

*Articoli/5*

## ***Barthes – Pasolini***

# **Il soggetto amante, o dell'autonomia soggettiva come fedeltà a una passione**

Viola Brisolin

---

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 13/08/2015. Accettato il 26/08/2015.

---

This article investigates the relations between subjective autonomy and the symbolic order – between the truth of the subject and the dimension of power – in Pasolini's late work, and in particular in the collection of poetry *L'hobby del sonetto*. The latter is read in dialogue with Roland Barthes's *Fragments d'un discours amoureux* and with some psychoanalytic concepts. In this reading the truth of the subject is configured as the truth of the amorous subject: as the lover's stubborn, unyielding attachment to an affective intensity directed toward the beloved. The object of the lover's affection (which could be a person, but also an idea, or a specific cultural domain) is here interpreted as imaginary in the Lacanian sense: as a specular projection of the lover's ego, a form deceptively identical with itself. But what constitutes itself as truth is the attachment that binds the lover to this deception, the obdurate affective intensity focused on the beloved. In this perspective, the risk of losing this attachment is experienced by the subject as the looming disintegration of the subject itself, as its dispersion in the anonymous symbolic order – the dimension of power, described by Pasolini in *Calderón* as «l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna». The comparative methodology adopted, rather than focusing on influences and cultural appropriations, aims instead at creating a dialogue between a number of concepts and their creative expressions on the basis of their affinities, thereby seeking to produce mutual illuminations and open up new avenues of meaning.

\*\*\*

Questo saggio si propone di investigare le questioni del rapporto tra l'autonomia soggettiva e l'ordine simbolico, tra la verità del soggetto e l'ordine del potere nell'opera tarda di Pasolini, e in particolare nella raccolta poetica *L'hobby del sonetto*. Quest'ultima è esaminata in un'ottica comparata, a partire da una lettura di *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes e in riferimento ad alcuni concetti psicoanalitici. Metodologicamente, non ci si propone di tracciare influenze reciproche o appropriazioni. Si cerca invece di creare un dialogo tra idee e forme espressive sulla base di affinità concettuali nell'intento di creare un

percorso esplorativo delle opere sopra menzionate che offra nuovi punti di vista e stimoli ermeneutici<sup>1</sup>.

Roland Barthes, esploratore di sistemi di segni, di linguaggi, dalla letteratura, alla moda, alla cultura pop, alla comunicazione mediatica, si interroga costantemente sulle intersezioni della produzione di senso e dell'ideologia, sull'organizzazione del linguaggio e sulle dinamiche di potere che vi si incarnano. In questo senso nessuna parola e nessun discorso sociale (critico, scientifico, etc.) sono neutrali – essi sono sempre portatori di valori, esprimono un punto di vista specifico, si relazionano secondo dinamiche di forza, e – ciò che è fondamentale – sono sostenuti da specifiche dinamiche psichiche, individuali come collettive.

La stratificazione del linguaggio che rimanda alla stratificazione sociale è già parte della riflessione di Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture*. Questa visione del linguaggio diventa tuttavia progressivamente più complessa e claustrofobica. Si arricchisce di riflessioni sulla natura stessa del processo di significazione e sulle dinamiche psichiche – sugli investimenti affettivo-ideologici – che presiedono alla formazione dei significati e della discorsività sociale<sup>2</sup>. Questa visione può essere sintetizzata in ciò che Barthes chiama «logosfera»<sup>3</sup>: l'universo umano come dimensione discorsiva in cui i vari linguaggi competono per stabilire il proprio temporaneo dominio interpretativo su un reale che non può mai essere conosciuto in quanto tale.

La logosfera è una dimensione caratterizzata da un flussoificante, interpretativo, in continuo movimento, e allo stesso tempo dominata dalla ferrea logica delle sue leggi, alle quali nessun essere parlante e desiderante si può sottrarre<sup>4</sup>. La perentorietà di quest'ordine è configurata in maniera simile alla logica ineluttabile dell'ordine simbolico lacaniano, il grande Altro, a cui tutti veniamo assoggettati nel momento dell'ingresso nel linguaggio e nella socializzazione: in esso l'ineluttabilità della legge che esso rappresenta si accompagna alla natura puramente relazionale dei suoi significanti, senza contenuto positivo ma il

---

<sup>1</sup> Questo saggio si ispira a e costituisce una rielaborazione di alcuni argomenti trattati in V. Brisolin, *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, Oxford-Berna 2011. Si ringrazia Peter Lang per l'autorizzazione a riprodurre passaggi e idee già espressi in quest'opera. Per un'analisi dell'influenza di Barthes su Pasolini cfr. A. Tricomi, *Gesto e Maniera*, Soveria Mannelli 2005, e in particolare pp. 104–109. Cfr. anche Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, in «Studi Pasoliniani», 1, 2007, pp. 55–67 per un resoconto della breve corrispondenza tra Barthes e Pasolini.

<sup>2</sup> Cfr. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in Id., *Œuvres complètes* (OC), volumi I-V, a cura di É. Marty, Paris 2002, vol. I, p. 220. Ho esplorato la traiettoria della riflessione Barthesiana su linguaggio, potere e l'ideologia in *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 50-78. Sulle dinamiche psichiche che sostengono gli atti discorsivi e la produzione di senso, riflessione elaborata in dialogo tra gli altri con Nietzsche e la psicoanalisi, si vedano R. Barthes, *La division des langages* (1973) e *La guerre des langages* (1973), in OC IV, pp. 348-60 e 361-5. Sulla natura claustrofobica, tirannica del processo di significazione si vedano *La mythologie aujourd'hui* (1971), in OC III, pp. 873–876 e *Leçon* (1978), in OC V, p. 431.

<sup>3</sup> Id., *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), in OC IV, p. 630.

<sup>4</sup> Cfr. nota 2.

cui significato si origina in base al rapporto con altri significanti<sup>5</sup>. In Barthes incontriamo numerose espressioni di questa dimensione: proliferazione interpretativa senza barriera di arresto, semiosi infinita dell'Altro testuale in *S/Z*, verità ineludibile dell'inconscio che esplode nella *jouissance* testuale in *Le plaisir du texte*, o legge ineludibile che presiede alla guerra discorsiva della logosfera.

