

Articoli/1

Allegoria e anacronismo

Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*

Filippo Trentin

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/08/2015. Accettato il 10/11/2015.

This article aims to shed light on the intellectual relationship between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini. While numerous scholars have commented on similarities and resemblances between the two authors, none of these critics has sought to further analyse them, thus leaving their relationship in the domain of the similitude. This essay aims to evolve from the analysis of analogies to that of a «discursive formation» (Foucault) between the works of the two intellectuals. It will do so through an archaeological investigation of concepts of 'allegory', 'history' and 'montage'. Its double objective will be that of shedding a new light on the complexities of both Pasolini's and Benjamin's discourses, and that positioning Pasolini within a broader context of Western intellectuals who investigated the reticular – rather than the positivistic and linear – development of capitalist modernity.

Introduzione

Il 15 novembre 1991 un ospite inaspettato prese la parola durante la parte finale della conferenza *Walter Benjamin e il moderno*, tenutasi al Goethe Institut di Roma. L'ospite era Heiner Müller, probabilmente il più importante drammaturgo tedesco del ventesimo secolo dopo Bertolt Brecht. Come ci si potrebbe aspettare da uno scrittore, invece di cimentarsi in una profusione accademica, Müller scelse di leggere alcune poesie. Possiamo immaginare un leggero disorientamento generale quando, dopo la lettura del proprio poema dedicato a Walter Benjamin e intitolato *Der glücklose Engel*, Müller iniziò a leggere il poema *Profezia* di Pier Paolo Pasolini. Lontano dall'essere un semplice tributo al lavoro dello scrittore e cineasta italiano, con questa giustapposizione di letture Müller suggeriva l'esistenza di una associazione subliminale tra Benjamin

*Questo saggio è un estratto tradotto e rielaborato di uno studio su Benjamin e Pasolini uscito su «Modern Language Review», 108, 4, ottobre 2013, pp. 1021-41.

e Pasolini. Qualche tempo dopo, durante un'intervista, Müller ribadì questo parallelo: «A Roma ho letto una poesia di Pasolini piuttosto lunga che è stata scritta nel 1961 e che s'intitola *Profezia*. La poesia termina sorprendentemente con toni benjaminiani»¹.

Quello che Müller definisce 'tono benjaminiano' rappresenta una suggestione che ha caratterizzato in maniera discreta ma continua gli studi pasoliniani degli ultimi venti anni. Vari studiosi hanno infatti messo in luce alcune similitudini tra i lavori di questi due autori: dalla loro critica ai concetti di progresso e modernizzazione, al loro marxismo non-ortodosso, al loro uso delle nozioni di allegoria e montaggio. Per citarne alcuni, Patrick Rumble ha evidenziato come l'autore italiano condivide con Benjamin una visione del condizionamento storico e sociale della percezione umana; Georges Didi-Huberman ha sottolineato come Pasolini «semble à la fois sur les traces de Walter Benjamin», in quanto ambedue si oppongono a una visione lineare e positivista di progresso; e Silvestra Mariniello ha mostrato come Pasolini, insieme a Benjamin, Leopardi, Baudelaire e pochi altri scrittori e intellettuali degli ultimi due secoli abbia articolato un modo di concepire il tempo storico attraverso l'allegoria come strumento per sfidare nozioni lineari di temporalità².

Ad ogni modo, al di là di notare dei richiami e dell'offrire degli utili spunti di riflessione, nessuno di questi studiosi ha tentato o voluto esplorare ulteriormente queste somiglianze tra Benjamin e Pasolini, lasciando così inespresa e inspiegabile la natura di questa enigmatica correlazione intellettuale. Il presente articolo rappresenta un tentativo di colmare questa lacuna attraverso l'investigazione delle segnature tra il materiale artistico e concettuale di queste due autori. Il punto centrale del saggio è che il 'tono benjaminiano' che Müller e altri studiosi di Pasolini hanno notato non sono semplici esempi di doverose citazioni di uno dei più citati teorici culturali del Novecento, ma che sono invece indicatori dell'esistenza di una sotterranea comunanza di interessi tra questi due autori. Nonostante non tenti in nessun modo di sviluppare un argomento storiografico,

¹ M. Ponzi, *L'angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*, Roma 2001, pp. 13-14.

