

Fabio Benincasa

Reale, eccesso e perversione nel Pasolini post-sessantottesco

Nell'ultima fase registica di Pier Paolo Pasolini, che si sovrappone alla sua riflessione critica post-sessantottesca, il regista affronta il problema del resto, o meglio di ciò che eccede il realismo come elemento formale-ideologico moderno e borghese.

Nella riflessione pasoliniana matura, il resto assume anche le connotazioni della perversione in una concezione che riecheggia da un lato le teorie di Herbert Marcuse e dall'altro quelle di Deleuze e Guattari. Il rapporto del resto con la realtà tuttavia non coincide solo con la negazione del realismo: in parallelo ai post-strutturalisti francesi come Lacan e Deleuze, Pasolini tende a pensare la nozione di realtà come proteiforme e resistente a ogni tentativo di sistematizzazione razionale, logica e strutturale.

Proprio questa considerazione aveva spinto i pensatori francesi dell'epoca a creare una dicotomia tra una nozione di realismo sistematico-razionale, descrittivo come una mappa che prevale sul territorio o lo sussume, e quella di reale che invece esiste materialmente ma sfugge a ogni considerazione di pensiero, resistendo a qualunque nozione di sistema e aprendo all'infinito la potenzialità storica dell'uomo.

Anche Pasolini, nel momento in cui alla metà degli anni Sessanta teorizza il suo cinema di poesia basato su un montaggio non narrativo nel senso classico ma piuttosto rapsodico e su una soggettiva disincarnata, si pone in una posizione analoga. Il cinema è realistico non sul piano della costruzione architettonica degli oggetti e degli enti ma piuttosto in una forma infinitamente libera che coincide con una narrazione divagante e soprattutto sulla posizione del regista e degli attori come viandanti¹.

Il motto di *Uccellacci Uccellini* – «il cammino incomincia e il viaggio è già finito» – è una dichiarazione di intenti narrativa poetica e politica. Il viaggio non può che essere strutturato, progettato, intenzionale, teleologico. Il cammino invece ha un punto di partenza ma non necessariamente un punto di arrivo

¹ P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in W. Siti, S. De Laude (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 2004, pp. 1461-1488.

Abstract

In his last creative phase, which overlaps with his post-Sixties critical reflection, Pier Paolo Pasolini tackles the problem of the rest – that which exceeds realism – as a modern, bourgeois formal-ideological element. The text aims to analyse the role that rest and perversion take on in Pasolini's mature reflection, as a symptom of a protean reality resistant to any attempt at rational, logical and structural systematisation.

KEYWORDS

PIER PAOLO PASOLINI

-

REST

-

REALISM

-

PERVERSION

-

POST-STRUCTURALISM

e soprattutto nel suo svolgimento si apre a un'infinita varietà di contraddizioni, spesso inaffrontabili.

La stella cometa di questo ipotetico magio-randagio non è un astro fisso ma una polarità, un vettore esistenziale come la voce di Dio per Abramo a Ur. Il dio pasoliniano è una voce interiore, inconscia, misticheggiante. Eppure, a partire da *Teorema* e passando ai suoi sviluppi essenziali a *Porcile*, costeggiando la *Trilogia della vita*, passando a *Salò* e all'irrealizzato *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolini affronta questa crisi della modernità e del reale in maniera opposta nella sensibilità e nelle conclusioni rispetto a quella versione del post-strutturalismo sviluppata da Deleuze e Guattari, nonché alla liberazione sessuale preconizzata da Marcuse.

Spesso si è tentati di ricondurre il sostanziale scetticismo di Pasolini rispetto ai movimenti del '68 alle poche righe della poesia sugli scontri di Valle Giulia, che ha prodotto un'innumerabile quantità di interventi sul potenziale reazionario dell'intellettuale. In realtà l'opposizione di Pasolini al libertarismo sessantottino è coerente al dibattito che il post-strutturalismo, in opposizione alle filosofie della vita nietzschiane, stava sviluppando in Francia.