Al contempo, la fissità delle concrezioni ideologiche e la chiusura su se stesso di ogni linguaggio o discorso sociale che aspira al dominio sugli altri e alla sua consistenza interna – cioè all'espulsione stessa dell'alterità – vengono spesso elucidate da Barthes attraverso il concetto dell'immaginario, cioè quella struttura permanente della soggettività che per Lacan si inaugura nel processo di identificazione del bambino con la propria immagine riflessa nello specchio. Alla mancanza di coordinazione e autocontrollo, al senso di frammentarietà corporea di cui fa esperienza il bambino, lo specchio oppone l'immagine di una forma compiuta, unitaria. Inizialmente percepita come quella di un rivale, nell'ansia della minaccia, l'immagine è successivamente riconosciuta gioiosamente come la propria, dando origine a un senso di padronanza e controllo. Io non sono un coacervo frammentario di impulsi e sensazioni, ma una forma definita: così l'ego formandosi disconosce, nell'atto stesso della sua nascita, la precarietà del suo potere, l'illusorietà della sua coerenza, e l'esistenza stessa dell'inconscio<sup>6</sup>.

Barthes scopre queste stesse dinamiche nei processi di formazione dell'ideologia, dell'ortodossia, dello stereotipo, vale a dire di tutti quei discorsi che si solidificano, che si cristallizzano in dogma: l'immaginario non è solo un processo individuale, ma un coagularsi di energie psichiche che sostiene ogni campo di sapere o discorso collettivo che soccombe allo spirito di sistema, all'illusione della sua interna coerenza, e che disconosce la precarietà del proprio dominio su altri campi discorsivi<sup>7</sup>.

Come si colloca dunque il soggetto nel campo di questa discorsività onnipresente e colonizzata da poteri e dinamiche che precedono la sua venuta al mondo? Quale autonomia gli è data in questa prigione del linguaggio, in cui le parole che lo parlano sono fatalmente sempre abitate da altri e organizzate

---

<sup>5</sup> A riguardo dell'ordine simbolico cfr. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1978 e Id., *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1981, p. 48. Roland Barthes fa frequentemente riferimento a testi e termini lacaniani, e si appropria creativamente di concetti come l'Altro e l'immaginario, come vedremo più sotto. Non si tratta qui di stabilire la fedeltà o meno di Barthes a questi concetti, ma piuttosto di evocarli quando possono fare luce sulle dinamiche espresse nei lavori qui discussi. Su Barthes e Lacan si vedano A. Brown, *Roland Barthes: the Figures of Writing*, Oxford 1992 e M. Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*, University Park PA 2007. Cfr. M. Moriarty, *Roland Barthes*, Cambridge 1991 e C. Coste, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Asc 1998, a proposito dell'immaginario in Barthes, non solo in relazione a Lacan ma anche a Sartre, e per una serie di considerazioni sulla nozione di *jouissance*.

<sup>6</sup> Cfr. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je e L'aggressivité en psychanalyse*, in *Écrits*, Paris 1966, pp. 93-124.

<sup>7</sup> Cfr. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 638; Id. *Plaisir/écriture/lecture* (1972), in OC IV, p. 206; Id., *La division des langages*, cit., p. 358; e M. Moriarty, *Roland Barthes*, cit., pp.169-185.

secondo leggi ineludibili? I problemi del linguaggio così centrali nell'opera di Barthes vengono riconfigurati in *Fragments d'un discours amoureux* come elementi del dramma amoroso<sup>8</sup>. Barthes mostra che l'amore è in effetti linguaggio: nel microcosmo dell'amante di *Fragments* si scopre la situazione evocata pocanzi, di conflitto e complicità tra dinamiche simboliche e immaginarie, ma anche – in maniera cruciale – la teoria di un soggetto radicalmente devoto alla *sua* verità.

Chi parla i frammenti del discorso amoroso? Organizzati in ordine alfabetico, cioè secondo la ferrea arbitrarietà dell'ordine simbolico del linguaggio, i frammenti provengono da fonti disparate, formano un sofisticato collage culturale, un intertesto, o un palinsesto, senza origine, in cui si incrociano storie zen, aneddoti personali, riferimenti a testi psicoanalitici, letterari, e filosofici: «pour composer ce sujet amoureux, on a “monté” des morceaux d'origine diverse»<sup>9</sup>, Barthes proclama. La voce dell'amante parla attraverso le voci di disparati predecessori: deprivatizzata, depersonalizzata, la discorsività del soggetto amante è quella di predecessori illustri o anonimi, le sue scenate sono una copia di scenate precedenti, le forme in cui il desiderio, la sofferenza amorosa, la gelosia, si esprimono sono ripetizioni di forme antiche. Finanche nelle sue esperienze più intime il soggetto è mostrato come socialità e linguaggio; anche nell'esperienza più 'privata' e 'autentica', si rivela l'incessante mormorio dell'Altro. Come il soggetto evocato in *S/Z*, l'amante, anonimo e collettivo, sembra avere «la généralité même des stéréotypes»<sup>10</sup>. Testo e soggetto si rispecchiano l'uno nella altro, la folla di codici dell'uno rimanda all'anonimato senza origine dell'altro: «Ce “moi” qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd)»<sup>11</sup>.

Se la soggettività non è altro che prodotto di una rete simbolica, la 'verità' del soggetto non ha altra verità che la fattualità, del resto sempre cangiante, del suo collage psichico-discorsivo: la sua 'verità' altro non è che una particolare configurazione dei frammenti di universo che si trovano a coagularsi nello spazio dell'enunciazione.

Questa depersonalizzazione, questo stato di dispersione nell'Altro mima una sorta di psicosi testuale, simile alla *jouissance* discussa ne *Le plaisir du texte*, smembramento e perdita incontrollabile nei meandri di una polifonia discorsiva che distrugge le certezze illusorie dell'io, dissoluzione della forma in un pulviscolo di codici in continua permutazione. E tuttavia, quello che il soggetto amante propone in *Fragments* è una versione della follia amorosa radicalmente diversa:

Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci: *Je est un autre*: la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout

---

<sup>8</sup> Cfr. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in OC V, pp. 79 e 111; e C. Martin, *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, New York-Oxford 2003, p. 124.

<sup>9</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 33.

<sup>10</sup> Id., *S/Z* (1970), in OC III, p. 126.

<sup>11</sup> *Ibid.*

le contraire: c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre*.

E ancora: «Je suis indéfectiblement moi-même, et c'est en cela que je suis fou: je suis fou parce que je *consiste*»<sup>12</sup>.