² La lista degli studiosi che hanno notato diverse analogie tra i lavori dei due autori è piuttosto lunga e include: G. Agamben, *Il regno e la gloria*, Vicenza 1997, p. 80; G. Aichele, *Translation as De-canonization: Matthew's Gospel according to Pasolini*, in «Cross Currents», 51.4, 1992, pp. 85-95; G. De Michele, *Tiri mancini: Walter Benjamin e la critica italiana*, Milano 2000, p. 40; A. Deuber-Mankowsky, *Cinematographic Aesthetics as Subversion of Moral Reason in Pasolini's Medea*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Wien-Berlin 2012, pp. 255-68 (p. 258); G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009, p. 29; R. S. C. Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity*, Oxford 1996, p. 52; K. Jewell, *The Poiesis of History. Experimenting History in Postwar Italy*, Ithaca-London 1992, p. 8; S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention*, in «Boundary» 2, 22.3, 1995, pp. 111-39 (p. 112); M. Ponzi, *L'angelo malinconico*, cit., pp. 13-14, Id., *Pasolini and Fassbinder: Between Cultural Tradition and Self-Destruction*, in F. Vighi, A. Nouss, *Pasolini, Fassbinder and Europe: between Utopia and Nihilism*, Newcastle 2010, pp. 6-19 (pp. 6, 18); M. Rappaport, *The Autobiography of Pier Paolo Pasolini*, in «Film Quarterly», 56.1, 2002, pp. 2-8 (p. 6); S. Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington Indianapolis 1995, pp. 11-12; P. Rumble, *Stylistic Contamination in the Trilogia della vita*, in P. Rumble, B. Testa, *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, Toronto 1994, pp. 210-31 (pp. 227-28).

il punto di partenza di questo saggio è che i tumulti politici, culturali e sociali che hanno caratterizzato i contesti storici in cui Benjamin e Pasolini si sono trovati ad operare – la Germania di Weimar e Nazional-socialista per il primo, l'Italia della modernizzazione caratterizzata da un ambiguo rapporto di continuità con il passato fascista per il secondo – ha portato questi due intellettuali a elaborare dei concetti teorici e poetici caratterizzati dal tentativo di sovvertire il regime discorsivo (e politico) dominante. Ciò che questo articolo afferma è che questi due intellettuali condividono uno sguardo obliquo e marginale sulla realtà che si materializza in un concetto anti-normativo di allegoria e di temporalità.

1. Allegoria

Nella seconda parte del *Dramma barocco tedesco*³ Benjamin tenta di definire la nozione di allegoria⁴. Nella sua esposizione teorica, sarebbe necessario abbandonare il concetto di simbolo che avrebbe dominato la filosofia dell'arte dal Romanticismo fino al ventesimo secolo. Agli occhi di Benjamin, l'idea di simbolo emersa nel Romanticismo rispecchia un'impossibile idea del mondo come di un insieme continuo. Così, ad una concezione idealistica del simbolo in cui parole e cose sono legate da una relazione intoccabile, Benjamin oppone la singolarità dell'allegoria, che essendo fondata sulla singolarità di figure isolate, frammenti e fossili, può pertanto essere considerata costituzionalmente anti-totalitaria. Per l'autore tedesco il concetto di allegoria non corrisponde però alla sua classica definizione di figura retorica che designa una cosa letteralmente e un'altra cosa ancora figurativamente, ma rappresenta una forma di espressione. Con le parole di Benjamin, l'allegoria «non è una tecnica giocosa tra diverse immagini, ma una forma di espressione, come parlare e scrivere sono forme di espressione»⁵. L'attenzione sulla parte o sul frammento piuttosto che sull'insieme appare così direttamente causata dall'esplosione dell'universo classico. Per poter controbilanciare questa esplosione, lo sguardo del poeta allegorico deve tentare l'impresa di fissare gli oggetti esterni nella loro contingenza e singolarità, mettendo allo stesso tempo in dubbio il loro significato univoco. In altre parole, il concetto di allegoria benjaminiana appare contraddistinto da un processo di crisi della capacità linguistico-percettiva che emerge in corrispondenza di mutamenti storici temporali rapidi e improvvisi – quelle sfasature storiche che producono un sentimento di frattura epocale durante il quale, come conseguenza di questo rapido mutamento, le parole non appaiono più in grado di sostenere un

³ Nonostante abbia consultato le versioni in lingua originale dei testi di Benjamin, preferisco usare la loro traduzione italiana nel corpo del testo e riportare la versione originale in nota e piè pagina. Spero in questo modo di guadagnare in chiarezza argomentativa ciò che necessariamente perdo in rigore filologico. Ciò vale sia per i titoli che per le citazioni. Le traduzioni dal tedesco all'italiano sono mie.

