399). Gli alter ego delle possedute di cui ci dice Certeau erano i personaggi della demonologia del tempo: «"Asmodeo" [...] ma subito dopo risponderà "io sono Aman", poi "io sono Isacarion"» (de Certeau 1975, trad. it. 2005: 80); gli alter ego di Pasolini sono François Villon, Lautréamont, Proust, l'attore Ronald Colman di cui probabilmente Pasolini aveva visto il film più noto, *A Double Life* (1947), il prof. Giubileo che «aveva un vero culto per la Morale; ma insomma l'avrebbe desiderata un pochino più teorica» (*ivi*: 383). E su tutti il poeta Virgili, terrorizzato dalla proposta di reintrodurre la pena di morte per i reati contro l'infanzia.

È una storia che la rotazione barocca dei nomi rende confusa, contraddittoria, continuamente spezzata, e, cosa più grave, il discorso sbanda quando, scivolando fra diversi nomi, il lupo dichiara di chiamarsi *Je. Je* lo incontriamo presto, già nel primo dei racconti del 1950, *Squarci di notti romane*: si comporta come gli altri, ma, in quella babele di nomi, appare un po' diverso, sembra volere essere capito, giustificato dalle sue prede («Tu non mi hai compreso, e ormai fra noi due tutto è finito» (*ivi*: 348), è l'unica

maschera del lupo di cui conosciamo i sentimenti. «Tutti sono felici, meno lui, che ha ricevuto in mattinata dei colpi mortali» (*ivi*: 360). Cammina sofferente, mentre le note di un oboe si diffondono per la città e la riempiono in tutti i suoi pori. Il suonatore dell'oboe era cieco; stava seduto su un piccolo fittone all'angolo dei due vicoli. Suonava. La serenata di Silvestri.

Gli amori di quegli scritti sono molto diversi da quelli sognanti di *Amado mio*, ma la scena della “grande amata” in *Squarci di notti romane* non è lontana dall'*Appunto 55* di *Petrolino*. (Non considero qui la differenza, su cui Pasolini tornerà in seguito, fra possedere ed essere posseduto.) Il testo non nasconde nulla, affonda a piene mani in una psicologia allucinata della disperazione e del possesso più cieco, masochistico, rabbioso, sadico. Ma il gioco dei nomi, la lacrima del pischello, il *Je* che si commuove agli effluvi e alle musiche di Roma, l'odorino che tormenta Giubileo, certe pieghe minime frammentano il discorso. In quell'anno disperato si sono aperte per Pasolini le porte dell'inferno, ma, per dirla con Certeau, in fondo a quei varchi inaspettati, per improvvise immagini, si manifesta la traccia di un rimosso, ritorna un'alterità inattesa, si intravede confusamente un'altra *Scena*. È lo stesso movimento che tornerà in *Petrolino*, il continuo aprirsi nelle nostre storie di crepe che lasciano scorgere storie lontane, storie che, tuttavia, ci appartengono.

La storia ritorna e si ripete

In questa stessa prospettiva si può rileggere *Ragazzi di vita* come ricerca di un realismo etnografico assoluto: lavoro realistico non certo per l'uso del dialetto come tale, ma semmai intendendo il dialetto come la parte più visibile di una costruzione il cui carattere realistico non sta nell'incastatura delle parti, o nella minore o maggiore ampiezza dell'ultimo piano, ma nel come la costruzione affondi nel sottosuolo per stare saldamente in piedi.

Con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – che molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo – io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda: e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria! (SPS: 919-920).

Cerco di essere più chiaro. La critica coeva all'opera ha spesso rimproverato la frammentarietà del primo romanzo romano, l'incerto legame fra gli otto capitoli, il ripetersi, per episodi occasionali, i salti improvvisi lungo quella spirale predazione-perdita-predazione che ne è il motivo conduttore. Tutto vero, o per lo meno in larga parte vero. Per dirlo con una facile immagine, se leggiamo il romanzo solo “orizzontalmente”, per il succedersi dei fatti, è così. Quella che propongo è piuttosto una lettura

“verticale”, una lettura che progressivamente, per strati successivi e spiralfornimi, ricongiunga in profondità i diversi episodi, in una ragnatela che per tratti orizzontali e verticali, attraverso ciò che ritorna e si ripete, renda la scena sempre più reale (cfr. Sobrero 2016). Detta così la proposta è forse troppo semplice: ma l’immagine mi serve per fare intendere la direzione del mio invito. Del resto è quello che esplicitamente chiedeva Pasolini in una nota del ’64 a *Divina Mimesis*:

Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero (RR II: 1117).