In *Fragments* il movimento centrifugo di depersonalizzazione, l'intertesto di cui si costituisce l'esperienza amorosa, è contrastato dalla spinta centripeta dell'immaginario, qui definito come «*énergie délirante*»<sup>13</sup>, ostinata persistenza di un'ossessione amorosa che produce una forma chiusa su stessa, piega su se stessa una porzione dell'immenso intertesto dei discorsi amorosi fino a ottenerne una monade:

C'est là ma singularité, ma libido est absolument enfermée: je n'habite aucun autre espace que le duel amoureux: pas un atome de dehors, donc pas un atome de grégarité: je suis fou: non que je suis original (ruse grossière de la conformité), mais parce que je suis coupé de toute socialité. Si les autres hommes sont toujours, à des degrés divers, les militants de quelque chose, je ne suis, moi, le soldat de rien, pas même de ma propre folie: je ne socialise pas<sup>14</sup>.

L'esterno, piegato su stesso, diventa spazio di pura interiorità, disconnesso dall'universo simbolico di cui è tuttavia parte. Il soggetto amante non crede all'originalità delle proprie parole; la sua autonomia dalla rete testuale di cui è 'composto' non risiede nel coniare un discorso inaudito, originale, che lo collochi, se non altro per un momento, al di là della prigione del linguaggio e delle dinamiche di potere che vi si incarnano. Ciò che rende il discorso amoroso «*hors pouvoir*» è il ripiegamento su se stesso, il rifiuto della relazione sociale. Questo è il paradosso dell'immaginario nell'accezione Barthesiana come viene sviluppata in *Fragments*, la sua ambivalenza irriducibile: mentre nella sua chiusura, nella sua fantasia di autarchia, l'immaginario amoroso mima la chiusura su se stesso del discorso ideologico, del linguaggio di potere, dello stereotipo, allo stesso tempo esso indica la persistenza ostinata di un'intensità individuale che rifiuta la tirannia del simbolico, del grande Altro. L'Altro a cui Barthes allude è configurato, come abbiamo detto, in maniera analoga all'Altro lacaniano, in tutta la sua complessità: l'ordine simbolico, la legge a cui diveniamo assoggettati attraverso i processi di socializzazione e l'acquisizione del linguaggio caratterizzato tanto dalla fissità delle sue norme quanto dalla mutevolezza delle sue correnti. L'Altro è inoltre ciò che eccede i limiti della comprensione, che rifiuta il contenimento imposto dall'io conoscente: non solo dunque l'eccedenza semantico/epistemologica della legge simbolica, ma anche l'inconoscibile di ogni altro individuale, di ogni persona<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 156.

<sup>13</sup> Ivi, p. 139.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 156-7.

<sup>15</sup> Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*, cit., p. 48 e S. Žižek, *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, London 2002, p. 199.

Il frammento *La dédicace* mette in scena precisamente questo confronto tra la violenza interpretativa – il simbolico in azione – e la violenza dell’immaginario che cerca di circoscrivere e contenere il significato dell’amato. La verità dell’Altro è inarrestabile deriva semiotica, che va contro il desiderio di controllo e contenimento dell’amante: «L’objet que je donne n’est plus tautologique, (je te donne ce que je te donne), il est interprétable; il a un sens (des sens) qui déborde de beaucoup son adresse; j’ai beau écrire ton nom sur mon ouvrage, c’est pour “eux” qu’il a été écrit (les autres, les lecteurs)»<sup>16</sup>. Nel frammento *Verité* l’amato è illusoriamente conoscibile solo dall’amato: «moi seul le connais, le fait exister dans sa vérité. Quiconque n’est pas moi le méconnaît»<sup>17</sup>. Come l’indicazione a bordo testo allerta il lettore, qui l’amato parla *attraverso* Werther<sup>18</sup>, ma l’energia delirante dell’immaginario che si appropria del discorso amoroso altrui riversa in esso un’intensità affettiva che, richiudendolo su se stesso, lo costituisce in forma monadica.

Allo stesso modo, il lutto per la perdita dell’amato è sostenuto da un fantasma di perfetta unione con esso, di completezza e armonica totalità, indisturbata dalle correnti del mondo. Il fantasma, «rêve d’union totale avec l’être aimé», è evocato attraverso la consueta polifonia di riferimenti culturali: Platone, Aristotele, Musil, e Novalis sono convocati nel simposio amoroso a sostenere il desiderio di compiutezza e controllo, «joie sans tache et sans mélange», «repos indivis» e «comblement de la propriété»<sup>19</sup>. Ma se l’amato perduto non è mai davvero esistito nei termini evocati dall’amante, ciò che è vera è l’intensità affettiva riversata nella sua immagine, e nel lutto della sua perdita. Nelle parole dell’amante Barthesiano, la relazione alla perdita diventa perversamente tragica: il fantasma è riconosciuto come tale, la consistenza indecomponibile, non interpretabile dell’amato, la sua statica identità, sono riconosciute come un inganno, come una proiezione dell’ego amante. Ma è l’attaccamento a quell’illusione che è vero: «c’est le rapport au leurre qui devient vrai. Pour être dans la vérité, il suffit de m’entêter: un “leurre” affirmé infiniment, envers et contre tout, devient une vérité»<sup>20</sup>. Non c’è libertà da un ordine a cui si è fatalmente assoggettati; ma l’autonomia del soggetto amoroso è quella di un legame irriducibile e pertinace a un’illusione, perfino a un certo punto riconosciuta come tale, ma accettata come assoluta verità soggettiva precisamente in virtù dell’investimento affettivo riversato in essa.

Nel frammento *L’absent* Barthes compara il desiderio per l’amato assente al desiderio per la verità che un maestro zen cerca di instillare violentemente nel suo allievo:

---

<sup>16</sup> R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, cit., p. 108.

<sup>17</sup> Ivi, p. 281.

<sup>18</sup> Douglas Crimp fa notare che *Fragments* fa continuamente riferimento a Werther «as if to a manual». Cfr. D. Crimp, *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*, in «October», 21, 1982, p. 70.

<sup>19</sup> R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, cit., p. 277.

<sup>20</sup> Ivi, p. 282.

Un koan bouddhique dit ceci: “le maître tient la tête du disciple sous l’eau, longtemps, longtemps; peu à peu les bulles se raréfient; au dernier moment, le maître sort le disciple, le ranime: quand tu auras désiré la vérité comme tu a désiré l’air, alors tu saurait ce qu’elle est”. L’absence de l’autre me tient la tête sous l’eau; peu à peu j’étouffe, mon air se raréfie: c’est par cette asphyxie que je reconstitue ma “vérité” et que je prépare l’Intraitable de l’amour<sup>21</sup>.