⁴ Vedi W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt a. M. 1991, vol. I, pp. 336-409.

⁵ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, cit., Vol. I, p. 336: «ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift».

rapporto direttamente referenziale con le cose. Utilizzando i termini di Christine Buci-Glucksmann potremmo dire quindi che per Benjamin «l'allegoria fa la sua comparsa solo dove ci sono delle profondità che separano la visione dell'essere dal significato», l'allegoria è così «il linguaggio di un mondo lacerato e rotto»⁶.

Nonostante Benjamin sviluppi il concetto di allegoria per descrivere la forma estetica del dramma barocco tedesco, il suo intento più ampio era quello di provvedere un'analisi genealogica del punto di insorgenza dell'arte moderna. In altre parole, per Benjamin dramma barocco tedesco, modernismo baudelairiano e avanguardismo novecentesco sarebbero intimamente legati da una comune tensione allegorica. Agli occhi di Benjamin, il punto di origine della modernità doveva così essere legato alla frattura tra linguaggio e realtà le cui prime tracce potevano essere ritrovate nell'arte barocca, di cui l'allegoria – in opposizione al classico simbolo – rappresentava il sintomo più appariscente. Questo aspetto è sottolineato in particolare nei *Passages di Parigi*, quando Benjamin afferma che «la figura del “moderno” e quella dell’“allegoria” devono essere posti in relazione l'uno con l'altro»⁷. Per far questo egli dedica l'intero frammento J del suo progetto a Charles Baudelaire per il quale, secondo Benjamin, «l'esperienza allegorica era primaria»⁸. La novità dell'allegoria baudelairiana risiede per Benjamin nella sua capacità di reagire al costante processo di mutamento e alienazione operante a livello materiale nella città moderna adottando uno sguardo sulla realtà che potremmo definire bifocale - uno sguardo caratterizzato dalla sovrapposizione di tracce passate che rimangono insepolti nel presente. Per Benjamin, lo sguardo allegorico baudelairiano è quindi una sorta di atto di resistenza al processo di alienazione che è elemento immanente alla vita moderna, in quanto ciò che il poeta percepisce va al di là della realtà empirica, e cattura piuttosto una dimensione temporale alternativa locata tra percezione conscia e inconscia. Un esempio di questa esperienza allegorica può essere considerata la poesia *Le Cygne*, inclusa nella sezione dei *Tableaux parisiens* dei *Fleurs du mal*. Qui Baudelaire scrive:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs⁹.

L'immagine del cigno che naviga nelle acque della Senna di fronte a una Parigi in continuo cambiamento diventa per Baudelaire un'allegoria del poeta in esilio. L'allegoria è allora un «grand cygne, avec se gestes fous» visto o immaginato

⁶ Vedi C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London 1994, p. 170: «Allegory makes its appearance only where there are “depths which separate visual being from meaning”, [it is] the language of a torn and broken world».

⁷ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. V, p. 311: «Die Figur des “Modernen” und die “Allegorie” müssen auf einander bezogen werden».

⁸ Ivi, p. 409: «[d]ie allegorische Erfahrung ist ihm primär gewesen».

