

Pasolini, *L'abiura*  
e il "nuovo fascismo".  
Rivoluzione passiva  
di Gramsci e stile  
indiretto libero  
attraverso *Il fiore* e *Salò*

**Paolo Desogus**

---

**1. Pasolini e *L'abiura***

Nella vasta e articolata produzione dell'ultimo Pasolini *L'abiura dalla «Trilogia della vita»*<sup>1</sup> occupa una posizione del tutto particolare, e questo non soltanto per il solenne atto di sconfessione della poetica che ha ispirato i tre film realizzati tra il 1971 e il 1974, ovvero il *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*. Vi è in quelle parole anche un significato più largo, che coinvolge il percorso prima letterario e poi cinematografico dell'autore, soprattutto in riferimento al suo rapporto con i subalterni, considerati fino a quel momento come i depositari di un vitalismo autentico e irriducibile, poiché ancorato all'eros, alla corporeità, alla dimensione biologica, insomma a ciò che persiste alle trasformazioni della storia.<sup>2</sup>

Secondo la poetica anteriore all'*Abiura*, mostrare il corpo, liberare la sua espressività, le sue forme educate dal lento adattamento ai territori, ai costumi e alle abitudini delle realtà popolari escluse dai processi di trasformazione rispondeva a un'esigenza niente affatto impolitica o di ripiegamento verso l'individualità. Al contrario, in questo *fuori* rispetto alla storia Pasolini cercava un'ultima radicale opposizione al neocapitalismo diventato in Italia egemone in seguito al boom economico. Il corpo popolare mostrato attraverso il riadattamento delle novelle del *Decameron*, dei *Racconti di Canterbury* e delle *Mille e una notte* doveva essere infatti in grado di custodire un sentimento della vita e, anzi, un desiderio della vita che il consumismo con i suoi prodotti e i suoi miti non aveva ancora soddisfatto e mercificato.

1 Pubblicato inizialmente con il titolo *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, in «Corriere della sera», 9 novembre 1975, e successivamente riedito col titolo *Abiura dalla «Trilogia della vita»* in Id., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1975 e ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999 («I Meridiani»), pp. 599-603. Circa la formula abiura "dalla" e non "alla" *Trilogia della vita*, Marco Antonio Bazzocchi ha scritto che con quella variazione grammaticale Pasolini intende affermare la sua presa di distanza, il suo allontanarsi e volgere le spalle ai film della trilogia (*Abiura, parresia, sessualità*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di A. Felice e R. Kirchmayr, Marsilio, Venezia 2016, p. 6).

2 Sul rapporto tra storia e corporeità si veda P. Desogus, *Lo scandalo della coscienza: Pasolini e il pensiero antidialettico*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, cit.

La forza oppositiva del cinema pasoliniano, e in particolare dei film della *Trilogia*, risiedeva proprio nella capacità di integrare e dare forma simbolica a tale riserva di umanità, assumendo i visi, i gesti e l'espressività dei subalterni a elemento della lingua del cinema: a significante che tradisce gli abiti percettivi dominanti e che in questo modo si contrappone alla modellizzazione del corpo proposta dai media attraverso forme e pose riconoscibili alla luce di un dato codice.<sup>3</sup> Nei termini di Pierre Sorlin, il cinema di Pasolini si proponeva insomma di disattendere il "visibile" della sua epoca,<sup>4</sup> ovvero i modi di configurazione del reale che si affermano in una data cultura e che di essa diventano il paradigma interpretativo.<sup>5</sup> Nelle sue opere vi è infatti la ricerca di un'asimmetria temporale, tra l'immagine e l'orizzonte delle attese, che in molti momenti rivela il carattere messianico del suo cinema. In *Teorema*, ad esempio, attraverso la figura dell'ospite e più tardi nei film della *Trilogia*, il corpo e la sessualità trascendono il tempo storico: vi si sottraggono nel tentativo di liberare il loro inesperto nel presente, la loro forma arcaica, irriducibile e vitale.

L'esito è tuttavia opposto alle attese. Secondo Pasolini, la libertà dei corpi espressa nella *Trilogia* avrebbe aperto il varco a un'ulteriore avanzata del neocapitalismo. «Tutto si è rovesciato» scrive nell'*Abiura*. L'eroticismo, il coito, i sessi esibiti nei suoi film, e in passato ostacolati dalla censura, vengono ora assorbiti dal ciclo produttivo dell'industria culturale. All'altezza dei primi anni Settanta si afferma un nuovo visibile che modifica la percezione del corpo, il quale da luogo di resistenza poetica diviene schema narrativo, materia visiva e in definitiva oggetto di un sapere codificato.

A darne percezione non è solo la libertà dei costumi riscontrata nei media, nei gusti e nei comportamenti della nuova gioventù italiana ed europea. L'opera stessa di Pasolini partecipa suo malgrado a questo rivolgimento. In particolare dal primo film della *Trilogia* nasce un fiorente filone cinematografico, oggi chiamato "decamerotico",<sup>6</sup> che conta almeno una cin-

3 Il riconoscimento è uno dei principali modi di produzione segnica studiato da Umberto Eco, cfr. il suo *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, pp. 246-248. In queste pagine l'autore illustra la nozione di *ratio difficilis* che regola il rapporto tra occorrenze espressive prive di modello preformato. Secondo Claudio Paolucci, Eco avrebbe teorizzato la *ratio difficilis* proprio in risposta alle sollecitazioni di Pasolini contenute in *Il codice dei codici*, pubblicato in *Empirismo eretico*, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999 («I Meridiani»). Cfr. Paolucci, *La "lingua scritta della realtà" tra dicibile e visibile. Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze*, in «Versus», 106, Gennaio-Aprile 2008, pp. 60-84. Sulla polemica tra Eco e Pasolini si veda inoltre P. Desogus, *Pasolini. Per una poetica dell'impegno. La soggettiva libera indiretta in «Teorema»*, in «Studi pasoliniani. Rivista internazionale», 6, 2012, pp. 129-144.

4 P. Sorlin, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier Montaigne, Paris 1977, p. 68.

5 P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in «Marcatré», n.s. 2, aprile-giugno 1965, successivamente in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1463-1464.

6 Sul decamerotico e la sua fortuna cfr. M. Giordano, *La commedia erotica italiana. Vent'anni di cinema sexy «Made in Italy»*, Gremese, Roma 2000, pp. 31-51 e pp. 139-141; cfr. inoltre G.L. Castoldi e L. Cozzi, *Il decamerotico*, in *Il cinema erotico italiano dalle origini a oggi. Vol. 2: Donne in prigione*, Mondo Ignoto, Roma 2005, pp. 9-15.

quantina di pellicole di produzione a basso budget, realizzate tra il 1972 e il 1976, e che sfrutta l'erotismo per scopi puramente commerciali.<sup>7</sup> Proprio rivolgendosi a un pubblico composto in larga parte da quei proletari e sottoproletari che Pasolini aveva eletto a protagonisti della propria opera, l'industria culturale neutralizza qualsiasi opposizione visiva fondata sul corpo, il quale diviene oggetto di una ricodificazione del tutto imprevista.