Che il romanzo nasca quasi per forza propria, è lo stesso Pasolini a sottolinearlo. Buona parte degli episodi e degli stessi personaggi sono già nei racconti del 1952-1954. In particolare tre racconti (*Il Ferrobèdò*, *Li belli piscielli*, *Terracina*) costituiscono nell’ordine dello stesso schedario pasoliniano, quasi un *Ur-Ragazzi di vita*. Attraverso un prezioso lavoro filologico, confrontando le due redazioni del romanzo conservate presso la Biblioteca Nazionale di Roma, e ricostruendone la genesi non solo nei racconti romani, ma negli stessi racconti e romanzi friulani, Nisini ha offerto un’immagine viva del lavoro pasoliniano. Le medesime immagini scorrono da un racconto all’altro, gli episodi si ripetono, a distanza di anni, spesso con poche o nessuna variante, i personaggi definiscono progressivamente il loro carattere: dal friulano Erio (*La rondinella del Parcher*) nasce Luciano (*Terracina*) e Luciano diventerà Riccetto, e Riccetto farà una veloce comparsa come Sburdellino ne *I morti di Roma* (cfr. *Storie della città di Dio*, a cura di Walter Siti).

Molte tessere sono già disegnate, eppure metterle insieme è un lavoro lungo; Pasolini comincia a parlare del nuovo romanzo già alla fine del ’52 e lo consegnerà a Garzanti nel marzo del ’55. Non è difficile capire, leggendo Nisini, quel che intendesse dire Pasolini scrivendo di come il romanzo fosse nato in laboratorio, «nella solitudine della mia stanza ormai in un quartiere borghese, dietro il Gianicolo» (SLA II: 2731). Ma proprio questa costruzione, questa fatica da *bricoleur*, fa intendere quanto l’insieme sia architettato per raggiungere un realismo che vada ben al di là del fatto dialettale, o della generica rappresentazione del contesto sottoproletario. Per la prima volta in modo evidente si presenta quel modello di “realismo assoluto” che evidentemente Pasolini rimugina dai anni, e che a un certo punto non può non imporsi. Accade nelle ultime pagine del *Canzoniere* (1955), quando definitivamente si consuma il rapporto con Benedetto Croce, ma si prendono anche le distanze dallo storicismo gramsciano e demartiniano, dalla nozione di cultura folklorica come resi-

duo della marcia nobile della storia. *La prospettiva si rovescia*. Non sono quei componimenti popolari a essere arretrati e barbarici; quel che accade è altro: siamo, piuttosto, noi a non essere più in grado di riconoscere in quelle parole i segni elementari della vita. Se davanti a quelle consuetudini e a quelle espressioni proviamo *angoscia*, non è per la loro bruttura, ma perché «ogni nostra, storica, legge estetica finisce col decadervi, con lo smarrirsi» (SLA I: 982), perché nostra estetica non è più in grado di capire. Nel '55 tutto è forse più intuito che teorizzato, ma era inevitabile che alla fine del percorso, negli anni Settanta, Pasolini incontrasse la critica a ogni antropologia etnocentrica.

E si osserverà come quella “misera psicologica” (de Martino) qui non sia reperibile. [...] Sarà dunque necessario, di fronte a questi casi minimi, *rovesciare tutta la nostra interpretazione*, e ipotizzare – anche se minimamente attuata, ma attuata – una creatività popolare autonoma, di tipo romantico, i cui risultati estetici abbiano un valore assoluto, *metastorico* e quindi parallelo a quello della passata alta letteratura? (*ivi*: 983, corsivo aggiunto).

A Roma non c'erano i riti folklorici della Lucania, e la cultura del popolo più umile sarebbe presto diventata cultura piccolo borghese; ma era in quegli involontari endecasillabi di Begalone («Se dorme bbene, eh? A Largo Arenula», «Tengo na fame che me cago sotto») che il tempo sembrava fermarsi e il presente appartenere al mito. I ragazzi che cantano *Zoccoletti*, *Zoccoletti* e *Carcerato* sono gli stessi che nel medioevo cantavano *Adalbertos Komis kurtis* e *Hor atorno fratt Helya* (TP I: 879), espressione di una natura ancora amorale; ragazzi che, inconsapevoli del loro destino, volano per le strade di Roma. La storia è una storia del presente, ma è sempre storia immersa nella luce del mito, una storia attuale, ma di un'attualità «che noi sappiamo appartenere al passato» (*Appunto 3b*). In chiave esistenziale il motivo della profondità del presente è già nei versi e nelle prose friulane, basta pensare al dramma *I turcs tal Friul*, ma ora, a Roma, quel tema progressivamente si amplia fino a diventare presto metodo di ricerca per leggere il presente come riflesso di una realtà più profonda.

C'è del metodo nelle vicende apparentemente affastellate di *Ragazzi di vita*. Ho notato altrove, ad esempio, la sapienza antroponimica con la quale sono distribuiti nomi propri e soprannomi (Sobrero 2015b). Ma quel che qui più interessa è la relazione tra la scena presente e la realtà più profonda, o, in altri termini, come questa relazione da questione esistenziale qual era stata in Friuli, diventi una questione di metodo della ricerca, e, anzi, più che di metodo, di modo di vedere il mondo. Nel 1969 scriverà: «Il mio parere preciso, su questo punto, è che è realista solo chi crede nel mito, e viceversa. Il mitico non è che l'altra faccia del realismo» (SPS: 1461).