⁹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois e J. Ziegler, 7 voll., Paris 1976, vol. I, p. 86.

vicino al Louvre, e questo cigno a sua volta si metamorfizza in «Andromaque, des bras d'un grand époux tombée», o in «la négresse, amaigrie et phthisique, / Piétinant dans la boue»¹⁰. I mutamenti urbani che caratterizzarono Parigi durante gli anni di Haussmann provocano, nella mente del poeta, un cortocircuito spazio-temporale in cui memorie di tempi passati si sovrappongono alle immagini del presente in conseguenza del processo di separazione tra percezione umana e realtà. Per Baudelaire, come questi versi suggeriscono, la possibilità di catturare un'immagine allegorica di Parigi è intrinsecamente legata alla possibilità di congelare poeticamente le tracce insepolti di questi cambiamenti, in modo da rendere visibile la disgiunzione tra passato e presente; un passato solo apparentemente distrutto, ma sopravvivente nell'inconscio del poeta, come nel sostrato mitico della città moderna.

Se per Benjamin, prendendo come esempio Baudelaire, l'allegoria è il prodotto di una reazione malinconica del flâneur al processo di modernizzazione che caratterizza Parigi nel diciannovesimo secolo, una simile percezione appare caratterizzare il punto di osservazione mimetico su Roma nelle *Ceneri di Gramsci*. Nel poema *Il pianto della scavatrice* Pasolini cattura gli effetti traumatici prodotti dai rapidi mutamenti urbani a cui il paesaggio urbano di Roma è sottoposto durante gli anni '50. Come per Baudelaire la possibilità di osservare il processo di distruzione e la successiva haussmannizzazione di Parigi poteva essere catturata solo attraverso lo sguardo dell'allegorista, per Pasolini la ricostruzione di Roma nel dopoguerra costituì un evento così violento e veloce da produrre un linguaggio carico di tensioni contrastanti. Così, per catturare il processo di distruzione caratterizzante Roma moderna, Pasolini porta il movimento meccanico della scavatrice a livello dell'allegoria. Per il poeta, il rumore della scavatrice, che richiama quello di un urlo mitico improvvisamente riemerso dal passato, risuona per la città provocando un pianto ancestrale:

A gridare è, straziata [...]
la vecchia scavatrice
[...]
o, nel breve confine
dell'orizzonte novecentesco,
tutto il quartiere...È la città,
sprofondata in un chiarore di festa,
è il mondo [...] Piange ciò che ha
fine e ricomincia
[...]
Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci¹¹.

¹⁰ Ivi, pp. 90-91.

¹¹ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 2009, vol. I, pp. 848-849.

È così attraverso l'immagine di una «luce del futuro» che una prima segnatura tra Pasolini e Benjamin pare emergere. In maniera molto vicina alla lettura allegorica che Benjamin fa di Baudelaire, nella Roma delle *Ceneri di Gramsci* la scavatrice emerge come un'immagine allegorica in cui due diverse temporalità coesistono senza sovrapporsi: quella della città passata che drammaticamente scompare, e quella della città futura che sta improvvisamente prendendo forma. Il rumore prodotto da questo doppio movimento di distruzione e ricostruzione è quindi allegoricamente comparato a un pianto che si diffonde attorno al paesaggio urbano di Roma. Seguendo questa traccia, potremmo facilmente adottare l'affermazione di Benjamin per cui «l'allegoria di Baudelaire detiene le tracce della violenza che è stata necessaria per demolire l'armoniosa facciata del mondo che lo circondava», per descrivere il modo in cui Pasolini cattura il processo di modernizzazione che caratterizza Roma nel secondo dopoguerra¹².

Lo sguardo allegorico di Pasolini va al di là della sua poesia, e caratterizza il suo cinema come la sua prosa. Dalla figura del corpo crocifisso di Stracci nella *Ricotta*, all'enigmatica figura del Visitatore in *Teorema*, dal corvo comunista in *Uccellacci e uccellini* fino alla figura dissociata di Carlo in *Petrolio*, si può dire che il lavoro di Pasolini sia costantemente attraversato da figure allegoriche. Queste figure sono infatti importanti tanto nella loro singolarità corporale che come indici di una tensione storica che improvvisamente si svela, diventando materia visuale o testuale. A riguardo, Patrick Rumble ha in maniera convincente posto l'accento sulle caratteristiche allegoriche che caratterizzano i personaggi che popolano la *Trilogia della vita*, definendo questi film come «allegorie di contaminazione»¹³. In modo simile, John David Rhodes specifica che l'allegoria pasoliniana è caratterizzata da una immediatezza che è estranea al simbolo in quanto nei suoi film: «i corpi, i palazzi e luoghi che sono posti come veicoli dell'allegoria continuano ad asserire la loro propria irriducibile specificità: sono *questo* corpo, *questo* palazzo, *questo* luogo»¹⁴.