La posta in gioco per gli intellettuali parigini era quella di sostituire alla modernità borghese un'ulteriore surmodernità che tenesse conto degli elementi postcoloniali, non però assunti come tradizionali, ma piuttosto come iper-moderni rispetto agli elementi sterili dell'Occidente. Per fare un esempio: la Rivoluzione Culturale di Mao era vista come anticoloniale ma anche come antitradizionale. Al contrario, il misticismo di Pasolini, specie dal 1968 in poi, vede proprio nell'elemento popolare o tradizionale una fonte di resistenza e una inassimilabilità a un pensiero che, quand'anche professionalmente rivoluzionario, rimane al suo fondo repressivo, classista e di origine borghese.

Lo stesso marxismo pasoliniano non è contro la tradizione ma costruisce un armonico inveramento della totalità che il rivoluzionario di professione come il tecnocapitalista infrange

e distrugge irrimediabilmente². Proprio nella ricostruzione di questa innocenza il suo marxismo si pone contro la modernità ma per essere più moderno di ogni moderno, come afferma lo stesso regista quando in una sua citata (ma poco compresa) poesia si proclama «una forza del passato»³.

Se dunque il reale sia per il post-strutturalismo francese che per Pasolini riguarda una potenzialità che nella realtà rimane inespressa, diversissimi sono i modi di intendere questa realtà nei suoi sviluppi. Il reale per Deleuze o Guattari e per altri pensatori contemporanei apre a una dimensione storica radicale, perfino anti-storicistica, perché non progettabile, assumendo gli elementi antiformali dell'avanguardia.

Per Pasolini invece è proprio la dimensione mistica dell'uomo pre-moderno che ritrova nella sua sensibile innocenza il rapporto con le meraviglie del creato. Questo fuori-dalla-storia può coincidere con i borgatari della periferia di Roma, con gli antichi greci o con le tribù africane.

Il rapporto col reale e quindi con la potenzialità infinita e poetica della realtà, per quanto intuito in maniera affine, è sviluppato in direzioni opposte. Deleuze cerca «dei Max Ernst della filosofia», Pasolini lentamente e radicalmente rigetta ogni idea positiva della nozione di avanguardia fino a proclamare «Io sono una forza del passato» e ad identificarsi nel (supposto) primitivismo tre quattrocentesco del seguace di Giotto e di Masaccio messo in scena nel *Decameron*. In *Teorema*, opera che possiamo immaginare come reazione agli eventi del '68, è evidente come sia proprio l'impossibilità borghese a pensare l'innocenza, un'innocenza che è mistica e non di questo mondo, a condannare un'intera famiglia alla follia e alla morte. L'apertura costituita dalla liberazione sessuale nel film non ha niente di liberatorio. La manifestazione di misticismo, incarnata in un'ineffabile figura di visitatore angelico, non prelude a nessuna liberazione del mondo borghese. Il personaggio della

2 G. Deleuze, *Divenire molteplice. Saggi su Nietzsche e Foucault*, Ombrecorte, Verona 1996, pp. 57-58.

3 La poesia è intitolata *10 giugno* ed è parte della raccolta *Poesia in forma di rosa* (1961-1964), Garzanti, Milano 1976, p. 22.

cameriera che diventa una santa apre in modo paradossale e minimale a una eventuale soluzione positiva, che però non ha a che fare né col sociale né col collettivo del politico, quanto con una ribellione trascendente in *interiore homine*.

È proprio la condizione dell'uomo moderno, prigioniero del consumismo borghese, a impedire di concepire la visione e l'eros in modo diverso dalla perversione e dalla produzione.

Nel film successivo, *Porcile* (1969), Pasolini affronta la perversione come resto e rimosso della società attraverso la metafora del cannibalismo e della liberazione completa del desiderio. Ciò si traduce in una "innocente" autodistruzione che però il potere, evidentemente connotato come fascista, tende a reprimere o tramite la punizione o, in modo anche più inquietante, tramite la dimensione del segreto e del silenzio⁴.

Quasi a rovescio delle conclusioni di *Porcile* che in qualche modo potevano aprire alle suggestioni della *Trilogia della vita* (1971-1974), *Salò* (1975) si pone come film senza resto, privo di possibile apertura al reale. Non solo esiste solamente la realtà, ma essa coincide con la perversione. Perversione non agita in funzione eccessiva rispetto al meccanismo del potere ma frutto della sua stessa anarchia, della quale si sono nutriti non solo il nazifascismo e il conseguente tecnofascismo, ma anche l'utopia avanguardista che, scatenando l'immaginario sadiano, finisce per realizzarlo praticamente nella pulsione consumistica.