Nessuna metafisica, e nessuna confusione con Eliade, dalla cui impostazione in quello stesso anno, 1969, prendeva le distanze, ribadendo il carattere laico e storico del sacro, ribadendo il fatto che il sacro è sempre stato istituzionalizzato, che non ci sia sacralità che non sia storica e non ci sia mito nel quale non si veda l'intervento del pensare e dell'agire umano. Non è il Mito che si proietta sul presente, quanto piuttosto il presente che, come realtà storica, lascia intravedere nei suoi varchi un territorio dove si dispiegano forze *inconceivable* e *unspeakable*.

Superiamo l'idea di un romanzo frammentario e leggiamolo nella sua pienezza (cfr. Sobrero 2016). Otto capitoli, due parti di quattro capitoli: nella prima parte la storia di Riccetto e compagni nell'età della comunione, e poi, nella seconda parte, la storia degli stessi ragazzi a diciassette-diciotto anni. Due parti che cominciano in maniera analoga, in luoghi non troppo lontani del centro di Roma: con il "prelievo" al Ferrobedò, la prima parte, e, poi, il quinto capitolo, con il "prelievo" in quel paradiso del ferro vicino a Porta Metronia; ma principalmente due parti che sembra finiscano nello stesso modo: con due scene di morte, la morte di Amerigo e quella di Genesio.

L'ultimo atto, in ambedue i casi, si consuma nelle acque dell'Aniene, il fiume selvaggio, lungo la Tiburtina, benché, in un caso come nell'altro, la vita della periferia sembri sospesa. Durante i funerali di Amerigo, come intorno alla morte di Genesio dalla strada non arrivano i rumori del traffico: alla fine del quarto capitolo, nel silenzio si sente solo la tromba dei bersaglieri che suona l'ora del rancio; alla fine del libro «in quel gran silenzio si sentiva solo qualche carro armato, sperduto, dietro i campi sportivi di Ponte Mammolo che arava col suo rombo l'orizzonte» (RR I: 767). Rumori militari in lontananza: un finale che richiama *Il pianto della scavatrice*, e che ricorda non poco il finale del romanzo di Céline, autore che Pasolini non tratterà bene, ma che mi sembra difficile dire non abbia avuto influenza nella sua formazione.

Fra le due parti, nel quarto capitolo, la storia di Amerigo, annunciata da quell'esergo tolstoiano: «Il popolo è un grande selvaggio nel seno della società», che sostituisce l'epigrafe dantesca prevista nell'anticipazione apparsa sulla rivista *Paragone*, «Qual io fui vivo tal son morto». La morte di Amerigo chiude la prima parte; la morte di Genesio chiude il romanzo. Non può sfuggire l'immagine specularmente contrapposta delle due figure. Molti ragazzi muoiono nel libro, e molti ragazzi compiono crimini, ma la violenza e la morte di Amerigo è diversa. Pasolini ce l'aveva già presentato in *Appunti per un poema popolare*: «È pallido, nerastro in faccia, sotto le sopracciglia, i capelli di statua (la faccia di un "moro", piuttosto barbaro che romano, la faccia del "Gallo morente")» (RR II: 422). Amerigo non è stato addomesticato, non desidera quel che

desiderano i borghesi, non finirà, come molti ragazzi, per lavorare, ma neanche ruba; gioca, piuttosto, perde e disperatamente continua a giocare. «Magari me faccio pure dieci anni de Reggina Celi, ma stanotte io devo da giocà» (RR I: 610). Già condannato per bestialismo, Amerigo è fuori da ogni possibile storia sociale. A differenza degli altri ragazzi, non incontra la morte, ma la cerca con tutte le proprie forze. Il suo rifiuto di crescere, il rifiuto della società, è assoluto. Genesio è l'altro estremo. Muore prima di entrare nella società, benché già mediti con i fratelli di uccidere il padre: «l'avemo da ammazzà! E poi se n'annamo a abbità da n'altra parte co' mamma» (*ivi*: 749). Nella sua natura si riflette quasi l'immagine del mito. Il Ricchetto del primo capitolo, salvando, contro il desiderio di Marcello, la rondine ha salvato una vita, la sua vita (è inutile ricordare come la rondine sia metafora degli stessi ragazzi, più volte chiamati "rondinini"). Un gesto che ripeterà nell'ultimo atto del romanzo: «Io Je vojo bbene ar Ricchetto, sa!» (*ivi*: 767). Genesio non ce la fa: vuole uccidere il padre, la legge che in nome del padre la società gli impone, ma con ciò decreta la propria morte. Sarebbe stato un altro Amerigo (o un altro Ricchetto).

Questo è un secondo livello della storia, ma la trama è in realtà molto più fitta; la costruzione del romanzo è babelica, piena di scale interne che salgono e che scendono. Ma noi procediamo per salti. Sotto ogni livello nell'opera di Pasolini ne scorre un altro. La luce del mito che *ritorna e si ripete*. «La luce del mito che ritorna e si ripete [...] e il calore quasi abbruniva le cose, nella pace di quel mezzogiorno, così attuale e che noi sappiamo appartenere al passato» (*Appunto 3a e 3b*).