Quello che potremmo a questo punto suggerire è che, vista attraverso i prismi di Benjamin e Pasolini, l'allegoria emerge come un dispositivo linguistico e rappresentativo in grado di squarciare il procedere diacronico della storia indulgiando su dettagli, corpi e singolarità. Solo se lette allegoricamente, e quindi rispettando allo stesso tempo la loro singolarità, riusciamo a cogliere il pieno significato dell'opera di Pasolini. Ad esempio, letto attraverso l'ottica allegorica qui proposta, *Salò* è allo stesso tempo un film sul fascismo e un film sull'Italia degli anni '70, in quanto la violenza del potere nazi-fascista è intimamente legata al

¹² W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 414: «Die Allegorie Baudelaires trägt Spuren der Gewalttätigkeit, welche von nöten war, um die harmonische Fassade der ihn umgebenden Welt einzureißen».

¹³ Vedi P. Rumble, *Allegories of Contamination*, cit.

¹⁴ Vedi J. D. Rhodes, *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*, Minneapolis 2007, p. 137: «Pasolini's allegory is also one in which there is not allegorical transparency: rather the bodies, buildings, and places that are posed as allegorical vehicles continue to assert their own irreducible specificity: this body, this building, this place».

presente dell'Italia neo-capitalista. I corpi dei giovani e delle giovani imprigionati nella villa sul Garda – corpi continuamente violati, violentati e trucidati dagli ufficiali fascisti – sono allo stesso tempo corpi-indice di quella nuova gioventù che per Pasolini è ‘macellata’ dal potere senza volto che caratterizza la società dei consumi negli anni '70. Allo stesso modo, le figure e i personaggi che popolano la *Trilogia della vita* rappresentano allegoricamente, e non simbolicamente, la vitalità sopravvivenza del sottoproletariato.

Muovendoci da un piano interpretativo a un piano testuale, il modo in cui Pasolini stesso articola l'importanza dell'allegoria dimostra una sorprendente somiglianza con il discorso di Benjamin. Questo accade in *Petrolio* nel punto in cui il narratore stabilisce che «tutto in [questo libro] è infatti greve allegoria»¹⁵, prima di asserire in un appunto successivo che «in quest'opera [...] le cose sono colte in un loro momento di attualità così estrema da presentarsi come cristallizzate o pietrificate. Tutto è una serie di fregi o simulacri [...] come nelle Opere Teologiche o nelle Allegorie»¹⁶. È in uno dei punti cruciali del *Dramma barocco tedesco* che Benjamin dirà che «nell'allegoria l'osservatore è posto di fronte alla facies hippocratica della storia come in un paesaggio primordiale pietrificato»¹⁷. Parafrasando, potremmo dire che sia per Benjamin che per Pasolini l'allegorista cattura cose, immagini o visioni nel momento del loro sviluppo, allo stesso tempo cristallizzando queste cose in una serie di frammenti e immagini.

2. Anacronismo

Un'interessante implicazione che emerge dall'esperienza allegorica è la necessità di configurare un modello temporale non-lineare e anti-progressista (o regressivo). Nell'allegoria oggetti e corpi sono importanti sia nella loro singolarità quanto nel loro essere agenti distruttivi: essa apre infatti la possibilità di percepire una temporalità alternativa a quella dominante, una temporalità in cui visioni, immagini e memorie improvvisamente riemergono da un passato insepolto.

Sia nei *Passages parigini* che nelle *Tesi sopra il concetto di storia* Benjamin si discosta chiaramente da un concetto cronologico e lineare di storia come quello proposto dalla storiografia storicista di Leopold von Ranke, Franz Grillparzer e Fustel de Coulanges, per arrivare a proporre una più sofisticata comprensione del procedere storico in cui passato e presente sono intimamente legati come in una costellazione. Questo diviene evidente nella sezione N dei *Passages*, in cui Benjamin sottolinea come «l'oggetto delle storia deve essere strappato dal continuum della successione storica»¹⁸, spianando così la strada per una concezione temporale basata su una rilettura del materialismo storico marxista.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, 2 voll., Milano 1998, vol. II, pp. 1161-1830 (p. 1215).