La sua primissima reazione è però di autodifesa. «Non c'è limite alla libertà di espressione e di rappresentazione: non ci può essere limite»,<sup>8</sup> scrive nel febbraio 1973, in un articolo da cui emerge tutta la sua sorpresa per la violazione della sacralità del corpo e dell'eros compiuta proprio su ispirazione della sua opera. In questa fase il suo avversario è però ancora il moralismo borghese, il perbenismo che lo ha costretto a infinite sedute nei tribunali, che lo ha emarginato e non di rado anche perseguitato.<sup>9</sup>

Nel dicembre dello stesso anno, e dunque non molti mesi dopo la fine delle riprese di *Il fiore delle mille e una notte*, avvenute tra marzo e maggio, in occasione di un convegno tenutosi a Bologna, Pasolini modifica la sua analisi iniziale. Prendendo spunto dalla commercializzazione dell'erotismo, propone un intervento intitolato *Tetis* in cui il bersaglio polemico non è più il potere repressivo, ma anzi quello permissivo: il potere che concede, che predica la libertà legando il diritto al desiderio illimitato e ai destini del capitale.<sup>10</sup>

Pasolini, *L'abiura*  
e il "nuovo  
fascismo".  
Rivoluzione  
passiva  
di Gramsci e stile  
indiretto libero  
attraverso  
*Il fiore e Salò*

- 7 Pasolini lamenta in particolare l'adozione di titoli che cercavano di apparire come il seguito delle sue opere, ecco alcuni esempi: *Le calde notti del Decameron* di Gian Paolo Callegari, 1972, *Decameron Proibitissimo – Boccaccio mio stette zitto* di Franco Martinelli, *Gli altri racconti di Canterbury* di Mino Guerrini, 1972, *Canterbury n. 2: nuove storie d'amore dal '300* di John Shadow. Come osserva Marcello Garofalo in un suo breve parallelismo con *Decameron n. 2 – Le altre novelle del Boccaccio* di Mino Guerrini, oltre all'imitazione dei titoli e all'uso spregiudicato di motivi e ambientazioni, molti di questi film adottano come tratto di autenticità anche l'uso del dialetto («*Decameron n. 2*», in «Segnocinema», 71, 1995, pp. 78-79).
- 8 P.P. Pasolini, *Libertà e sesso secondo Pasolini*, in «Corriere della sera», 4 febbraio 1973, ora in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zibaldi, Mondadori, Milano 2001 («I Meridiani»), p. 1571.
- 9 Cfr. *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. Betti, Garzanti, Milano 1977; e R. Chiesi, *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni. L'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*, NDA Press, Milano 2015.
- 10 Il convegno è *Erotismo, eversione, merce*, organizzato a Bologna (15-17 dicembre 1973) da Vittorio Boarini, all'epoca direttore della Cineteca di Bologna, e il critico d'arte Pietro Bonfiglioli. Nel testo dato alle stampe Pasolini afferma: «La censura che un tempo censurava un seno scoperto, ora è giunta a lasciar passare, appunto, il dettaglio di un sesso in primo piano; e la magistratura, che, un tempo condannava per una semplice illazione, oggi è costretta a rendere molto più elastica la nozione sacra del "comune senso del pudore". C'è, in questi mesi, è vero, la minaccia di un ritorno all'ordine (non citerò gli esempi). Ma io penso che ciò che si è stabilizzato si sia stabilizzato, ciò che è passato sia passato. [...] La minaccia non viene più dal Vaticano né dai Fascisti, che, nell'opinione pubblica, sono già sconfitti e liquidati, anche se ancora incoscientemente. L'opinione pubblica è ormai del tutto determinata – nella sua realtà – da una nuova ideologia edonistica e completamente, anche se stupidamente, laica. Il potere permissivo (almeno in certi campi) proteggerà tale nuova opinione pubblica. L'eros è nell'area di tale permissività. Esso è insieme fonte e oggetto di consumo. La società non ha più bisogno di figli forti e obbedienti e di soldati. Ha bisogno di figli a conoscenza di nuove esigenze, e coscienti quindi dei nuovi diritti che sono stati concessi loro» (P.P. Pasolini, *Tetis*, a cura di V. Boarini, Cappelli, Bologna 1973, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 259-260).

Mi pento dell'influenza liberalizzatrice che i miei film eventualmente possano aver avuto nel costume sessuale della società italiana. Essi hanno contribuito, infatti, in pratica, a una falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi.<sup>11</sup>

Vittima della propria poetica, Pasolini vive la contraddizione di chi, combattendo il vecchio moralismo italiano, ha in realtà favorito l'avanzata di un nuovo potere, di un "nuovo fascismo" capace di mercificare e assoggettare, mediante i costumi e i riti del consumo, anche quella forza vitale del corpo popolare che fino a quel momento gli era parsa irriducibile e quindi intrinsecamente oppositiva.<sup>12</sup> Inizia da questo momento un ripensamento spregiudicato che guida la critica radicale della società italiana del miracolo economico e che porta l'autore ad assumere la propria opera a oggetto di verifica delle trasformazioni sociali avvenute nell'ultimo ventennio.

Occorre tuttavia osservare un ultimo passaggio. In *Tetis* Pasolini si serve inizialmente della categoria del pentimento per prendere le distanze dalla sua opera e dalla sua «influenza liberalizzatrice». Nel giro di un anno e mezzo ritratta questa posizione e il pentimento diviene abiura: il suo non è più dunque un atto di volontà contro le proprie intenzioni, ma una scelta imposta dalla nuova realtà instaurata da un inedito regime di verità capace di trasformare i propri oppositori in complici.

Tale riposizionamento non diminuisce in ogni caso la portata della critica e anzi per molti versi la amplifica: «Il crollo del presente» scrive nel 1975 «implica il crollo del passato».<sup>13</sup> Per Pasolini l'abiura ha anche un valore retroattivo che mette in discussione gran parte dell'opera precedente. Se infatti il potere è potuto penetrare nella realtà dei subalterni, sino a quel momento lasciati ai margini della storia, l'opposizione fondata sulla loro corporeità era vana sin dal principio: era illusorio credere nella radicale alterità del corpo popolare – nella sua non-contemporaneità – dal momento che la sua successiva trasformazione esisteva in potenza prima dell'involuzione consumistica.<sup>14</sup> Abiurando alla *Trilogia*, Pasolini sconfessa quindi tutta quella parte della sua opera nata dall'"estetica passione", dall'attaccamento viscerale ai diseredati, alla loro fisicità, alla violenza espressiva dei loro corpi, del loro dialetto, dei loro sentimenti.