La critica di Roland Barthes all'ultimo film pasoliniano, da questo punto di vista, suggerisce una posizione di difesa da parte del semiologo francese nei confronti della liberazione costituita dal desiderio fosse anche quello sadiano⁵. Al contrario, Pasolini rimprovera alle pulsioni dell'avanguardia di essersi rovesciate da liberazione del desiderio in elogio assoluto del biopotere sul corpo: geometrico, neoclassico e prospettico, di per sé fascista⁶.

4 S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 109.

5 Recensione a *Salò*, originariamente in «Le Monde», 16 giugno 1976, cfr. L. Schifano, *Salò/Sade. Scritture allo specchio*, «Bianco e Nero», 2 marzo-aprile, 2002, p. 11.

6 G. Marramao, *A partire da Salò. Corpo, potere e tempo nell'opera di Pasolini*, «Aut Aut» 345, giugno 2010, p. 116: «La rappresentazione pasoliniana appare così

Il confronto dialettico tra Barthes e Pasolini (che comunque non aveva più possibilità di rispondere) è interessante per una serie di considerazioni tra l'estetico e il politico. Barthes nella sua violenta disamina critica individua due problemi: Pasolini sovrapponendo sadismo e fascismo compie l'errore di banalizzare e rendere evanescente la nozione di fascismo. L'accusa non è quella di aver parodiato Sade, ma piuttosto la considerazione che un regime come quello fascista deve essere smontato analiticamente nelle sue peculiarità storico-politiche irripetibili e non esteso a una considerazione su tutta la modernità postilluministica che appunto sovrappone la speculazione radicale e perversa di de Sade alla modernità consumistica del capitalismo.

Per Barthes, se tutto era fascismo niente poteva essere definito tale e l'acutezza dell'analisi ne risultava compromessa. Egli concede comunque a Pasolini un punto interessante: se espandere il concetto di fascismo rischia di compromettere l'analisi puntuale del fenomeno storico, nondimeno potrebbe consentire di articolare una riflessione su ciò che in potenza rimane nel pensiero filosofico e politico della modernità.

C'è però un secondo elemento che oppone la riflessione di Barthes a quella pasoliniana: un criterio estetico per non dire iconografico. Secondo Barthes la peculiarità di Sade è quella di utilizzare un linguaggio letterario e una parola che in quanto tali sono semioticamente bucati. Anche nell'iteratività assoluta e potenzialmente coattiva delle stragi sadiane si inserisce una specie di resto rappresentativo o che comunque sfugge alla rappresentazione stessa, moltiplicando l'esperienza iterativa all'infinito, rendendola potenzialmente differente.

In *Sade, Fourier, Loyola*, l'immaginario architettonico sadiano viene messo in parallelo con le visioni indotte dal lavoro sul corpo degli esercizi spirituali di Ignazio da Loyola⁷. In entrambi i casi, non si tratta di uno sregolamento dei sensi ma di ascesi

prossima ai concetti di biopotere e biopolitica introdotti da Michel Foucault nell'ultimo tormentato scorcio della sua ricerca intellettuale».

⁷ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. Seguito da Lezione*, tr. it. di L. Lonzi e S. Guidieri, Einaudi, Torino 2001, pp. 41-45.

attraverso processi di tensione e mortificazione del corpo teso verso l'ineffabilità divina del soggetto in rapporto al nulla o a Dio. Il linguaggio cinematografico in quanto radicalmente visivo, secondo Barthes risulta più pieno dal punto di vista rappresentativo, più immediato alla percezione e nel suo raddoppiamento meccanico della realtà molto meno sottoposto a una eventuale fuga nel resto. Il linguaggio dell'immagine tende a non essere bucato come la scrittura. Pertanto Pasolini avrebbe reso reale un autore come de Sade che invece è assolutamente infigurabile e l'elemento figurale dell'immagine che la libera dal carico di significato del realismo sarebbe andato completamente perduto.