¹⁶ Ivi, p. 1376.

¹⁷ «In der Allegorie [liegt] die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen».

¹⁸ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 594: «der Gegenstand der Geschichte aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufes herausgesprengt werde».

Nell'ottica benjaminiana, il materialismo storico dovrebbe essere comparato al processo di separazione dell'atomo (*Atomzertrümmerung*), un'azione destinata a liberare la storia dalle catene di una concezione positivista. Una descrizione simile emerge anche nelle ultime tre tesi sul concetto di storia, in cui Benjamin esplicitamente afferma l'inconciliabile differenza tra la storiografia materialista derivata da Marx e storicismo ottocentesco:

Lo storicismo ci offre l'immagine "eterna" del passato; il materialismo storico ci fornisce una esperienza del passato unificata. [...] Lo storicismo giustamente culmina nella storia universale e si accontenta di stabilire una connessione casuale tra i vari momenti della storia [...] Uno storico che prende [il materialismo] come il suo punto di partenza smette di raccontare la sequenza di eventi come le corone di un rosario. Piuttosto, egli cattura la costellazione che il suo tempo forma con un'epoca precedente¹⁹.

Focalizzandosi nella dicotomia tra storicismo – che viene qui comparato alla monotona sequenza delle corone dei rosari – e il materialismo storico – in cui cose, fatti o eventi sono disposti in una costellazione – Benjamin ci fornisce una lettura del presente come un campo di forze tensive in cui rovine, frammenti e memorie coesistono nei loro diversi strati, arrivando a leggibilità solo in determinati momenti storici. Lo scopo del materialista storico diventerebbe quindi quello di individuare una connessione tra strati del passato e del presente apparentemente sconnessi, poco evidenti o semplicemente dimenticati, nel momento in cui questa materia magmatica torna a un suo momento di leggibilità. Per Benjamin, il pericolo implicito nella nozione di tempo storicista è che questo, assemblando fatti ed eventi come punti su una linea, finisce per produrre una ricostruzione omogenea della storia che non si discosta mai dal punto di vista del potere dominante, in quanto chi non appartiene a quella storia, o chi vive ai margini del potere, non troverà mai rappresentanza né rappresentazione. Per salvare il sapere storico da questa minaccia, il materialista storico deve riportare alla luce i frammenti e i fossili di un passato oppresso e dimenticato. Per questa ragione Benjamin compara la missione dello storico a quella dello straccivendolo (*Lumpensammler*), in quanto il primo dovrebbe imparare dal secondo a rovistare, esaminare e sezionare rifiuti, in modo da far riemergere gli strati inconsci e insepolti della storia - una missione che citando Rémy de Gourmont egli definisce come «créer de l'histoire avec les detritus même de l'histoire»²⁰.

Letta attraverso la segnatura della nozione benjaminiana di storia materialista, è tutta la concezione sociale di Pasolini che acquisisce una più interessante fisionomia. Il suo attaccamento al sottoproletariato urbano non

¹⁹ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 702-704: «Der Historismus stellt das "ewige" Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht [...] Der Historismus gipfelt von rechts wegen in der Universalgeschichte [und] begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren, [...] Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz».

²⁰ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 674.

dimostra semplicemente – come Asor Rosa ha invece notato in un famoso saggio che ha fortemente influenzato i primi studi pasoliniani – un attaccamento mitografico nei confronti del popolo, ma risponde piuttosto a un tentativo di catturare quelle forme di vita oppresse e non-integrabili che vivono al di là della storia ufficiale. In altre parole, i sottoproletari che Pasolini rappresenta nei suoi film e romanzi romani o, durante gli anni '70, le figure del 'terzo mondo' che popolano la 'Trilogia della vita' o gli *Appunti per un'Orestide africana*, sono figure che abitano una temporalità che va al di là della dicotomia borghesia-popolo, e appaiono piuttosto residui di uno spazio-tempo contemporaneo ma allo stesso tempo alieno a questa dicotomia. Essi squarciano la visione borghese di storia attraverso un ribaltamento di prospettiva in cui ciò che rimane esterno alla modernità capitalista acquista un'importanza sovversiva. La figura del 'ragazzo di vita' non coincide qua con quello di 'popolo', ma appartiene alla stessa costellazione in cui gli «stracci della storia» di Benjamin sono posti, in quanto ambedue rompono una nozione lineare e positivista di storia, catturando un eccesso negativo. In altre parole, i ragazzi di vita sono ciò che il potere dominante nell'Italia del secondo dopoguerra tende sistematicamente ad annullare e reprimere.