L’immagine dell’amato diventa fondamentale per l’esistenza stessa del soggetto amoroso: non per la sua intrinseca verità, ma per *la verità dell’intensità affettiva* che essa suscita e che in essa si coagula. L’intrattabile dell’amore è precisamente questo: il trauma per la perdita di un bene assoluto – indicibile, insignificabile, cioè al di là del linguaggio e dunque protetto dall’altrui appropriazione – mai esistito in quanto tale ma che esiste solo in quanto materializzato dal desiderio dell’amante.

In *La chambre claire* Barthes mette in scena il conflitto tra intensità individuale e generalità anonima usando i termini di *studium* e *punctum* in relazione alla percezione di immagini fotografiche. Mentre *studium* definisce l’aspetto socio-culturale dell’immagine, la dimensione interpretativa applicabile all’immagine fotografica, *punctum* designa l’elemento dell’immagine che resiste all’analisi culturale, all’interpretazione, che mi colpisce per ragioni che eccedono la mia comprensione e che tocca qualcosa in me al di là della mia coscienza: e mi incatena all’unicità del mio desiderio. Non scegliamo il *punctum* dell’immagine fotografica, *siamo scelti*, punti, animati da esso. Barthes evoca a tale proposito la *tuché* lacaniana, altro nome del ‘Reale’: «la Tuché, l’Occasion, la Rencontre, le Réel dans son expression infatigable»<sup>22</sup>. Allo stesso modo, di tutte le persone che incontriamo solo una risveglia l’intensità dell’ossessione amorosa, solo *quella* mobilita l’energia delirante dell’immaginario e «désigne la spécialité de mon désir»<sup>23</sup>.

Il ‘Reale’ lacaniano, concetto mobile e elusivo, è variamente definito da Lacan come l’elemento che «résiste absolument à la symbolisation»<sup>24</sup>, il nocciolo indicibile attorno al quale l’essere discorsivo del soggetto si dipana, e al quale è ineluttabilmente assoggettato<sup>25</sup>. Esso è associato all’*objet a*, anelito verso un bene perduto, oggetto creato retrospettivamente dal desiderio al momento dell’ingresso del soggetto nell’ordine simbolico<sup>26</sup>. È qui che l’immaginario e il traumatico si incrociano nel soggetto amante Barthesiano: il lutto per l’amato assente si nutre dell’immagine, ricostruita retrospettivamente, di una pienezza

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 45.

<sup>22</sup> Id., *La chambre claire* (1980), in OC V, p. 792.

<sup>23</sup> Id., *Fragments d’un discours amoureux*, cit., p. 48.

<sup>24</sup> J. Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1975, p. 80.

<sup>25</sup> Id., *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, a cura di J.-A. Miller, Paris 1974, pp. 59 e 226. Lacan usa la parola greca *tuché* per descrivere l’incontro traumatico con il Reale, l’incursione di un elemento indicibile, esterno ai processi di significazione.

<sup>26</sup> Cfr., per un’esegesi del concetto dell’*objet a* nelle sue varie permutazioni nel corpus lacaniano, B. Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton 1995, p. 59 e S. Homer, *Jaques Lacan*, London 2005, pp. 87-89.

primordiale perdita, legata a un'esperienza traumatica comune a tutti – l'ingresso nel simbolico e la repressione che l'accompagna – e al contempo assolutamente individuale, che mi lega per sempre alla forma che il destino – la *tuché*, la verità del mio desiderio, risvegliato da questo oggetto e non quello – assume per me.

Nel mettere in scena le dinamiche psichiche del soggetto amoroso, Barthes presenta una visione della soggettività *tout court*: come nota Éric Marty, l'amante è il soggetto, e ciò che *Fragments* propone è «une véritable ontologie concrète»<sup>27</sup>. In *Fragments* si dispiega il dramma di un soggetto che non può prescindere dal linguaggio e dalle dinamiche che in esso s'inscrivono ma che, allo stesso tempo, si inaugura nella sua autonomia come attaccamento irriducibile a una passione. L'amante incarna la devozione a una soggettività radicale, ostinato legame a un'intensità affettiva, al di fuori della quale il soggetto cessa di esistere nella sua precaria autonomia, e diventa anonima dispersione nei meandri dell'Altro.

Ne *L'hobby del sonetto*, raccolta poetica scritta da Pasolini tra il 1971 e il 1973, viene esplorato il legame che ha unito il regista all'attore Ninetto Davoli, ed emerge, con dolorosa chiarezza, cosa lo spezzarsi di quel legame rappresenta per la configurazione psichica dell'amante<sup>28</sup>. È in dialogo con *Fragments* e con i concetti elaborati sopra che intendo mostrare come si riveli nei sonetti un soggetto che si costituisce in quanto tale, nella sua autonomia, come intensità affettiva investita in un'immagine – quella di un uomo, ma in questo caso anche di un intero universo culturale – e come la minaccia della sua perdita si configuri come catastrofica dispersione del soggetto nell'ordine del potere.

La totalità del potere neocapitalista, l'onnipresenza dei suoi meccanismi e la sua capacità di assorbire tutto ciò che gli resiste sono elementi costanti nelle opere di Pasolini a partire dalla metà degli anni sessanta. In questo periodo, mentre si cementa in lui una serie di riflessioni maturate negli anni precedenti, egli teorizza una mutazione nelle dinamiche del potere capitalista, associato non più ad apparati apertamente repressivi, ma piuttosto a forme più subdole, pervasive, ed elusive di cooptazione, basate sulla manipolazione del desiderio e radicate, come ho mostrato altrove, in specifiche dinamiche psichiche<sup>29</sup>.

Realtà sociali e persone che precedentemente avevano costituito per Pasolini la possibilità di un mondo 'altro', preborghese e precapitalistico, e dunque sia la possibilità di autonomia dall'ordine dominante della società sia, di conseguenza, la non-totalità del potere, vengono per Pasolini progressivamente

---

<sup>27</sup> E. Marty, *Présentation*, in OC V, p. 13.

<sup>28</sup> P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto* (2003), in Id., *Tutte le Poesie* (TP), volumi I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2003, vol. II. Per ulteriori informazioni sulla raccolta si veda W. Siti, *Note e notizie sui testi*, in TP II, pp. 1743-1748.