In *Ragazzi di vita* la storia ritorna e si ripete almeno tre volte: nella vicenda di Ricchetto, in quella di Genesio, nel quale lo stesso Ricchetto non stenta a riconoscersi («[...] gli era venuto in mente di quand'era come loro, che i grossi ai Grattacielì lo menavano e lui se ne andava a cicche [...]») (RR I: 761), e, poi, nella storia di un altro Ricchetto. Siamo nel penultimo capitolo: dalla camera dove abita la famiglia di Ricchetto si sentono urla. Per vedere che succede viene fuori la sorella di Ricchetto con un bambino in braccio. È un minimo clic spitzeriano. «Ma che vvòi te qua», le fece voltandosi inviperita la madre, «ma che vvòi!». La ragazzina, *con un altro Ricchetto piccolo in braccio*, voltò sui tacchi e se ne ritornò diretta nella sua stanza» (*ivi*: 702, corsivo aggiunto). Ma c'è un quarto livello. Tutto ritorna e assume le vesti religiose del mito in quel famoso *Appunto 55 di Petrolio*. «E Fausto era proprio il ragazzino con cui si potevano fare queste cose, docile, ubbidiente e curioso com'era. Almeno tanto quanto era forte e virile. Era un Ricchetto». Non *il* Ricchetto, ma *un* Ricchetto. Uno dei tanti. La storia di Ricchetto si ripete e si ripeterà sempre: è la storia naturale di piccoli dei o di piccoli diavoli, della speranza che il mondo possa rico-

minciare. Anche qui i nomi contano poco: sono tutti Riccetto o Lenzetta, o sono Alichino e Calcabrina, Libicocco e Draghignazzo ecc.

Per decenni i critici hanno parlato di romanzo frammentario, non vedendo che l'unità si ricostruiva proprio grazie a quella frammentarietà. Pasolini – era nel suo stile provocatorio – non risponderà mai nel merito, ma nel secondo romanzo romano, come accontenterà i critici comunisti, accontenterà anche i critici letterari. *Una vita difficile* sarà esattamente diviso in due parti, rigidamente separate da un punto di vista tematico (perdizione-riscatto), ognuna di un identico numero di capitoli (cinque), e ognuna, a prendere in giro i critici, di un identico numero di pagine (178 per parte nell'edizione mondadoriana dei "Meridiani"). I comunisti furono ideologicamente appagati dalla storia di redenzione politica di Tommasino, ma un po' tutti continuarono a parlare di romanzi frammentari.

Giocare seriamente

Procediamo a lunghi passi e arriviamo a *Petrolio*. In modo sempre più consapevole il realismo assoluto è stato finora per Pasolini la capacità di dilatare lo spessore del presente e, al tempo stesso, di infrangerne la superficie, così da sentire in ogni storia l'eco di molte storie sottostanti. E per far questo è stato necessario, in primo luogo, e per diverse vie, contestare la pretesa identitaria della scrittura, non della scrittura borghese, ma di ogni *koinè* classica (qui intesa alla lettera come scrittura di ogni classe al potere).

Nella storia di Carlo Valletti risuonano molte storie, fino alle storie ultime narrate nelle due *epochè*, e ancora più giù fino ai confini del mito. È bene, tuttavia, rilevarlo ancora una volta: la Realtà non sta in un mito dato all'origine, non c'è un passato assoluto, ma il mito vive e prende forma nella realtà della storia. Il mito è la storia dell'uomo. Pasolini lo spiega bene commentando il suo *Vangelo secondo San Matteo*: non la storia di Cristo, ma la storia di Cristo più duemila anni di storie narrate sulla vita di Cristo.

Non volevo ricostruire la vita di Cristo come fu veramente; volevo invece fare la storia di Cristo più duemila anni di tradizione cristiana, perché sono stati duemila anni di storia cristiana a mitizzare quella biografia, che altrimenti come tale sarebbe stata quasi insignificante (SPS: 1333, 1336).

È una concezione della storia come storia sempre del presente, sulla quale Pasolini tornerà più volte e in forme diverse. Ad esempio, ci tornerà in *Petrolio*, nell'*Appunto 43a*, invitando il lettore a osservare nel suo «qualcosa di scritto» l'uso dei tempi verbali. Tutto accade in un presente dilatato. «Lo spirito della mia opera e le norme che questo spirito ha

emanato istituendosi», pretende il presente come suo tempo verbale. Si può usare il passato remoto, ma solo intendendolo come presente storico. «Posso concedermi il passato remoto, è vero: che è un presente, per pura funzione mitica, allontanato indietro nel tempo». Tutto scorre davanti ai nostri occhi, esposto in una stessa galleria di azioni e personaggi. È lo scorrere di un vasto e profondo fronte lavico, anzi, di un illimitato fiume senza fondo, in cui l'imperfetto serve allora a scegliere e indicare un particolare che ritorna, lo spessore di storie che si ripetono. «In quell'imperfetto insomma *c'est la vie* [...]». Per questo ogni storia deve essere incompiuta, imperfetta, frammentaria e, quasi un gorgo di quella corrente lavica, e in molti punti finisce per essere uno scorrere quasi indecifrabile, come nel gioco degli specchi fra i due Carlo Valletti. Le parole ci ingannano, pretendono di fermare il tempo e il senso delle cose, e più di altro ci inganna la pretesa identitaria della parola scritta, e allora bisogna distruggere ogni scrittura, rendere la scrittura poco più che un "blocco di segni", «una forma consistente semplicemente in "qualcosa di scritto"», fino a inventare un nuovo alfabeto, «magari di carattere ideografico o geroglifico» (*Appunto 37*).