L'attenzione poetica di Pasolini per questo eccesso, contemporaneo e allo stesso tempo estraneo alla storia ufficiale, è un'esperienza che, letta con le lenti di Benjamin, permette di contrattaccare l'idea borghese di progresso. A riguardo, pare necessario citare un passaggio che Pasolini pubblica in un articolo del 1962:

Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione. [...] Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe: comunque, nel migliore dei casi, tale amore è decorativo, o 'monumentale', come diceva Schopenhauer, non certo [...] reale e capace di nuova storia²¹.

Provando a leggere questo passo di Pasolini insieme alle *Tesi sul concetto di storia* di Benjamin, emerge un'ulteriore segnatura tra i due autori. Il modo in cui Pasolini usa le parole "tradizionalisti" e "marxisti" sembra infatti coincidere sul piano concettuale con l'uso che Benjamin fa dei termini *Historismus* e *historischer Materialismus*. I termini *Historismus* e 'tradizionalismo' rivelano infatti una concezione universale di storia scritta dal punto di vista della classe dominante – la borghesia per Pasolini e il nazional-socialismo per Benjamin – la quale, rappresentando la storia come una mera progressione di fatti, tende a monumentalizzare (o eternalizzare) la storia da un punto di vista unilaterale. Al contrario, lo sguardo storico marxista o storico-materialista permette di liberare il presente dalla catena storicista, giungendo al riconoscimento della complessità e dello spessore temporale che caratterizzano il presente.

Alla luce di questa prospettiva critica, lo scopo di Pasolini appare precisamente quello di rompere ciò che Benjamin chiama le corone del rosario

²¹ P. P. Pasolini, *Le belle bandiere: dialoghi 1960-65*, a cura di G. C. Ferretti, Roma 1996, p. 234.

dello storicismo. È attraverso questo tentativo di rintracciare e rappresentare le sopravvivenze del passato che Pasolini cattura ciò che Benjamin definisce una ‘costellazione’ tra diverse epoche storiche. Questa concezione della storia incide profondamente sulla struttura estetico-narrativa di *Petrolio*, ed emerge a livello concettuale in varie note del suo romanzo postumo. Nell’Appunto 65bis scrive: «Quale autore e inventore di questa Visione, devo dire che l’Anacronismo può ritrovare realtà e attualità, ma ciò non avviene per caso. È la necessità del permanere del Passato nel protervo tempo moderno, che lo rende eloquente»²².

A riguardo, l’Appunto 129c di *Petrolio* ci aiuta ad illuminare la concezione pasoliniana di storia, in cui un vecchio scrittore, indicato solo con la lettera F., dà una lezione pubblica in cui propone una revisione della dialettica hegeliana. In questo passo, F. propone una nozione di dialettica in cui tesi e antitesi rimangono coesistenti senza mai raggiungere il punto di sintesi:

Il vecchio F. [...] invocava la possibilità del resto perduta di una logica “duadica,” in cui tutto restasse coesistente e non “superato,” e le contraddizioni non fossero che “opposizioni;” in tal caso *la storia non sarebbe stata più la storia unilineare e successiva*, nata, com’è noto, dall’esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che dalle lettere di San Paolo. Su ciò si era fondato tutto *il razionalismo occidentale moderno*, proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su *unilinearità e successività*, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente²³.