<sup>29</sup> Si veda V. Brisolin, *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, cit., specialmente il capitolo 1, per una discussione di questo percorso e su come un dialogo con alcuni concetti psicoanalitici può contribuire ad illuminare alcune delle implicazioni più radicali e pessimiste della visione pasoliniana del potere. Per una lettura in chiave lacaniana di alcune opere di Pasolini cfr. F. Vighi, *Traumatic Encounters in Italian Cinema. Locating the Cinematic Unconscious*, Bristol 2006 e J. Copjec, *Imagine There's no Woman*, Cambridge 2002. Sull'emergere di una nuova teorizzazione di potere in Pasolini a partire dagli anni sessanta cfr. C. Casarino, *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernisation*, in «October», 59, 1992, pp. 27-47 e Walter Siti, *L'opera rimasta sola*, in TP II, specialmente pp. 1931-2.

a scomparire. Emerge la visione di un potere che sembra coincidere con la totalità stessa della realtà, del simbolico, incorporando leggi e costumi sociali e determinando la vita interiore degli individui, piaceri e desideri, attraverso una superegotica ingiunzione al consumo e al godimento<sup>30</sup>. È in questo contesto, in cui la possibilità stessa di autonomia per il soggetto si fa sempre più esigua, che *L'hobby del sonetto* appartiene.

Pasolini incontra Davoli nel 1966 sul set de *Il Vangelo secondo Matteo* e da quel momento i due diventano inseparabili. L'amato diventa un elemento cruciale nella costellazione interiore dell'amante: si mobilita nell'«idea di Ninetto» – come Pasolini definisce l'immagine dell'amato nel poema *Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>31</sup> – l'amore per un'intera classe di diseredati. Davoli, che prima dell'incontro con il regista ha sempre vissuto nella dimensione, per Pasolini mitica, al di là della storia, delle periferie romane, diventa il messaggero innocente della grazia e del riso popolari, il simbolo della persistenza tenace di un universo preborghese, incontaminato dalle dinamiche di potere neocapitaliste.

Nel 1971, dunque, quando Davoli annuncia la sua decisione di volere sposare la sua fidanzata, si materializza per Pasolini una tragedia a più livelli: la perdita di un legame esclusivo con l'amato, certo, ma anche lo sgretolarsi definitivo di una visione del popolo, di una speranza di rivoluzione<sup>32</sup>. Nell'entropia neocapitalista descritta negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane* la coppia eterosessuale è vista come nucleo consumista per eccellenza, cooptata dal potere permissivo e colonizzata nella mente e nel corpo<sup>33</sup>. L'indulgere de *L'hobby del sonetto* nel disprezzo, nel risentimento e nella disperazione scatenati dalla percezione della capitolazione dell'amato alla logica conformista delle istituzioni borghesi, deve essere visto nel contesto di questa critica sociale, nell'ambito cioè degli scritti sulla mutazione antropologica dei sottoproletari. In questo senso la raccolta poetica costituisce una delle abiure – riscritture masochistiche, distruttive, che con accanimento retrospettivo devastano ciò che rimane delle sue mitologie precedenti – che Pasolini produce nella prima metà degli anni settanta<sup>34</sup>.

Per un lungo periodo l'amato aveva rappresentato per l'amante l'elemento che resiste a ogni classificazione, che non rimanda che a se stesso, al di là del

---

<sup>30</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Tetis* (1973), in *Saggi sulla politica e la società* (SPS), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, p. 263. Sul meccanismo del superego come ingiunzione al godimento e per la sua relazione alla legge simbolica cfr. J. Lacan, *Kant avec Sade*, in *Écrits*, cit., pp. 765–90. Vedi anche riferimenti nella nota precedente.

<sup>31</sup> P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Trasumanar e organizzar* (1971), in TP II, p. 45.

<sup>32</sup> Cfr. W. Siti, *L'opera rimasta sola*, cit., p. 1936. Cfr. anche A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma 2005, p. 385. Come nota Tricomi, la perdita di Ninetto è configurata per Pasolini come «un'avvisaglia del crollo imminente del suo intero mondo poetico, perché si verifica nell'attimo in cui egli inizia ad avere la percezione sempre più nitida della definitiva eclissi del popolo».

<sup>33</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti, Cani e Cuore*, in Id., *Scritti Corsari* (1975), in SPS, pp. 372–9, 390–6 e 397–403.

<sup>34</sup> Mi riferisco qui all'*Abiura dalla Trilogia della vita* e alle poesie de *La nuova gioventù*. Cfr. riferimenti bibliografici alle note 60 e 61.

simbolico, al di fuori della legge. Come l'amante di *Fragments*, che può solo nominare l'amato attraverso un riferimento che rifiuta ulteriore elaborazione – *Tell*, o *Adorable*<sup>35</sup> – così la voce dell'amante ne *L'hobby* rivela:

C'era nel mondo – nessuno lo sapeva –  
qualcosa che non aveva prezzo,  
ed era unico: non c'era codice né Chiesa  
che lo classificasse. Era nel mezzo  
della vita e, per confrontarsi, non aveva  
che se stesso. Non ebbe, per un pezzo,  
nemmeno senso: poi riempì l'intera  
mia realtà. Era la tua gaiezza<sup>36</sup>.

La gaiezza dell'amato, il suo riso, qui evocati nel sonetto 110, uno degli ultimi della raccolta, appaiono ripetutamente nei sonetti 38, 42, 57 e 59. Elemento miracoloso, inesplicabile, incantatore, il riso dell'amato evocato nel sonetto 38 è un riso disincarnato, incontro con la *tuché*, *punctum* che trafigge l'amato. Il cosmo mette vicino all'amante non tanto l'amato, ma «un riso che effonde riso»:

Una mano ha rimestato la profondità  
del cosmo  
ne ha tirato fuori un riso che effonde  
riso, e me l'ha messo vicino<sup>37</sup>.

Il sonetto introduce inoltre il tema dell'esilio dell'amante dalla comunità e dalle sue istituzioni. Come il riso di Ninetto esisteva in una dimensione non interpretabile, non codificabile, così il legame affettivo che univa i due amanti era localizzato in un limbo a-istituzionale: la loro «fu un'unione non consacrata da niente»<sup>38</sup>, monade sospesa in una dimensione senza storia, e contrapposta ai legami del «consorzio civile», delle comuni «cose umane»<sup>39</sup>. È quest'ultima dimensione, quella della comunità e dei suoi legami codificati, delle sue istituzioni, di cui il matrimonio e l'eterosessualità fanno parte, che alla fine distrugge – nella percezione dell'amato – la loro unione e condanna il poeta a una condizione di esclusione permanente.