11 Pasolini, *Tetis*, cit., p. 263.

12 Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Roma, Carocci 2012, pp. 526-527.

13 Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit., p. 601.

14 *Ibidem*.

## 2. La poetica dell'indiretto libero attraverso *Il fiore delle mille e una notte*

Insieme all'aspra delusione storica che sta all'origine dell'*Abiura* Pasolini vede sgretolarsi la propria poetica e i principi da cui era sorta. In particolare, con la trasformazione dei subalterni vengono meno le ragioni della scelta estetico-stilistica fondata sullo stile indiretto libero, da lui studiato sin dagli anni Cinquanta – soprattutto nei suoi scritti sull'uso del dialetto in ambito letterario – e successivamente riadattato per il cinema attraverso la variante chiamata in *Empirismo eretico* «soggettiva libera indiretta». <sup>15</sup>

Concettualmente la soggettiva libera indiretta non è molto diversa dal discorso indiretto libero letterario. Cambia il sistema linguistico, ma in entrambi casi essa è il risultato dell'intersezione degli elementi formali del centro deittico (ovvero il *qui e ora* di chi guarda in una data *direzione* o *asse*) riferibile all'istanza dell'enunciazione del film, che per comodità indichiamo con l'autore, e quello dell'enunciazione enunciata, riconoscibile attraverso un uso particolare dell'inquadratura in "soggettiva". <sup>16</sup> Il tratto che caratterizza la soggettiva – su cui è importante soffermarsi per comprendere lo stile pasoliniano – è che essa permette allo spettatore di vedere con gli occhi del personaggio; in termini più formali diremmo dunque che il centro deittico dell'enunciazione filmica, ovvero dell'autore, si eclissa nel punto di vista di chi partecipa alla scena. Nella soggettiva libera indiretta pasoliniana questa adesione non è però completa: l'autore si cala nello sguardo del personaggio senza per questo sparire completamente in esso, lasciando anzi emergere la sua presenza. In questo modo il centro deittico del personaggio, il suo *qui e ora* nella scena, entra in conflitto con quello extradiegetico di chi governa la macchina da presa: il risultato è un concatenamento di sguardi simile all'intreccio di voci prodotto in ambito verbale dal discorso indiretto libero.

Da un punto di vista formale, la principale differenza con l'indiretto libero verbale risiede nel carattere metalinguistico. <sup>17</sup> Attraverso la soggettiva libera indiretta l'autore *vede nel vedere altrui* e allo stesso tempo partecipa alla sua realtà, si cala nel suo percepire, prende parte al suo dramma. Da oggetto della visione il personaggio diviene il soggetto che guida la macchina da presa; allo stesso modo l'autore da istanza soggettiva esce dalla dimensione di osservatore esterno e diviene oggetto del suo stesso vedere.

---

Pasolini, *L'abiura* e il "nuovo fascismo". Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso *Il fiore e Salò*

15 Vedi Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., pp. 1461-1488.

16 Il primo teorico della soggettiva è stato Jean Mitry nel suo *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, *Les formes*, Editions Universitaires, Paris 1965, pp. 72-79.

17 A questo proposito afferma Gilles Deleuze: «Un personaggio agisce sullo schermo ed è supposto vedere il mondo in un certo modo. Ma nello stesso tempo la cinepresa lo vede, e vede il suo mondo da un altro punto di vista, mentre pensa, riflette e trasforma il punto di vista del personaggio» (*L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984, p. 94). Come inoltre afferma Francesco Casetti, la coscienza metalinguistica emerge più in generale ogni volta che i movimenti di macchina e le scelte del regista colpiscono l'attenzione dello spettatore (*Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 26).

È proprio questo elemento formale che ha spinto Pasolini a considerare l'indiretto libero come il principale espediente stilistico del suo cinema di poesia, là dove invece in ambito letterario esso rappresenta uno degli elementi che contraddistinguono la prosa. L'intreccio di sguardi, secondo l'autore, libera il reale dalla percezione naturalistica, per mostrarlo nel suo divenire espressivo secondo coordinate indipendenti dai rapporti di causa effetto della drammaturgia narrativa. Esso diviene in questo modo motore della semiosi, *terminus a quo* del senso.

L'ideale del cinema di poesia è presente già nei film d'esordio di Pasolini. Non sempre esso ha però trovato compimento nell'intreccio di sguardi dell'indiretto libero. Questa forma trova infatti compiutezza gradualmente, dopo diversi tentavi, sino a divenire un elemento determinante in *Teorema* e nei film della *Trilogia della vita*. In particolare, *Il fiore delle mille e una notte* è il film che fornisce alcuni degli esempi più rappresentativi di questo stile espressivo. Già in apertura, al mercato, in cui compare la scena della schiava Zumurrùd che per sua scelta sarà venduta a Nur ed-Din, la macchina da presa orchestra una vera e propria polifonia visiva che alterna inquadrature – soprattutto primi piani – rivolte a seguire lo sviluppo dell'azione e altre che invece si calano nello sguardo dei due giovani o nel punto di vista di personaggi ininfluenti sul piano diegetico, ma che partecipano come semplici spettatori. L'aspetto interessante è che queste inquadrature in soggettiva sono spesso inframmezzate da altre inquadrature più ravvicinate che oltrepassano lo sguardo dei personaggi, lo approfondiscono, seguono in questo modo la loro emotività, la loro attrazione reciproca. Lo si vede soprattutto quando a una soggettiva rivolta verso il giovane Nur ed-Din e riferibile a Zumurrùd ne segue una ulteriore più ravvicinata che riprende il viso del ragazzo, lo esplora, distaccandosi dal punto di vista di Zumurrùd. La combinazione tra queste diverse inquadrature genera una violazione dell'unità spaziale in cui il vedere Nur ed-Din diviene l'occasione per un'ulteriore visione che non si accontenta di aderire al suo sguardo, ma si innesta nel suo desiderio facendolo proprio. Lo stesso procedimento lo si osserva in maniera praticamente speculare nelle inquadrature in soggettiva di Zumurrùd. Anche in questa occasione la macchina da presa si cala nel desiderio della giovane, scopre il suo innamoramento, mostra la sua attrazione.