Per deformazione saggistica verrebbe quasi voglia di ragionare sull'influenza che può avere avuto in Pasolini la lettura dei *Saggi di linguistica generale* di Jakobson, una cui attenta comprensione avrebbe fornito gli strumenti per una conoscenza e una critica dei dualismi saussuriani. Ma non credo che sia questa la strada da seguire. Come accade per altri saggi di linguistica o di antropologia, Pasolini se ne serve in modo alquanto approssimativo. Credo, invece, che una qualche influenza nella costruzione di *Petrolio*, o diciamo meglio nella teorizzazione della struttura sottesa alla costruzione di *Petrolio*, l'abbiano avuta due libri usciti rispettivamente nel 1974 e nel 1975. Il primo è *Meditazione milanese* di Gadda, opera uscita postuma, nel 1974, ma che, redatta alla fine degli anni Venti, sta a fondamento di tutti i racconti e romanzi dello scrittore milanese. Al secondo ho già accennato: si tratta delle *Note sul Ramo d'oro* di Wittgenstein, pagine che con ogni probabilità portarono Pasolini a ripensare l'autore delle *Ricerche filosofiche*, inizialmente liquidato come filosofo idealista (cfr. Sobrero 2015a). Anche in questo caso vale quel che spesso si è detto sulla la capacità di Pasolini di stare dentro e fuori la corrente delle idee di quei decenni. Altre opere hanno avuto un'influenza importante nella scrittura di *Petrolio* ed è significativo, per capire lo stile di lavoro di Pasolini, osservare, appunto, come si tratti in larga parte di opere uscite in italiano nel biennio 1974-75: il lavoro di Alfonso Di Nola (1974) a cui accennavo, *Minima moralia* di Theodor Adorno (1974), il lavoro di Philippe Sollers *L'écriture et l'expérience des limites* (1968), a cui accenna in una recensione del 1974 occupandosi di Sade.

Per quanto riguarda il “realismo assoluto” mi sembra indubbio, tuttavia, che le riflessioni di Gadda e di Wittgenstein occupino in *Petrolio* un posto decisivo. Qualcosa di più di un indizio sta nell’*Appunto 71c* e *71e*, nell’uso, per la prima e unica volta in Pasolini, del termine gaddiano *Euresi*: la vivente Euresi – scrive Gadda – che attraversa e informa di sé l’universo. Pochi lettori probabilmente si sono soffermati su questo termine. La parola non si trova in nessun dizionario italiano, ma suona bene: sembra semplicemente definire, sul medesimo calco, una buona teoresi, un buon modo di conoscere il mondo. E in fondo questo è.

Ma ripensare il significato e l’uso del termine Euresi in *Meditazione milanese* ci aiuta a capire meglio quel che Pasolini vede nelle strade di Torpignattara. E, del resto, da Spinoza a Rimbaud, i riferimenti di Gadda e Pasolini sono i medesimi: meditati in Gadda; attraversati di corsa, ma con straordinario intuito, in Pasolini. Lo spazio dei racconti e del romanzo di Gadda è sempre lo spazio fra due piani: per un verso i confini della cronaca, le parole del quotidiano, la materia, la storia piccola e, per altro verso, l’infinito, quel che non si potrà mai dire, la natura di cui la nostra vita è parte, la storia grande. L’Euresi è quel processo che sa intendere il nostro punto di vista come un nodo provvisorio, un precario crocevia dei sensi, o, come avrebbe detto Pasolini in altri tempi, come un ganglio incompiuto di sensazioni. Disfare certezze e ricostruire provvisori ancoraggi è compito dello scienziato. Il compito dell’artista è meno difficile, ma anche meno rassicurante: imbarcare più storie possibili nel *bateau ivre*. È un movimento della conoscenza, scrive Gadda, che smonta equilibri, divide e disfa la percezione del presente, riconoscendo ciò che manca, e ponendosi alla ricerca di altri nodi, di altre congiunture. Un fronte lavico (la metafora gaddiana è ripresa in questo caso da Pasolini nell’*Appunto 43a*) che in alcuni momenti si cristallizza, ma che poi riceve nuove emissioni e riprende a scorrere. Un processo che avanza per opposizioni binarie: ogni affermazione, ogni certezza, ogni confine, definendo se stesso non può che definire anche l’altro da sé, il non detto, ciò che è ancora ignoto. Un ordine che per parti limitate si può rappresentare anche con una geometria degli insiemi, ma che si rivela presto una rete senza fine, una spinta continua a distruggere, *deformare* vecchi equilibri e a ricostruirne di nuovi, a ottenere un visione delle cose non più profonda, ma più inglobante, tale da rendere appunto la *Scena della Visione* di Carlo non opposta, ma parte della *Scena della Realtà*. Gadda pensava in quegli anni Venti alla rivoluzione del relativismo in fisica e, più ancora, alla definitiva affermazione della prospettiva evolucionistica e alla filosofica prospettiva vitalistica. Ma negli anni Settanta, quando la *Meditazione milanese* appare, siamo ben dentro quella rivoluzione cognitivista che nel decennio avrebbe investito tutte le scienze umane. Dalle cose ai pensieri, la realtà è un sistema di infinite relazioni, un