Evitando di soffermarsi oltre su ragioni di filologia hegeliana, è interessante riconoscere che il bersaglio che Pasolini vuole colpire in questo passaggio è lo storicismo di stampo idealista a cui l’hegelismo dà forma e contenuto, e che in Italia diviene dominante nel Novecento attraverso la lezione di Benedetto Croce. Per Pasolini, la lezione dialettica di Hegel rappresenta il culmine di una concezione temporale lineare che ha origine con l’avvento del Cristianesimo e che trova nella struttura temporale trinitaria tesi-antitesi-sintesi il suo paradigma concettuale. In opposizione alla razionalità positivista derivante da questo paradigma, il vecchio F. propone di guardare al tempo storico come a un reticolo di temporalità aggrovigliate in cui le cose coesistono invece di normalizzarsi in una sintesi. Nell’ottica pasoliniana, a questa concezione trinitaria della storia, cristiana, hegeliana e idealista, dovrebbe essere contrapposta una concezione pre-moderna, binaria e dravidica, in cui le cose rimangono rigidamente coesistenti, senza mai raggiungere un punto di fusione teleologico.

Enigmaticamente, F. termina la sua lezione con l’invocazione della venuta di un terzo Ebreo che possa porre le basi per una concezione materialista nel campo delle arti, come Marx e Freud hanno fatto nel campo delle scienze sociali e della psicologia:

in campo materialistico, dunque, occorre fare a proposito dell’arte la stessa demistificazione dell’unità e dell’innocenza, che il marxismo aveva fatto per l’uomo

²² P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1462.

²³ Ivi, pp. 1800-801.

sociale e la psicanalisi per l'uomo interiore [...] Quanto all'arte occorrerebbe che un Terzo Ebreo, venisse a dimostrare che essa non è né "innocente" né "una"²⁴.

Conclusion

Le continue giustapposizioni e le tensioni tra alcune delle idee portanti di questi due intellettuali suggeriscono che la somiglianza riscontrata da diversi studiosi e scrittori è in realtà una segnatura che pone Benjamin e Pasolini all'interno della stessa costellazione di pensiero. I paralleli e le zone di sovrapposizione che i nostri due autori intrattengono rispondono alla crisi epistemologica provocata dalla modernità tardo-capitalista all'interno dei contesti storici in cui i due nostri autori principalmente hanno operato – l'Europa tra le due guerre per Benjamin, e l'Italia del dopoguerra per Pasolini. Questo è un argomento a cui lo stesso Pasolini accenna quando nell'*Articolo delle lucciole* suggerisce che la spinta omologatrice e il livellamento culturale che caratterizza l'Italia degli anni '70 ha come unico precedente storico quello della Germania di Weimar.

Senza volerci troppo soffermare su questa comparazione storica, ciò che pare comunque importante sottolineare è che l'anello di congiunzione tra Benjamin e Pasolini emerge per l'appunto nella frattura temporale che caratterizza i processi di modernità tedesco e italiano nei periodi storici in cui i due autori si trovano a vivere e operare. È precisamente da questo interstizio prodotto dalla conflazione di modelli esperienziali appartenenti a temporalità distanti eppure coesistenti che lo sguardo intellettuale e poetico di questi due autori trae forza immaginativa e intellettuale. In altri termini, Benjamin e Pasolini tentano di rispondere alla disintegrazione traumatica di modelli di esistenza in fase di regressione, rigettando allo stesso tempo ogni reazionario attaccamento a valori di purezza e autenticità. In questo senso, la costellazione a cui Benjamin e Pasolini appartengono punta a scavalcare sia l'irrazionalismo tipico delle ideologie fasciste, che l'eredità strumentale e positivista di derivazione illuminista. Indifferenti a questa dicotomia, Benjamin e Pasolini sono accomunati da una certa dose di apocalitticismo che sfocia nel desiderio di 'organizzare il pessimismo' in modo da superare la barriera razionale-irrazionale. Questo discorso suggerisce la necessità di investigare l'eredità pasoliniana, insieme a quella benjaminiana, in territori ancora poco esplorati dalla critica, nonostante il costante aumento di studi dedicati a questi due autori. Mi riferisco a quel gruppo di intellettuali, filosofi e scrittori che hanno condotto il pensiero in quel territorio a cavallo tra razionalismo scientifico e misticismo irrazionale, e che va, citando solo alcuni nomi, da Friedrich Nietzsche ad Aby Warburg, da Theodor W. Adorno a Michel Foucault, a Georges Bataille, a Maurice Blanchot.

Filippo Trentin, The Ohio State University
✉ trentin1@osu.edu

²⁴ Ivi, pp. 1802-803.