La sequenza dei sonetti 60-63 propone una riflessione tortuosa e ambigua sull'effetto dell'istituzionalizzazione delle relazioni, e sulla realtà – o illusorietà – dei legami affettivi. La voce dell'amante propone la considerazione che l'istituzione matrimoniale non è che «illusione» ma anche ciò che rende l'amore «reale», cioè socialmente riconosciuto, condiviso, condivisibile. «Il patto con la vita» sembra esigere nient'altro che un vivere nell'«irrealtà», ma allo stesso tempo la benedizione istituzionale inaugura l'ingresso nel consorzio umano: «è ciò che

---

<sup>35</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., pp. 47-50 e 271-274.

<sup>36</sup> P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto*, cit., p. 1230.

<sup>37</sup> Ivi, p. 1158.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ivi, p. 1159 e 1181.

benedice un affetto | che lo rende umano»<sup>40</sup>. Al contrario, l'amore di cui fa esperienza l'amante abbandonato non ha esistenza alcuna per il mondo, poiché esso «non ebbe alcuna benedizione». Le «oscure ragioni»<sup>41</sup> da cui ebbe origine non hanno realtà che per l'amante, nello spazio segreto del suo corpo, della sua mente. Vero nell'intensità affettiva estrema riversata nell'oggetto amato, quell'amore appare tuttavia meno reale di «uno stupido anellino»<sup>42</sup>, e l'angoscia per la perdita di quell'oggetto immaginario ha senso solo per l'amante<sup>43</sup>.

Incontriamo la stessa ambiguità nel determinare ciò che è reale e ciò che è irreali nella tragedia *Calderón*, ispirata da *La vida es sueño* di Calderón de la Barca. Pur non essendo collegata alle vicissitudini che ispirano la composizione de *L'hobby del sonetto*<sup>44</sup>, la tragedia drammatizza l'incompatibilità tra la verità del potere, la logica dell'ordine del mondo, e un'altra verità: quella dell'ostinato attaccamento a un affetto a-sociale, monadico, irrinunciabile. *Calderón* ci invita a considerare se la realtà in cui la protagonista Rosaura si trova imprigionata – stato e famiglia – sia in effetti un sogno; o se il sogno sia invece la dimensione nella quale fa esperienza di un amore impossibile per due uomini che, in due episodi distinti, scopre essere rispettivamente suo padre e suo figlio. Quando avviene veramente il risveglio? Quando Rosaura apprende la verità sull'oggetto incestuoso del suo desiderio? O è la realtà in effetti nient'altro che un incubo da cui Rosaura è momentaneamente esonerata quando ama Pablo e Sigismondo? Basilio, il re, incarnazione della legge simbolica, istruisce Rosaura su ciò che è necessario fare per entrare nell'unica realtà che conta: conformarsi.

Riconosci la tua vita in quella degli altri,  
Rosaura, e vedrai che essa sarà VERA.  
Abbi gli amori che hanno gli altri, e vedrai  
che essi non si distingueranno dalla vita<sup>45</sup>.

Dopo avere abitato la dimensione della follia, della reclusione interiore nella cripta oscura della catatonìa, Rosaura ritorna alla realtà, salutata dal brindisi di Basilio:

Grazie di essere tornata nel lager  
dove siamo costretti tutti a vivere  
cercando le libertà che possiamo!<sup>46</sup>

Rosaura rientra nella dimensione di una realtà in cui l'ordine simbolico e il potere coincidono. Come Pasolini spiega: «in tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura

<sup>40</sup> Ivi, pp. 1180 e 1182.

<sup>41</sup> Ivi, p. 1183.

<sup>42</sup> Ivi, p. 1180.

<sup>43</sup> Ivi, p. 1182.

<sup>44</sup> Inizialmente abbozzata nel 1967, *Calderón* viene pubblicata dopo varie riscritture nel 1973. Pasolini discute la genesi dei suoi lavori teatrali in *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (1969; edizione italiana 1983), in SPS, pp. 1380–1.

<sup>45</sup> Id., *Calderón* (1973), in *Teatro*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Milano 2001, p. 677.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 741-2.

si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna»<sup>47</sup>. Le parole dell'amante di *Fragments* potrebbero essere quelle di Rosaura: «Je subis la réalité comme un système de pouvoir»<sup>48</sup>.

Nel canzoniere pasoliniano l'intrusione dell'ordine del potere è presentata come causalmente correlata alle azioni dell'amato: egli diviene dunque l'agente del disfacimento della monade amorosa, e accelera contemporaneamente il crollo degli ideali politico-culturali associati ad essa. La mediocrità della vita a cui l'amato è destinato entrando nel matrimonio e negli apparati della società capitalista, e l'orrore che tale vita suscita nell'amante, vengono esplorati nei sonetti 61, 77, 97, 111 e 112. Laddove «l'idea di Ninetto» indicava precedentemente la persistenza di una dimensione mitica, preborghese, di un universo popolare caratterizzato da una sessualità pura e a-morale, il 'nuovo' Ninetto che emerge dai sonetti è la grottesca caricatura del precedente. Descritto come «povero impotente», soggetto ai ricatti morali della futura sposa, l'amato appare ora servile, debole, «incapace di dignità». L'amato viene scoperto capace di un'emozione vile come la gelosia, cosicché l'amante ferito tuona: «quell'amore | non ti glorifica, ma ti umilia»<sup>49</sup>. L'amato tragicamente cessa di rappresentare la possibilità rivoluzionaria del popolo, scegliendo invece un destino di gran lunga meno sublime:

[...] Allegramente  
mi dici dei tuoi giri per il libretto dell'Enpals,  
e intuisco anche che state vedendo la televisione.  
Ricollego questo a una frase su "qualche soldino"  
da metter da parte<sup>50</sup>.

Ciò che si rivela nella violenza accusatoria di queste parole non è certo la 'vera' natura di Ninetto, ma la natura dell'immagine dell'amato nella costellazione interiore dell'amante. L'amato non parla mai. Come l'amato dei *Fragments*, lo si può immaginare «défiguré par son mutisme, comme dans ces rêves affreux où telle personne aimée nous apparaît le bas du visage entièrement gommé, privé de sa bouche»<sup>51</sup>. Nei film e nelle poesie di Pasolini Ninetto ha un ruolo iconico: simbolizza una serie di valori cruciali al poeta, ma non gli è mai dato di eccedere quel ruolo<sup>52</sup>. Quando l'amato reale in effetti esula dalla forma immaginaria

---

<sup>47</sup> Id., *Calderón, in Descrizioni di descrizioni* (1979), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (SLA), volumi I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, vol. II, p. 1934. Sulla nozione di potere in Calderón cfr. A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini*, cit., pp. 345-49.