insieme nel quale siamo immersi come piccola parte, e che non potremo mai risolvere del tutto. Un costruirci dentro il mondo che costruiamo. Il pensiero degli antropologi corre immediato a Michail Bachtin, a Gregory Bateson, fino alla definizione di cultura di Clifford Geertz: la cultura è una ragnatela di simboli e noi ci siamo dentro. Non potremo mai vedere il mondo e noi stessi dall'esterno, dal punto di vista di Dio.

Per questo quell'omicidio a via Merulana era un *Pasticciaccio*. La teoria del commissario Ingravallo a questo proposito è ben nota: ma vale la pena ricordarla, non foss'altro per la bellezza della presentazione gaddiana, in uno di quei suoi infiniti periodi dalla punteggiatura strampalata. Il commissario era, dunque, dell'opinione «che bisognasse riformare in noi il senso della categoria di causa quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui un'opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi: che gli evaporava dalle labbra carnose, ma piuttosto bianche, dove un mozzicone [...]» (Gadda 1957/2010: 4). L'assassino, l'autore del "fattaccio", Ingravallo, forse, l'aveva trovato, o meglio l'aveva trovata, ma «Quella piega nera verticale fra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi: quasi» (*ivi*: 264). Il commissario "si ripentì": ancora una volta tornò a pentirsi di aver giudicato, di avere arrestato su quella donna la corrente del suo pensiero sull'infinità delle cause. Ogni giudizio diventa impossibile e senza senso. «[...] basta pensare – aveva scritto il Pasolini leopardiano del 1946 – a un passo famoso della metafisica di Cusano: in Dio (nell'infinito) si annullano i contrari. Per questo io mi considero innocente» (RR I: 134).

I brani in cui troviamo il termine Euresi si riferiscono alla *Scena della Visione* che appare a Carlo lungo via Torpignattara, seguendo il Merda e la sua amica Cinzia. Le divinità che lo guidano spiegano a Carlo quel che appare nella visione. Ogni traversa è un girone del nuovo mondo: ogni girone ha un colore diverso e in ogni girone si celebra un diverso Modello di vita. Questo per quanto riguarda la *Scena della Visione*; poi c'è la *Scena della Realtà*, la scena di un passato indefinito, di una realtà – non una Realtà assoluta, ben inteso – ma comunque una realtà diversa, più antica, meno bugiarda. La *Scena della Realtà* traspare nel fondo della *Scena della Visione*, cosicché Carlo può percepire la parzialità e l'artificiosità di quest'ultima. La *Scena della Realtà* è un mondo senza colori: o meglio, ha il colore della vecchia vita, spento, grigio, confuso. È un mondo povero, la gente è vestita di stracci, le strade sono spesso in terra battuta; ma è gente bellissima, che usa parole antiche.

[...] gente bellissima: donne grasse e scarmigliate con vestaglie nere e sporche, vecchi con facce assatanate, o a causa della brutalità di vecchi delinquenti ubria-

coni o, che è lo stesso, a causa di mitezza di persone che non hanno mai fatto male a nessuno [...] e soprattutto cricche di giovincelli, che ridono, scherzano, si lanciano battute, chi correndo su una bicicletta sganganata con la parannanza, chi seduto come un accattone sullo scalino della porta di casa [...] (*Appunto 71c*).

Carlo procede lungo via Torpignattara e vede il presente, i nuovi giovani, i nuovi valori: è un mondo che gli appare trasparente, translucido, quasi di cristallo, senza senso. La ricostruzione di Pasolini è volutamente circostanziata, quasi puntigliosa. Ma non si tratta solo di indicare la posizione delle luci per un'eventuale ricostruzione filmica. Qui il problema è più importante e riguarda la possibilità di vedere la scena dall'esterno. La luce proviene dalle spalle di Carlo e attraversa il materiale di cui la *Scena della Visione* è fatta (*Appunto 71*). Dietro questo mondo trasparente Carlo può vedere ciò che a coloro che sono all'interno della scena è precluso vedere: si vede la realtà di un passato recente, e presto, a Torino, si vedranno anche lampi di futuro. Si badi bene non prima la visione del presente e poi separata la visione della realtà: ma c'è chi vede solo il presente e chi vede il nodo del presente dentro la rete del tempo. Agli occhi di Carlo in mondo si moltiplica, il presente assume uno spessore che agli altri non è possibile distinguere. Il problema non sta nel vedere di più, né nel vedere in profondità, ma nel vedere diversamente, nell'avere, direbbe Wittgenstein, una "rappresentazione perspicua" di ciò che abbiamo davanti agli occhi.