Riferendosi allo stile indiretto libero, Pasolini ha a questo proposito affermato che esso è in fondo un "pretesto" per prendere il posto del personaggio<sup>18</sup> e trasformare la realtà da esso percepita nell'esten-

18 Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit. p. 1474. La riflessione pasoliniana sul carattere pretestuale dello stile indiretto libero emerge in forma più estesa negli studi letterari, cfr. anche *Intervento sul discorso libero indiretto*, in «Paragone», XV, 184, giugno 1965, con modifiche in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.

sione dello stato mentale dell'autore.<sup>19</sup> Occorre tuttavia leggere criticamente questa idea di "indiretto libero pretestuale" di Pasolini. Per certi versi essa lascia in ombra un carattere cruciale del suo cinema. Nell'esempio citato, ma in generale in tutto *Il fiore delle mille e una notte*, la soggettiva libera indiretta è l'espedito per articolare due tensioni o meglio per mostrare il *desiderare il desiderio altrui*. L'alterità nella quale l'autore si cala non è dunque un elemento passivo della scena. Anzi, è proprio nella vitalità del personaggio, nel suo desiderio di realtà, che l'autore trova la forma del proprio sentimento. Il vedere altrui è in questo senso per Pasolini un punto di mediazione per uscire dal proprio vedere, dai propri abiti percettivi nell'intento di indossarne di nuovi, estranei al proprio tempo storico e alla propria cultura di estrazione borghese.

In una scena successiva,<sup>20</sup> che riportiamo nella Tavola 1, il concatenamento visivo dell'indiretto libero assume un carattere metapoetico di grande rilevanza per comprendere la dimensione lirica del cinema di Pasolini. Essa ha come protagonisti il re Harùn e la regina Zeudi, curiosi di sapere come nasce l'amore in una coppia e di capire se è vero che il primo o la prima a innamorarsi è sempre il più brutto della coppia. Scelgono dunque due giovani, Hasan e Sitt la bella, e li invitano a dormire nella stessa stanza, senza però che l'uno sappia dell'altra. Nella notte la regina sveglia prima il ragazzo che alla vista della giovane si innamora e ha un rapporto, senza che però lei si desti dal sonno. Successivamente il re sveglia la ragazza, che si congiunge col compagno che dorme. I regnanti ne concludono che Hasan e Sitt sono anime gemelle, fatte l'uno per l'altra, al di là della loro bellezza.

L'aspetto interessante della scena non è tanto la morale, ma la sua costruzione visiva che in parte riprende i caratteri dell'episodio di Nur ed-Din e Zumurrùd. Anche in questo caso l'innamoramento è mostrato in soggettiva ma attraverso il punto di vista terzo del re Harùn e della regina Zeudi (fig. n. 1.3a), che assistono agli eventi da un balcone interno, posto sul lato lungo della stanza in alto. Ai due lati inferiori giacciono invece i due giovani (fig. n. 1.2 e n. 1.4), la cui posizione, insieme a quella dei regnanti, dà luogo a un triangolo, dai cui vertici si articola tutta la scena.

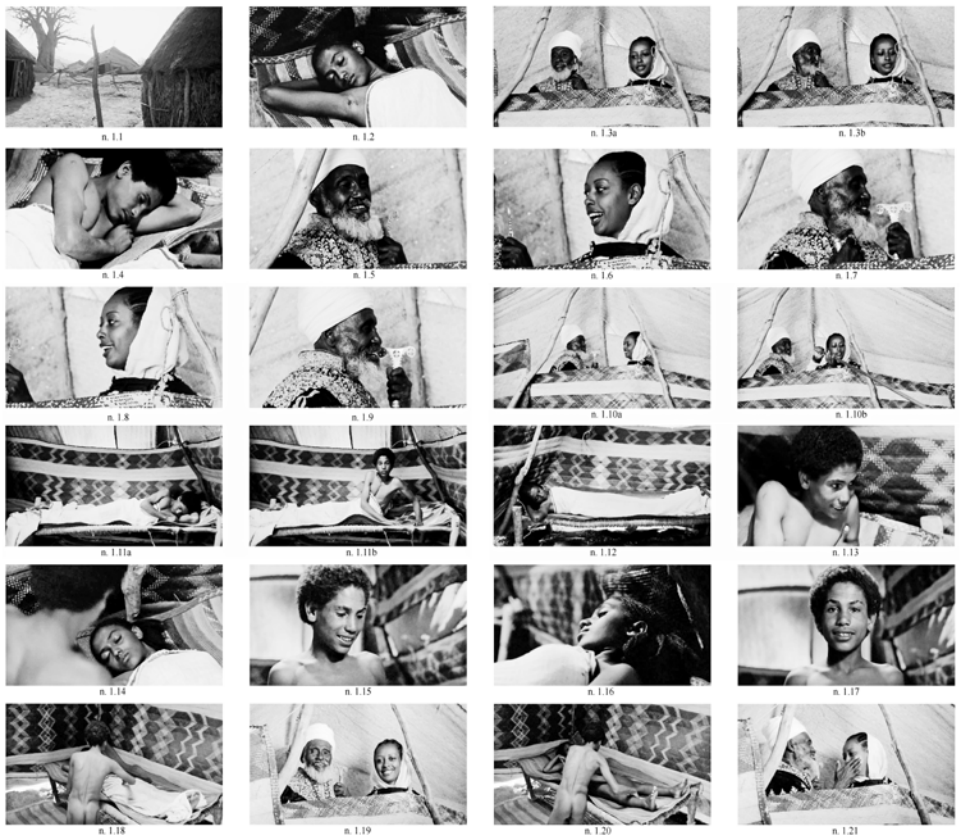
---

Pasolini, *L'abiura*  
e il "nuovo  
fascismo".  
Rivoluzione  
passiva  
di Gramsci e stile  
indiretto libero  
attraverso  
*Il fiore e Salò*

19 Su questo punto ha insistito Mario Pezzella nel suo *Estetica del cinema*, il Mulino, Bologna 2001<sup>2</sup>, pp. 77-80. Cfr. inoltre E. Dagrada, *Sulla soggettiva libera indiretta*, in «Cinema&Cinema», 12, 43, maggio-agosto 1985, pp. 48-55.

20 Sebbene da un punto di vista molto diverso, la stessa scena è stata oggetto di analisi anche da parte di Marco Antonio Bazzocchi in *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 122-123 e in *Abiura, parrhesia, sessualità*, cit. p. 13.

## Tavola 1

P.P. Pasolini, *Il fiore delle mille e una notte*, 1974, 17min38s - 19min37s

La prima inquadratura, che della soggettiva conserva la direzione, è infatti quella del re Harùn e della regina Zeudi su Hasan, da cui nasce la seconda soggettiva sulla ragazza (fig. n. 1.12). È interessante a questo proposito la circolarità che riporta il punto di vista sul vertice alto. Nel momento in cui il giovane si avvicina al letto di Sitt, liberandola dalle coperte per unirsi a lei, la macchina da presa si riporta nuovamente sull'asse del re Harùn e della regina Zeudi (fig. n. 1.18), che successivamente vengono inquadrati con lo sguardo ora rivolto su quel lato della stanza per indicare che la prospettiva è nuovamente riferibile a loro (fig. 1.19).