<sup>48</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 125.

<sup>49</sup> P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto*, cit., pp. 1208, 1206, e 1207.

<sup>50</sup> Ivi, p. 1217.

<sup>51</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 208.

<sup>52</sup> Come mostra Robert Gordon, l'utilizzo di 'interprètes fétiches' era pratica ricorrente nel cinema di Pasolini, al fine di connotare «some perceived inherent, iconic quality or meaning». Cfr. R. Gordon, *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Oxford 1996, p. 193. L'espressione 'interprètes fétiches' proviene da F. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles 1981, p. 43; citato in Gordon, p. 193.

imposta su di lui – decide di sposarsi – il fantasma si dissolve, ma subito per riformarsi, pertinace e violento, nel lutto della perdita, e nel ricordo del perduto bene. L'amante non accetta che le azioni dell'amato possano eccedere il costruito erotico-ideologico che ha abitato nella sua mente fino a quel momento. In questa prospettiva il nuovo Ninetto non può che apparire orribile: il sistema che lo contiene è perfettamente coerente, vale a dire, come ogni sistema ideologico, costruito per nullificare tutto ciò che non si adegua alle sue premesse, e sostenuto da un desiderio di annessione e controllo.

*L'hobby del sonetto* abbonda di questa violenza: misoginia, desiderio di possesso, dolore autodistruttivo e autocommiserazione sono drammatizzati consapevolmente<sup>53</sup>. «Non si tratta di sesso, lo sapete: | ma di un affetto che come la morte ha mani adunche»<sup>54</sup>: così l'amante descrive il legame che lo unisce all'amato. E descrive se stesso come «abituato | a possedere, a vincere», guidato dalla caparbia dell'egoismo infantile: «ciò che mi piace | lo voglio, come un bambino»<sup>55</sup>. La brutalità di questo desiderio di annessione, la virulenza dell'invettiva contro un amato che rifiuta il contenimento dentro i parametri pensati per lui dall'amante, rivelano precisamente quanto sia alta la posta in gioco: la verità particolare del soggetto. Come nota Walter Siti, «l'impressione è che il rischio che Pasolini sta correndo, di fronte allo sgretolarsi del proprio sistema immaginario, sia quello della perdita dell'io. Della disumanizzazione, appunto»<sup>56</sup>. Anche se l'essere amato è immaginario, cioè ridotto, in un processo di autoinganno dell'amante, a forma sempre uguale a se stessa, ciò che si costituisce in effetti come verità è il legame che unisce l'amante all'inganno, l'irriducibile intensità affettiva riversata in esso. In questa lettura, la minaccia della perdita di tale legame preannuncia la disgregazione stessa dell'autonomia del soggetto, della sua verità particolare, e la sua finale dissoluzione nelle dinamiche anonime dell'ordine simbolico, la dimensione ineludibile del potere: «l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna», e l'unica realtà consentita.

Molto è stato detto sulla natura illusoria e narcisistica della visione pasoliniana del sottoproletariato. «Castello di fantasmi», «variazione fantastica», «fallacia ontologica», «arcadia del sottoproletariato»<sup>57</sup>: frequentemente si è chiamato in causa il valore oggettivo, di verità, di apertura sul reale, di questa visione. In altre parole essa non contribuirebbe a rivelare la verità dell'oggetto che rappresenta, ma sarebbe esclusivamente sintomatica di una situazione interiore

<sup>53</sup> I sonetti in cui Pasolini esprime il suo risentimento verso la sposa sono particolarmente indicativi. Cfr. P. P. Pasolini, *L'hobby del sonetto*, cit., pp. 1124, 1139, e 1208.

<sup>54</sup> *Ivi.*, p. 1131.

<sup>55</sup> *Ivi.*, p. 1126. Si noti che Pasolini descrive in termini sostanzialmente simili Paolo in *Teorema* e Carlo in *Petrolino*, due personaggi associati alla violenza e alla hubris del potere. Cfr. Id., *Teorema* (1968), in *Romanzi e racconti* (RR), volumi I-II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, vol. II, p. 958: «Paolo è un uomo da sempre abituato al possesso. Egli ha sempre, da tutta la vita (per nascita e per censo) posseduto. Non gli è balenato neanche mai per un istante il sospetto di non possedere».

<sup>56</sup> W. Siti, *L'opera rimasta sola*, cit., p. 1936.

<sup>57</sup> R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1982, p. 99; M. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley 1993, p. 261; P. P. Pasolini, *Il volgar'eloquio* (1975), in SLA II, p. 2837.

del poeta. Mentre il discorso pasoliniano sul sottoproletariato e la sua relazione con la cultura popolare non possono essere ridotti a una pura mitologizzazione narcisistica<sup>58</sup>, è precisamente sulla dimensione immaginaria che ci siamo qui focalizzati: ed è da questa, dalla dimensione illusoria dell'immagine, che emerge una verità fondamentale del soggetto: la verità cioè del legame che unisce il soggetto all'immagine, la verità dell'intensità affettiva riversata in essa. In questa prospettiva è irrilevante che il sottoproletariato sia o non sia davvero esistito, in quale misura e in quali aspetti, nei termini proposti da Pasolini, e non è questo il contesto in cui esplorare questa questione. Quello che questa lettura porta alla luce sono invece la natura e la funzione, nell'economia soggettiva e nei rapporti col mondo di quel soggetto, di un attaccamento pertinace e assoluto, e cosa la minaccia della sua dissoluzione possa rappresentare per il soggetto che ne fa esperienza. È quel legame caparbio che ha una valenza oggettiva, cioè che costituisce non solo la verità particolare di quel soggetto, ma anche che esemplifica il dramma di una soggettività lacerata tra l'attaccamento alla propria verità particolare, che ne costituisce l'autonomia, e la necessità di rinegoziare i suoi rapporti col mondo.