Per chi sappia vedere, le storie del presente ripetono storie narrate nella prima e nella seconda *Epochè*. Siamo alla fine dell'opera. Carlo è tornato a Torino. D'ora in poi, dall'*Appunto 110*, Pasolini personaggio (Carlo) e Pasolini autore si confondono in un uomo di poco potere. Qui ottiene ragione il titolo di quel componimento di Osip Mandel'stam che Pasolini ha posto a esergo di tutta l'opera: «Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili».

A Torino la *Scena della Visione* non è diversa da quella che abbiamo incontrato lungo via Torpignattara. Come la Roma dei racconti del 1950, anche in questo caso la *scena* sembra dipinta, immobile, artefatta. Si vedono uomini e donne, ma sembrano burattini, sono silenziosi, insensibili, trasparenti, stranamente muti. C'è il capolinea di un autobus di periferia, ma il conducente e il fattorino «aspettando il loro turno non scherzano come usa fare la gente del popolo. Se ne stanno rigidi come funzionari accanto al loro grande autobus nuovo e lucente. Insensibili alla puzza dei rifiuti [...]. La loro vita vera – parevano dire – era da qualche altra parte» (*Appunto 123*). Tutto suona falso, lucido, messo sulla scena per ingannare (Bazzocchi 2007). Da non si sa dove, ma «dall'ultimo lembo del deserto», arrivano i nuovi barbari, i Godoari,

«i loro visi erano assenti, pallidi, con sguardi ritorti, o rivolti altrove. I capelli tagliati corti sulla fronte [...] avevano un'aria di feticci femminili, ridicoli e sinistri» (*Appunto 122*). Era un modello di vita – scrive Pasolini – che si ripeteva centinaia, migliaia, migliaia di migliaia di volte. «A quanto pare tutta la storia umana non fa altro che ripetere una cosa: è solo ciò che è stato». Anche in questo caso, tuttavia, attraverso la trasparenza della Visione Carlo/Pasolini può intravedere un'altra scena, antica, povera: «Poco più avanti c'era un'altra costellazione, ma, mescolata ad essa, come ruderi o forme edilizie di un altro universo, delle vecchie case povere di campagna. [...] Sull'erba giocava qualche bambino, e sul poggiolo era seduto un vecchio: la sua pelle era scura, e le fessure degli occhi luccicavano» (*Appunto 122*).

Negli appunti successivi cadono, uno dopo l'altro, tutti i confini, perdono di senso le distinzioni. *L'Euresi* lascia intravedere una realtà senza tempo, dove tutto è presente dispiegato. La storia si dispiega nel rito, assume cadenze religiose. Non solo la storia (la manifestazione fascista che appare improvvisa dal deserto) perde di senso; a venir meno è anche la distinzione fra maschile e femminile, la separazione fra cultura e natura, fra bene e male, fra sacro e profano. È l'*Anasyrma* descritta in quel libro di Di Nola. Come nel vecchio *topos* letterario, le mura della città sono crollate e la natura è tornata a invaderne le strade, a prendere possesso dei palazzi. Le annodature dell'*Euresi* – avrebbe detto Gadda – non spariscono, ma moltiplicandosi, moltiplicano i nostri dubbi e rendono impossibile ogni giudizio. Pasolini quasi trascrivere Gadda della *Meditazione*: «Forse si trattava [...] di un'improvvisa radicalizzazione e cristallizzazione di qualcosa che già da tempo maturava: una separazione definitiva [...] di un fenomeno che non era né bene né male da un altro fenomeno che non era né bene né male» (*Appunto 126*).

Siamo negli anni Settanta, negli anni del terrorismo BR e delle stragi fasciste. Ma il nulla che si scopre, precisa Pasolini, non è quello filosofico, non conduce alla rassegnazione, o all'ascesi. Anzi, bisogna continuare a giocare. Più siamo consapevoli che questo è un gioco, meglio giocheremo, irridendo il mondo.

Niente ritiro dal mondo, quindi: anzi, partecipazione più fitta: tanto più fitta quanto più in malafede, necessitata dalla mancanza di alternative, e intesa come parodia. [...] Lo stato d'animo di chi vive questa esperienza del mondo, capito finalmente come nulla, e con pazienza illuminata riaccettato nella pratica – è l'irrisione (*Appunto 84*).

E in nota aggiunge: «È da un'esperienza di questo genere che è venuta all'autore l'ispirazione per questo romanzo».

Carlo/Pasolini, seduto al caffè con alcuni vecchi amici, osserva la scena della manifestazione fascista come fosse uno straniero, ma «secondo la migliore coscienza borghese [...] non certo da uomo di potere» (*Appunto* 125). Ne ride. E in una pausa della discussione sull'immediato futuro della società italiana, rispondendo all'amico che lo accusa per il suo cinismo per la sua "gioia maligna", cita i versi finali della *Città senza mura* di Wystan Hugh Auden, versi che altrove aveva definito "stupendi (SLA II, 1798): «Accidenti, adesso mi fai anche la morale! Sarei un qualunque? Supponiamo che lo sia, che cosa importa se le mie parole sono vere». Da un tavolo accanto interviene ridendo un altro amico: «Andiamo a colazione, per l'amore di Dio! Vi sentirete tutti meglio dopo mangiato» (*Appunto* 125).