In maniera sostanzialmente speculare si svolge la seconda parte, quella in cui è la ragazza a unirsi al giovane: anche in questo caso il vertice alto dei regnanti innesca una catena di soggettive che si chiude con il punto di vista del re Harùn e della regina Zeudi rivolti a contemplare la scena amorosa. Vi è solo un elemento che le distingue. Nella prima parte il giovane, prima di unirsi alla ragazza, guarda in macchina e afferma: «Quello



che dio vuole accade, quello che dio non vuole non accade»<sup>21</sup> (fig. n. 1.17). Si tratta di un caso di “interpellazione”<sup>22</sup> che si presta a numerose letture, riconducibili al particolare carattere religioso che Pasolini anche in altre opere ha attribuito alla sfera sessuale. Tra queste la più rappresentativa è sicuramente il romanzo/film *Teorema* (1968) in cui il fulcro del desiderio è un dio ospitato da una famiglia borghese, i cui membri finiscono per innamorarsi di lui e a lui congiungersi non potendo resistere alla sua attrazione. Qui come in *Il fiore delle mille e una notte* la forza dell’eros trascende la volontà individuale: vince sui codici culturali, sui riti, anche sui più sofisticati come quelli borghesi. La volontà di dio evocata da Hasan sarebbe dunque la sublimazione di questa energia che lo guida e agisce su di lui. È cruciale a questo proposito la costruzione visiva della scena. Lo sguardo in macchina di Hasan tradisce l’impianto finzionale della diegesi e dà luogo a una forma di ribellione all’autore o a chi nel film ne fa le veci, cioè i due regnanti: egli non agisce per loro, non asseconda il loro desiderio, ma un desiderio non riconoscibile, mosso da una forza che trascende anche il dominio del visibile.

Non è importante chiedersi se questo dio esista o meno. Se si tratta di un mito, allora l’evocazione del suo mistero non sarà altro che l’evocazione del mistero umano che muove la vita e che Pasolini ricerca nello sguardo dei subalterni attraverso la soggettiva libera indiretta

Da qui segue che il principio lirico dello stile indiretto libero pasoliniano si fonda sulla cessione di sovranità dell’autore in favore del personaggio, il quale a sua volta risponde a qualcosa che lo trascende. Vedere nel vedere altrui, e in particolare nel vedere di chi è estraneo alla cultura borghese, permette di ritrovare questa forza, questo mistero che anima la vita.

### 3. Dalla “connessione sentimentale” alla “rivoluzione passiva”

L’elaborazione della soggettiva libera indiretta costituisce l’ultimo stadio di una lunga meditazione condotta inizialmente in sede poetica a partire dagli anni Quaranta, quando Pasolini sperimenta quello che lui chiama “regresso nell’altro” e che, in maniera simile al discorso indiretto libero, consiste nell’immersione dell’autore nell’animo altrui per mezzo della sua parola.<sup>23</sup> È importante osservare che le prime tracce di questa rifles-

---

Pasolini, *L’abiura*  
e il “nuovo  
fascismo”.  
Rivoluzione  
passiva  
di Gramsci e stile  
indiretto libero  
attraverso  
Il fiore e Salò

21 Nella sceneggiatura: «Quello che dio vuole avviene, quello che dio non vuole non avviene», *Il fiore delle mille e una notte*, in Id., *Per il cinema*, cit., p. 1599.

22 L’uso dello sguardo in macchina come forma di ribellione del personaggio è stato ampiamente analizzato da Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit., p. 64.

23 Sulla nozione di regresso si veda P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, in «La Rivista», 4, 2015, pp. 107-119; L. Gasparotto, «La necessità della mimesis» tra popolare e letterario. «L’italiano è ladro» di Pier Paolo Pasolini, in «Studi pasoliniani. Rivista internazionale», 1-2 dicembre, 2011, pp. 17-26.

sione coincidono però anche con l'esperienza politica di Pasolini condotta attraverso la militanza nel Partito comunista italiano e lo studio dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci. In quest'ottica regredire nell'altro – altro il più delle volte appartenente alle classi subalterne – significa non solo fare proprie le sue passioni o mimare la sua psicologia, ma anche vivere la sua dimensione sociale, partecipare alla sua storia di oppresso per trarne materia letteraria. La soggettiva libera indiretta e più in generale lo stile indiretto libero pasoliniano devono per questo essere considerati come la reinterpretazione in chiave stilistica della nozione gramsciana di *connessione sentimentale*, formulata per descrivere la congiunzione tra l'intellettuale, ovvero tra colui che sa, colui che è cosciente dei processi storico-sociali e che al loro interno è soggetto operante, e colui che invece vive la condizione di subalternità, vive cioè in maniera irriflessa la condizione di dominato ai margini della storia.<sup>24</sup>

Ora, se il concatenamento di sguardi (o, come in letteratura, di voci) dello stile indiretto libero pasoliniano realizza questo legame tra coscienza e vita subalterna, bisogna nondimeno riconoscere una fondamentale differenza con quanto affermato dal pensatore sardo nei suoi *Quaderni*. Mentre per Gramsci la connessione sentimentale ha un valore pedagogico e permette all'intellettuale di portare le masse popolari all'interno della lotta politica, sollevandole dalla condizione di oppressione e conferendo loro coscienza del ruolo che occupano nella storia, in Pasolini essa assume un carattere estetico ed esistenziale non completamente riducibile al conflitto sociale.

Le ragioni di questa incongruenza sono rintracciabili nei versi de *Le ceneri di Gramsci* e in particolare nel celebre passo in cui l'autore confessa la crisi sorta in seno al suo mandato di intellettuale e di scrittore marxista: quella che lui stesso definisce «lo scandalo della coscienza». Come emerge da questi versi, nei subalterni Pasolini non scorge solo il potenziale soggetto della storia; proprio in quanto dominati e lasciati ai margini dei processi di trasformazione politica essi sono anche i portatori di un dramma esistenziale e di un'istintiva umanità estranei alla razionalità del divenire. La sua poesia resta dunque in bilico: con Gramsci «nel cuore, in luce», nell'ideologia, e contro di lui «nelle buie viscere»,<sup>25</sup> là dove il sentimento

24 Scrive Gramsci: «L'elemento popolare "sente", ma non sempre comprende o sa; l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente". [...] L'errore dell'intellettuale consiste (nel credere) che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato (non solo del sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere) che l'intellettuale possa essere tale [...] se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole [...]. Non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione» (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Garretana, Einaudi, Torino 1975, q. 11, § 67, p. 1505).