Agganciando de Sade al fascismo storico e all'immagine cinematografica Pasolini dunque avrebbe dissolto il potenziale polimorfo liberatorio della scrittura nella rappresentazione. Tuttavia quella che per Barthes era un'opzione di senso, limite del film, da Pasolini veniva vista piuttosto come radicale scelta di campo.

L'uso delle architetture classiche, delle geometrie, di inquadrature fisse e frontali della prospettiva e di raccordi di montaggio neutri doveva proprio impedire ogni via di fuga dal significante. Pasolini, per dare forza alla sua metafora contro il consumismo, elimina ogni fuga poetica anche quella della perversione per arrivare a una cosalità che costringe la perversione sadiana alla realtà concentrazionaria fascista e all'oggettualità reificata delle cose e dei corpi, ritenuta insita nel consumismo tecnofascista.

Con molta oculatezza, Barthes sembra voler salvare comunque il potenziale liberatorio di Sade, scrittore contro la letteratura e contro il codice, mentre Pasolini usa l'assoluta violenza sadiana per costringere la potenziale metafora dentro uno schema rigido, dal quale non sia possibile uscire poeticamente. In *Salò* conta la lettera, non la suggestione che sia mistica o metafisica⁸.

⁸ Sui rapporti tra i due intellettuali cfr. F. Pisanelli, *Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Linguaggio, forma, immagine e realtà* in B. Lawton, M. Bergonzoni (a cura

Porno-teo-kolossal occupa un posto specifico nella produzione intellettuale di Pasolini: è stato un progetto lungamente meditato dal regista, fin dalla metà dei Sessanta, quando il protagonista avrebbe dovuto essere Totò. La pellicola diventa una sorta di fantasma che nutre di sé tutte le pellicole pasoliniane, un po' come il monumentale *Mastorna* felliniano⁹.

Proprio come opera-fantasma, pur appartenendo a un'ipotetica trilogia della morte, il progetto del film si oppone alla programmatica chiusura di senso di *Salò*.

Mentre l'iterazione sadiana destruttura, qui troviamo una forma di infinità che si potrebbe definire alessandrina o barocca. Come l'incompiuto *Petrolio* che in effetti secondo il progetto dello scrittore si ispirava alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e diventava un gigantesco congegno anti-romanzesco, *Porno-Teo-Kolossal* viene pensato come *kolossal*, cioè la forma più disarticolata di narrazione di genere, la più bucata, come avrebbe detto Barthes.

L'eredità di *Salò* non viene dispersa in rapporto al sesso: il discorso pasoliniano più direttamente assimilabile tra i due film è che comunque la liberazione sessuale non abbia a che fare con spunti dionisiaci perversi o liberatori, ma con una serie di quelli che Foucault chiamerebbe discorsi sul sesso e infatti anche per il filosofo francese il lavoro delle società sulla sessualità non è semplificabile nella formula della repressione, consistendo piuttosto in codificazione e regolamentazione.

Il continuo discorso sul sesso, anche consentito in tutte le sue forme, garantisce una disciplina e l'adesione spontanea e quasi inconsapevole a una serie di regole. Sodoma e Gomorra sono città speculari, in una è consentito solo il sesso omosessuale, nell'altra solo quello eterosessuale.

Non importa che alcune forme di sesso siano vietate, in ogni regime regolatorio sulla sessualità si riscontra sempre un ele-

di), *Pier Paolo Pasolini: in Living Memory*, New Academia, Washington DC 2009, pp. 77-93.

⁹ A riprova delle articolate possibilità di lettura del materiale pasoliniano si veda: L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*, Clueb, Bologna 2004.

mento perverso ed è quello che viene punito ed espunto.

Pasolini chiama in causa la pornografia intesa come atto performativo, senza più rapporto con un potenziale infinito del desiderio. La moltiplicazione degli atti sessuali di qualunque genere non comporta affatto la fine dei divieti, semplicemente viene vietato ciò che non è immaginabile.