Ultimo *Appunto*. Carlo Valletti ormai è sicuro: non c'è da sperare nella salvezza del mondo, «il mondo non può essere reso sicuro né per la democrazia, né per qualsiasi altra cosa», ma almeno, questo sì, sarà possibile vivere in pace con se stessi e diventare capaci di ridere del mondo, di ridere di sé e della propria opera e diventare fedeli di un Dio scherzoso, di un *trickster*, elettori di un vecchio capocomico, capitato per caso o inviato sulla terra da un qualche *Deus otiosus*. La soluzione sarebbe accettabile se non fosse per quella breve nota sul *Deus otiosus* in fondo alla pagina, una nota che nessun Carlo, che al fine rida di sé e del mondo, potrà mai leggere. Una nota sulla religione dei Kai della Nuova Guinea.

Tale almeno la convinzione dei Kai, una piccola popolazione della Nuova Guinea, seminatori di tuberì: essi credono che il creatore Mälengfung, dopo aver creato il cosmo e l'uomo, si sia ritirato ai confini del mondo, all'orizzonte, e lì si sia addormentato. Ma un giorno si sveglierà, si alzerà dal suo giaciglio, e distruggerà tutto ciò che ha creato (RR II: 1817).

Bibliografia

Le opere di Pier Paolo Pasolini sono citate dai "Meridiani" Mondadori (1998-2003). Le citazioni da *Petrolio* sono indicate in base all'*Appunto*, in modo da non perdere la riconoscibilità di alcuni più noti *Appunti* (ad esempio, l'*Appunto* 55).

RR I – *Romanzi e Racconti*, vol. I.

RR II – *Romanzi e Racconti*, vol. II.

SLA I – *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I.

SLA II – *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II.

SPS – *Saggi sulla politica e sulla società*.

TP I – *Tutte le poesie*, tomo I.

- Adorno, Th. 1951. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (trad. it. 1974. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi).
- Bazzocchi, M. 2007. *I burattini filosofi*. Milano: Mondadori.
- De Certeau, M. 1975. *Le langage altéré. La parole de la possédée*. Paris: Gallimard (trad. it. 2005. *La scrittura dell'altro*. Milano: Raffaello Cortina).
- Di Nola, A. 1974. *Antropologia religiosa: introduzione al problema e campioni di ricerca*. Firenze: Vallecchi.
- Gadda, C. E. 1957 (2010). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti.
- Lacan, J. 1978. *Le séminaire di Jacque Lacan, Livre II*. Paris: Éditions du Seuil (trad. it. 2006. *Il seminario di Jacques Lacan. Libro II*. Torino: Einaudi).
- Nisini, G. 2008. *L'unità impossibile*. Roma: Carocci.
- Siti, W. (a cura di) 1995. *Storie della città di Dio*. Torino: Einaudi.
- Sobrero, A. 2015a. *Ho eretto questa statua per ridere*. Roma: CISU.
- Sobrero, A. 2015b. I nomi dei personaggi nell'opera di Pasolini. *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, III: 99-111.
- Sobrero, A. 2016. "I ragazzi di vita nel laboratorio di Pasolini", in *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, a cura di Felice, A., Larcati, A. & A. Tricomi, pp. 269-289. Padova: Marsilio.
- Sollers, Ph. 1968. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Éditions du Seuil.

Riassunto

Nella sua ricerca etnografica, come nelle sue opere letterarie, Pasolini cerca un realismo assoluto, un realismo che abbia almeno tre caratteri: a) una grande forza descrittiva, dettagliata e suggestiva; b) una descrizione libera da vincoli egemonici, ad ogni livello (linguistico, psicologico, storico, culturale); c) e, infine, una descrizione che lasci ampio spazio all'emergere di altre forme di vita. In breve Pasolini si propone di ripensare il concetto di "realismo ideologico" o "realismo assoluto" come una battaglia contro il principio di identità che è nascosto in ogni scrittura. Per capire tutto ciò, piuttosto che l'etnografia e la letteratura del neorealismo, è l'opera di Gadda che potrebbe essere un buon punto di partenza, e, in retrospettiva, sono il pensiero e l'opera di Michel de Certeau che possono essere un buon punto di arrivo.

Parole chiave: antropologia e letteratura, Pasolini, realismo critico, etnografia.

Abstract

In his ethnographic research, as in his literary works, Pasolini search absolute realism, a realism that has at least three characters: a) a great descriptive force, detailed and evocative; b) a description free from hegemonic constraints at every level (linguistic, psychological, historical, cultural); c) and, finally, a description that leaves large space to the emergence of other forms of life. In short Pasolini aims to rethink the concept of "ideological realism" or "absolute realism" as a battle against the principle of identity that is hidden in every scripture. To understand this, rather than ethnography and literature of neo-realism, it is the work of Gadda that could be a good starting point, and, in retrospect, it is the thought and work of Michel de Certeau, which can be a good point of arrival.

Key words: anthropology and literature, Pasolini, critical realism, ethnography.

Articolo ricevuto il 19 aprile 2016; accettato in via definitiva per la pubblicazione il 20 ottobre 2016.