25 P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003 («I Meridiani»), p. 815.

della vita, dell'eros e della passione permane nella sua forma magmatica e irriducibile alla lotta di classe. Dando talvolta l'impressione di condividere alcuni tratti della critica al marxismo italiano mossa dal pensiero cattolico di Augusto Del Noce,<sup>26</sup> Pasolini individua nel principio di immanenza gramsciano la perdita di ogni sostanzialità, di ogni datità, che conduce a un relativismo che divora se stesso. Qualcosa perdura oltre la storia, oltre le lotte sociali promosse dal marxismo, e questo qualcosa è proprio il desiderio di vita che l'autore ritrova nell'alterità subalterna colta nella sua dimensione *in sé*, incosciente e spontanea. La battaglia politica non può allora più risolversi esclusivamente nella *praxis*, necessita di una trascendenza ritrovata nel corpo, nell'eros, nel suo mistero.

Da qui segue un paradosso: se infatti il pensiero di Gramsci, da un lato, permette a Pasolini di superare il distacco dai subalterni, di comprendere il dramma umano di coloro i quali erano stati fino a quel momento tenuti ai margini della storia,<sup>27</sup> dall'altro questa congiunzione lo porta tuttavia a riconoscere in loro una contraddizione irrisolta, un'antinomia tra sentimento e ragione, tra essere e divenire, tra l'umano, inteso nella sua spontaneità, nella sua dimensione vivente, e la razionalità del conflitto sociale. Le ragioni del marxismo vengono in questo modo messe in discussione alla luce degli esiti che il loro impiego ha prodotto.

Sul piano politico questa posizione contraddittoria conduce l'autore a una critica al prospettivismo marxista e alla sua tendenza a prefigurare un futuro, storicamente necessario, in cui alla sconfitta delle forze del capitale corrisponde una risoluzione del dramma esistenziale e delle lacerazioni di ogni individuo.<sup>28</sup> Allo stesso tempo essa esige che la lotta politica venga rinnovata tenendo conto di questa dicotomia fondamentale, dal momento che la forza espansiva e alienante del capitale risiederebbe proprio nella sua capacità di irretire e di mercificare l'umano.

Sul piano artistico invece l'antinomia pasoliniana porta alla poetica dello stile indiretto libero, che come si diceva si fonda sul principio del concatenamento di ragione e sentimento, del comprendere dell'intellettuale e del sentire del subalterno. Il discorso indiretto libero, molto frequente in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, o nel caso del cinema la soggettiva libera indiretta, è in questo senso il dispositivo attraverso il quale la

---

Pasolini, *L'abiura*  
e il "nuovo  
fascismo".  
Rivoluzione  
passiva  
di Gramsci e stile  
indiretto libero  
attraverso  
Il fiore e Salò

26 Cfr. A. Del Noce, *Il suicidio della rivoluzione*, Rusconi, Milano 1992. Il parallelismo tra Pasolini e Del Noce è stato proposto da P. Serra, *Augusto Del Noce. Metafisica e storia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 39-44; Serra tuttavia mostra come tra i due autori siano maggiori le differenze che i tratti in comune.

27 Nella sua critica al cosmopolitismo degli autori italiani, Gramsci afferma: «manca una identità di concezione del mondo tra "scrittori" e "popolo", cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione "educatrice nazionale", cioè non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri» (Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., q. 21, § 5, p. 2114).

28 Cfr. P.P. Pasolini, *La posizione*, in «Officina», 6 aprile 1956, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.

razionalità del *comprendere* illumina la spontaneità del *sentire*, allo stesso tempo il *sentire* diviene materia espressiva per il *comprendere* e permette all'autore di oltrepassare la propria dimensione storica di intellettuale allo scopo di vivere attraverso l'alterità subalterna. Per mezzo della parola altrui o dello sguardo altrui, Pasolini dunque non riproduce, non rispecchia, ma incorpora il reale del mondo popolare e subalterno, lo eleva a materia letteraria e visiva.

Alla luce di questi aspetti dell'indiretto libero, qui schematicamente riassunti, risulta più chiara la portata dell'*Abiura*. Nella misura in cui il corpo popolare non costituisce, né forse ha mai veramente costituito, un'alterità rispetto al mondo borghese, crolla la pretesa di una poetica fondata sulla compenetrazione con l'alterità e sulla tensione tra coscienza razionale e sentimento. La regressione nella parola e nello sguardo altrui non costituisce alcuna forma di ancoraggio o di approdo a una realtà che possa essere veramente contrapposta alla classe borghese. Il concatenamento sentimentale con l'alterità subalterna era solo un'alternativa illusoria.

L'*Abiura* segna dunque l'allargamento del pessimismo pasoliniano alla dimensione biologica ed esistenziale, aprendo una prospettiva di analisi della società post industriale che, come ha messo in luce la critica più recente, si inserisce nel campo di studi della biopolitica inaugurati da Michel Foucault. Anche in Pasolini diviene infatti dirimente il rapporto tra potere e vita. Ci pare tuttavia che questa prospettiva, su cui sono già stati compiuti lavori significativi,<sup>29</sup> rischi di mettere in secondo piano l'importanza che anche in questo frangente ha avuto Gramsci.

Occorre dire che la stessa opera pasoliniana rende spesso difficile lo studio dell'influenza gramsciana.<sup>30</sup> Per quanto evocato insieme a Roberto Longhi, Gianfranco Contini ed Erich Auerbach, tra gli autori principali della sua formazione – ma verso i quali Pasolini è altrettanto avaro di citazioni –, Gramsci viene menzionato sporadicamente e il più delle volte come simbolo politico piuttosto che come maestro di pensiero.<sup>31</sup> C'è poi una ragione più profonda: verso Gramsci è sempre presente un elemento

29 Oltre al già citato Bazzocchi, cfr. R. Kirchmayr, *Pasolini, Foucault e il sapere di Edipo*, e G.L. Picconi, *Genealogia di un mattino grigio. Appunti su continuità e discontinuità storica in Pasolini*, entrambi in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, cit.; cfr. inoltre P. Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «Crisi cosmica» e bio-potere*, Liguori, Napoli 2012.

30 Sul rapporto tra Gramsci e Pasolini mi permetto di segnalare P. Desogus, *Pasolini-Gramsci, un rapporto contraddittorio*, in «Revue des études italiennes», 1-2 Janvier-Juin 2014, e Id., *Lo scandalo della coscienza*, cit.; cfr. inoltre P. Voza, *Puro eroico pensiero e questione sociale della lingua: il Gramsci di Pasolini*, in Id., *Gramsci e la crisi continua*, Carocci, Roma 2008.