Nella distopia orwelliana di *1984*, O'Brian, agente del potere onnisciente del Grande Fratello, dichiara: «we create human nature. Men are infinitely malleable»<sup>59</sup>. E Winston, il dissidente figura centrale del romanzo, capitola – cioè diviene malleabile, creatura completamente assorbita nell'ordine del Grande Fratello – quando, attraverso un ultimo atroce atto di tortura, il suo amore per la compagna Julia viene distrutto. Forzato a tradirla a causa dell'orrore di cui viene minacciato, la violenta rottura di quel legame comporta la dissoluzione della soggettività stessa e della sua autonomia: distrutto quel legame fondamentale, Winston può finalmente essere trasformato in *qualunque* cosa. L'amante di *Fragments* e quello de *L'hobby* vivono, con angosciante consapevolezza, la tragedia di un legame la cui perdita precipiterebbe il soggetto stesso verso una medesima dissoluzione, verso una medesima dispersione nei meandri dell'Altro.

Le contraddizioni e la violenza di tale legame sono esposte impietosamente: l'amante di *Fragments* può dirsi «hors pouvoir», quello de *L'hobby* porsi al di là delle istituzioni e della logica del consorzio umano; e allo stesso tempo entrambi rivelano la propria violenta costrizione dell'amato nei confini di un'immagine, la negazione della sua alterità, il desiderio di controllo e possesso che li anima e che condividono con quel potere da cui si vogliono distanziare. Entrambi, inoltre, incarnano il dilemma di un tale appassionato, tenace, irriducibile legame: se

---

<sup>58</sup> Angela Biancofiore insiste – giustamente a mio parere – sul fatto che le rappresentazioni artistiche di Pasolini, il suo lavoro sul linguaggio, come ad esempio nei romanzi romani, e il suo interesse verso varie realtà sociali, non possono essere ridotti a un paradigma di pura autoreferenzialità e narcisismo. Cfr. A. Biancofiore, *Pasolini*, Palermo 2003, pp. 189-90. A proposito dei dialetti e delle realtà sociali espressi in essi cfr. P. P. Pasolini, *Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo* (1960), in SLA II, p. 2753. In relazione alla realtà sociale, culturale ed economica a cui Pasolini fa riferimento in *Scritti Corsari* e *Lettere luterane* (genocidio culturale, sparizione della cultura popolare, mutazione antropologica, etc.) si veda G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano 2005, ad esempio pp. 21, 28 e 30.

<sup>59</sup> G. Orwell, *Nineteen Eighty Four*, London 2004, p.282.

estirpando l'inevitabile – la sua passione stessa – il soggetto muore a se stesso, alla sua autonomia, il lutto in cui indulge e si consuma, la sofferenza per il perduto bene, sembra non essere meno letale. In *Fragments* la fedeltà assoluta alla propria intensità affettiva porta l'amante al suicidio (Werther)<sup>60</sup>, oppure a esaurirsi in un'entropia narcisistica, contemplando le proprie ferite, nella reclusione monadica che ogni frammento sembra suggerire<sup>61</sup>. L'unica alternativa alla 'vera vita' del potere per Rosaura in *Calderón* è il rifugio nella dimensione del sonno, del sogno. Quale alternativa si prospetta per l'amante devastato de *L'hobby* se non una simile regressione nell'immagine del perduto bene, o nella lacerazione furibonda per la sua perdita?

In un'intervista rilasciata a Tommaso Anzoino nel 1970 Pasolini mette polemicamente a confronto la devastazione causata dal neocapitalismo con l'immagine di una società precedente e spiega:

Da che punto del mondo io contesto tutto questo? È chiaro: da un punto del mondo dove urge un desiderio folle di regresso. Ma non c'è progresso senza profondi recuperi del passato, senza mortali nostalgie per le condizioni di vita anteriori: dove si era comunque realizzato l'uomo splendendosi interamente quella cosa sacra che è la vita del corpo<sup>62</sup>.

Un desiderio di regresso verso un'integrità immaginaria del corpo, un'immagine di purezza e pienezza che non esiste che come evocazione fantastica: il lutto culturale qui evocato è ancora una volta affine al lutto scatenato per la perdita dell'amato, in cui si fondono ideale politico ed erotico. Abiurata da un lato – «i giovani e i ragazzi» di un tempo vengono descritti come «immondizia umana» nell'abiura alla *Trilogia della vita*<sup>63</sup> – l'immagine del mondo perduto ritorna tuttavia, tenace, come illusione, come sogno, dal quale disancorarsi risulterebbe fatale.

In *Saluto e augurio*, poesia che chiude la raccolta *La nuova gioventù*, altro lavoro di abiure e riscritture del passato, Pasolini si rivolge a un destinatario immaginario, un giovane fascista, e lo implora di difendere la tradizione<sup>64</sup>. Le immagini evocate nella poesia, tuttavia, si riferiscono a un passato che la raccolta e gli scritti coevi di Pasolini dimostrano non esistere più, e forse non essere mai esistito. Il mondo rurale evocato e la sua religiosità sono precisamente ciò di cui Pasolini denuncia ripetutamente la perdita; e «i poveri» sono coloro che Pasolini ha descritto precedentemente come immondizia umana, la loro innocenza smascherata anche retrospettivamente («Il crollo del presente implica anche il crollo del passato»<sup>65</sup>). «Odia quelli che vogliono svegliarsi | e dimenticarsi delle

---

<sup>60</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 282

<sup>61</sup> Cfr. T. Mathews, *Literature, Art and the Pursuit of Decay in Twentieth-Century France*, Cambridge 2000, p. 51.

<sup>62</sup> P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Tommaso Anzoino* (1970), in SPS, p. 1656.

<sup>63</sup> Id., *Abiura dalla Trilogia della vita in Lettere luterane* (1976), in SPS, p. 601.

<sup>64</sup> Id., *Saluto e Augurio in La nuova gioventù* (1975), in TP II, pp. 513-18.

<sup>65</sup> Id., *Abiura dalla Trilogia della vita*, cit., p. 601.

Pasque»<sup>66</sup>, il poeta supplica il suo destinatario: è stato forse tutto un sogno, ma un sogno a cui ancorarsi tenacemente, disperatamente, ultima forma di resistenza prima di venire depersonalizzati, dissolti nel mondo 'reale'. Questo sembra essere il tragico dilemma proposto da Pasolini in questi scritti: o morire a se stessi entrando nell'ordine di un potere anonimo e onnicomprensivo, rinunciando alla verità della propria passione; o estinguersi nell'entropia di un regresso senza scampo, nella contemplazione di un'immagine amata e nel dolore per la sua perdita.

Viola Brisolin

✉ v.brisolin@yahoo.co.uk

---

<sup>66</sup>Id., *Saluto e Augurio*, cit., p. 515.