Il progetto filmico diventa ancor più politico quando i due protagonisti, Eduardo e la misteriosa figura interpretata da Ninetto, si avvicinano a Numanzia, città delle lettere e della cultura, in balia delle forze del tecnocapitalismo.

Mentre Sodoma e Gomorra sono viste come luoghi del tecnocapitalismo trionfante, Numanzia è un'ideale repubblica delle lettere, forse una Parigi dove gli intellettuali decidono di suicidarsi in massa prima dell'invasione delle armate nemiche. Ma qual è il loro rapporto col nemico? Sono in opposizione al tecnofascismo o ne condividono in maniera nascosta l'elemento borghese? I letterati e gli artisti come in *Salò* hanno accompagnato con il loro umanesimo il trionfo del tecnofascismo o ne sono l'unica forma di opposizione possibile?

Allo stato del primo trattamento pasoliniano è difficile dare una risposta precisa a queste domande. Di sicuro il collettivo suicidio testimoniale degli artisti non ferma il trionfo del tecnofascismo. Un intellettuale che convince tutti gli altri a suicidarsi ma poi si consegna vivo ai suoi nemici finendo solo per essere ucciso in una disputa sulla qualità dello champagne, rimane una figura simbolica prismatica, forse il vero elemento di resto di questo terzo episodio. Da un lato è un ribelle e rivoluzionario che, come il comunista di *Salò*, muore alzando il pugno, ma è anche un collaborazionista velleitario che affronta la morte per un vezzo dandistico, senza incidere sulla realtà delle cose.

In questi tre episodi la costruzione narrativa è simile a quella di *Salò*, scandita su una base ternaria, ma totalmente diversa per l'andamento picaresco della narrazione. All'unità di luogo, tempo, azione di *Salò* corrisponde una violenza altrettanto forte e ostentata ma distribuita su un larghissimo fronte narrativo che lambisce anche il mondo ultraterreno.

Eduardo muore e insieme a Ninetto diventa un angelo, pro-

vando ad ascendere al paradiso, senza però trovarne traccia. Anche il paradiso è misteriosamente scomparso. Se *Salò* era costruito su una totale chiusura, il viaggio del re mago non è utile per il suo obiettivo e il suo fine, quanto come innesco di una ricerca inesausta.

L'apertura paradossale di *Uccellacci e uccellini*, nel cui finale i sottoproletari mangiano il corvo-intellettuale, finendo forse per assimilarlo, viene riaffermata in un finale ora molto più disperato e beckettiano. Eduardo e Ninetto siedono in attesa messianica. Come in *Godot*, l'attesa ripetitiva o destinata a inverarsi rimane. Dunque il misticismo pasoliniano, totalmente negato nei confronti della modernità, non assume le forme della rivolta della rivoluzione o della ribellione ma una forma di attesa passiva, contemplativa, appassionata e volutamente priva di speranza.

Il reale non è più assimilabile in nessun luogo neppure in un regno ultraterreno: è atipico o eterotopico per usare la terminologia foucaultiana, ma radicalmente slegato dalla storia, fosse anche la storia della salvezza di dantesca memoria.

Nel finale di *Porno-Teo-Kolossal* l'elemento teologico e colossale del film contraddice volutamente le conclusioni di *Salò*. Quest'ultimo è senza uscita perché realtà e reale vengono fatti coincidere e la violenza sadiana confluisce forzatamente nella violenza fascista e consumista senza guadagnare una paradossalità artistica. *Porno-Teo-Kolossal*, nella sua finale stasi beckettiana e nella sua assenza di paradiso contrapposta ai luoghi artificiali di Sodoma, Gomorra e Numanzia, è invece iper-potetico e irreal. L'utopia inseguita da Eduardo gli ha comunque consentito di conoscere il mondo e quindi la potenzialità messianica paradisiaca, irrealizzabile e per fortuna mai verificabile, si sostanzia proprio per la sua assenza.

Se in *Godot* c'è un'attesa potenzialmente iterabile all'infinito, Pasolini sembra voler farne emergere un richiamo messianico quasi positivo. Il paradiso è per sempre rinviato e dunque sempre presente come possibilità mondana e ultramondana. L'annuncio della cometa, che Eduardo ha seguito per tutto il film, rimane pertanto sempre valido.