31 Vi sono naturalmente delle eccezioni, le due principali sono: P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in «Ulisse», X, 24-25, autunno-inverno 1956, poi in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.; e *Laboratorio. Appunti en poète per una linguistica marxista*, prima parte di *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 1, gennaio 1966, ora in Id., *Empirismo eretico*, cit.

polemico irriducibile, che Pasolini stesso, specie nell'ultima parte della sua produzione, fatica a riconoscere e talvolta arriva persino ad occultare o a deviare verso critica al Pci, con il quale ha intrattenuto un rapporto estremamente complesso, di amore e odio, di ammirazione e deferenza, ma anche di ribellione e rifiuto.<sup>32</sup>

Parallelamente alla rappresentazione pasoliniana di Gramsci uomo, fratello, compagno idealizzato,<sup>33</sup> vi è anche il Gramsci che si innesta nella vicenda politica italiana e scompare nelle scelte politico-culturali del Pci. Le critiche rivolte ai comunisti italiani sono in tal senso anche le critiche al pensiero gramsciano, al suo compimento storico in una modernità dalla quale Pasolini invita il loro gruppo dirigente a distaccarsi attraverso la revisione del modello storico-politico fondato sull'immanenza della *praxis*.<sup>34</sup> Da questo punto di vista, Pasolini ha una posizione radicalmente diversa da quella del marxismo critico diffusosi in Italia dagli anni Sessanta in poi con l'operaismo e l'autonomia. Il limite del Pci non sarebbe nella sua arretratezza, ma nella sua eccessiva modernità, nel suo essere agente politico della secolarizzazione che chiude ogni varco per quel fuori rispetto alla storia nel quale lo scrittore aveva trovato lo spazio vitale per ripensare il politico e la lotta contro il neocapitalismo.

Ora, sarebbe certo ingeneroso non ricordare che nell'ultima fase della sua attività Pasolini rileva anche che il Pci sia un «Paese nel Paese», «un Paese pulito in un Paese sporco»: <sup>35</sup> la sua posizione politica è netta e inequivocabile.<sup>36</sup> Inoltre proprio nell'*Abiura* Pasolini afferma che i comunisti rappresentano ancora l'ultima parte politica capace di compenetrare tradizione e innovazione.<sup>37</sup> Ma come emerge nella battaglia sul divorzio del 1974, cioè nei mesi che separano la pubblicazione di *Tetis* dall'*Abiura*, Pasolini ammonisce il Pci per il suo eccessivo entusiasmo di fronte alla vittoria del referendum.

A vincere non sarebbe stato infatti il pensiero laico delle forze democratiche italiane, ma la nuova cultura del consumo, il “nuovo fascismo”, che ribalta la vocazione repressiva e bigotta del fascismo storico e che spo-

Pasolini, *L'abiura*  
e il “nuovo  
fascismo”.  
Rivoluzione  
passiva  
di Gramsci e stile  
indiretto libero  
attraverso  
*Il fiore e Salò*

32 Su Pasolini e il Pci cfr. G. Galli, *Pasolini comunista dissidente. Attualità di un pensiero politico*, Kaos Edizioni, Milano 2010. Cfr. Inoltre N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989; e E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005.

33 Cfr. Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini*, cit.

34 Il testo più noto in questo frangente è P.P. Pasolini, «*Marxisants*», in «*Officina*», n.s., 2, maggio-giugno 1959, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit.

35 P.P. Pasolini, *Che cos'è questo golpe*, in «*Corriere della Sera*», 14 novembre, con il titolo *Il romanzo delle stragi* in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 365.

36 «Voto comunista perché questi uomini diversi che sono i comunisti continuano a lottare per la dignità del lavoratore oltre che per il suo tenore di vita: riescano cioè a trasformare, come vuole la loro tradizione razionale e scientifica, lo Sviluppo in Progresso», P.P. Pasolini, *Il mio voto al Pci*, in «*l'Unità*», 10 giugno 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit. p. 852.

37 Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit., p. 603.

sa un'idea di essere umano svincolato dai rapporti sociali e da ogni forma di mediazione tra individuo e realtà. In termini gramsciani sarebbe infatti avvenuta in Italia una "rivoluzione passiva", ovvero una forma di progresso che le forze egemoni hanno favorito per restaurare e rinnovare la propria posizione di dominio.<sup>38</sup> Pasolini chiede per questo al mondo laico e in particolare ai comunisti di immaginare una fuoriuscita dalla modernità falsamente progressista e indica come prova del suo potere la mutazione antropologica riconoscibile nei gusti, nelle aspirazioni e persino nell'eros dell'Italia dell'epoca.<sup>39</sup> In essa Pasolini vede infatti la costruzione di un nuovo individuo che percepisce se stesso come macchina del capitale, come soggetto di consumo che trasforma il proprio desiderio di vita in desiderio di merce.<sup>40</sup>

Non sono mancate voci discordanti rispetto a queste posizioni. Tra queste la più autorevole è stata senz'altro quella di Italo Calvino, che in un'intervista del '74 critica duramente l'ipotesi di una mutazione antropologica che si sarebbe verificata nel paese, e attribuisce a Pasolini un atteggiamento nostalgico per «la sua italiotta contadina» che gli avrebbe impedito di valutare quanto la modernità sia stata invece in grado di produrre, soprattutto per quel mondo popolare da cui aveva tratto ispirazione.<sup>41</sup>

In realtà quella di Pasolini non è esattamente una contestazione alla modernità *tout court*.<sup>42</sup> Nei suoi scritti egli mostra anzi piena consapevolezza delle conquiste dei lavoratori, del miglioramento delle loro condizioni di vita, dei loro salari, del tempo libero a loro disposizione. Riconosce che le grandi masse popolari del paese godono dei benefici dello sviluppo economico e industriale italiano. Egli tuttavia afferma che in questa modernità vi sono i germi della restaurazione neocapitalista, capace di trasformare le conquiste, a cui dal basso hanno contribuito anche le forze sociali rappresentate dal movimento operaio, in strumenti per una nuova egemonia fondata non più sulla cultura repressiva, ma su un permissivismo ancora più insidioso, come appunto il "nuovo fascismo" evocato in *Tetis* e nell'*Abiura*.

38 A. Burgio, *Gramsci storico. Una lettura dei Quaderni del carcere*, Laterza, Bari 2003. Sulla nozione di rivoluzione passiva cfr. inoltre G. Vacca, *Modernità alternative. Il Novecento di Antonio Gramsci*, Einaudi, Torino 2017, in particolare pp. 95-149.

39 Su questo punto cfr. D. Luglio, *La punition du «pouvoir anarchique» dans Porno-Teo-Kolossal de Pier Paolo Pasolini*, in *Scénographies de la punition dans la culture italienne moderne et contemporaine*, éd. Par P. Audegean et V. Giannetti, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2014, pp. 231-248.

40 È interessante a questo proposito quanto la prospettiva pasoliniana sia oggi d'attualità, soprattutto alla luce degli studi sul neoliberalismo condotti da P. Dardot e C. Laval, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, Paris 2010, trad. it. di R. Antonucci e M. Lapenna, *La nuova ragione del mondo. Critica alla razionalità neoliberista*, DeriveApprodi, Roma 2013.

41 R. Guarini, intervista a I. Calvino, *Quelli che dicono no*, in «Il Messaggero», 18 giugno 1974. La risposta di Pasolini è contenuta in *Lettera aperta a Italo Calvino. Pasolini: quello che rimpiango*, in «Corriere della Sera», 8 luglio 1974, con il titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in Id., *Scritti corsari*, cit., ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 319-324.

42 Cfr. ad esempio G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Il “nuovo fascismo” non deve essere per questo considerato come uno slogan o un’estremizzazione linguistica. Nella saldatura di restaurazione e movimento progressivo si riconosce infatti l’influsso dello studio gramsciano sulla nascita del regime mussoliniano alla luce della nozione di rivoluzione passiva, formulata nei *Quaderni* attraverso gli scritti di Vincenzo Cuoco. In maniera forse anche più scandalosa di quanto proposto da Pasolini negli *Scritti corsari*, anche Gramsci mostra infatti come il fascismo storico sia stato una forma di progresso (o di “restaurazione-rivoluzione”) che ha seguito la crisi dello stato liberale e che ha cercato una soluzione autoritaria a salvaguardia degli interessi della classe egemone, anche attraverso concessioni alle classi popolari.<sup>43</sup> È ad esempio in quest’ottica che possono essere letti gli studi dei *Quaderni* sul corporativismo fascista, sulle politiche del lavoro e più in generale sul tentativo di integrare, attraverso un’opera di modernizzazione, le masse contadine del mezzogiorno nella vita politica italiana.<sup>44</sup> Il fascismo per Gramsci non sarebbe stato dunque un ritorno indietro, ma è stato un fenomeno tutto interno al moderno: è stato la soluzione politica delle classi dirigenti ai conflitti sociali innescati dal movimento operaio nel primo dopoguerra.

Come il suo antico parente, anche il nuovo fascismo è – in maniera più insidiosa e pervasiva – un’espressione del moderno capace di una spinta progressiva di cui beneficiano i gruppi sociali subalterni attraverso l’estensione dei consumi e delle nuove libertà, tra cui i diritti civili. Se però nel caso del fascismo storico il progresso si combinava con una politica protesa alla conservazione delle differenze di classe e delle posizioni di dominio, nel caso analizzato da Pasolini il prezzo non è meno salato e riguarda lo snaturamento dell’universo popolare, la rinuncia ai valori, alla cultura, alla alterità anche fisica di cui esso era la sede privilegiata.

Nell’ottica dello studio dell’indiretto libero pasoliniano, due opere in particolare, entrambe del ’75, caratterizzano meglio di ogni altra questo rivolgimento antropologico. La prima è il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in cui l’esperienza della Repubblica Sociale diviene la metafora del nuovo fascismo prodotto dal neocapitalismo. Attraverso le sue immagini Pasolini mostra quel “genocidio” operato sul mondo contadino e sui giovani delle campagne italiane da lui eletti negli anni Quaranta a materia della propria opera.<sup>45</sup> La seconda è *La nuova gioventù* e consiste in una ri-

---

Pasolini, *L’abiura* e il “nuovo fascismo”. Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso *Il fiore e Salò*

43 Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., q. 10, § 41, pp. 1324-1325.

44 Sull’integrazione delle masse contadine meridionali cfr. F. Frosini, *Gramsci e il fascismo: la letteratura e il «nazionale-popolare»*, in *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, a cura di M. Pala, il Mulino, Bologna 2014, in particolare pp. 76-77.

45 È a questo proposito particolarmente interessante il volume di Hervé Joubert-Laurecin, «*Salò ou le 120 journées de Sodome*» de Pasolini, Les Éditions de la transparence, Chatou 2012; in particolare è interessante il parallelismo tra *Salò* e *Petrolino*, quest’ultimo considerato come «la sœur jumelle littéraire de *Salò*», p. 24.

scrittura, o meglio in una profanazione delle poesie friulane raccolte nel 1954 nella *Meglio gioventù*. Entrambe prendono di mira la corporeità: *Salò* con la brutale violenza, in certi casi perversamente seduttiva,<sup>46</sup> che i gerarchi fascisti esercitano sui giovani proletari rapiti e condotti in una villa isolata dal conflitto bellico, come una sorta di rovesciamento della fiaba di re Harùn e della regina Zeudi; *La nuova gioventù* con la violazione dell'antico dialetto di Casarsa, ovvero con la sconsecrazione della parlata orale che Pasolini aveva usato come lingua letteraria per i primi componimenti e per istituire quella compenetrazione, tra il proprio mondo letterario e quello contadino delle valli friulane, che ha posto le basi per la riflessione sull'indiretto libero negli anni Cinquanta e Sessanta.<sup>47</sup> Se servirsi del casarsese, che prima di allora nessuno aveva mai usato per scrivere, era stato infatti il tentativo di fissare e dare forma letteraria a una materia espressiva che, senza la mediazione di un istituto linguistico codificato e stabilizzato dalla testualità scritta, nasceva direttamente dal corpo dei parlanti, dalla loro esperienza della realtà, il suo nuovo impiego è invece ora dominato da una feroce ironia, usata per smascherare quell'antica illusione referenziale e dunque per parodizzare la mimesi della poetica giovanile di *Poesie a Casarsa*. Il dialetto non è più il luogo di incontro e congiunzione con l'alterità. La forma antifrastica che assumono i suoi versi al contrario ripiega il loro senso sulla parola stessa, sul gioco intertestuale con l'antica raccolta poetica che oramai ha perso qualsiasi aggancio con la realtà da cui era sorta.

Lo stesso discorso vale per la soggettiva libera indiretta: *Salò* è l'espressione di un cinema essenzialmente antipoetico, in cui il principio di immersione nell'alterità per mezzo del concatenamento di sguardi viene messo al servizio dei carnefici. Lo si osserva in particolare nel finale del film (Tavola 2), quando alcuni giovani vengono sottoposti a torture terribili nel cortile del palazzo in cui sono stati segregati.

Come è stato osservato,<sup>48</sup> la scena ricorda per molti versi l'episodio di re Harùn e della regina Zeudi. Anche in questo caso infatti l'impostazione visiva ruota intorno a un vertice alto, dal quale ora però vengono scrutate le violazioni esercitate sui corpi dai gerarchi fascisti (fig. n. 2.3a). Manca inoltre quella circolarità tra punti di vista presente nel *Fiore delle*

46 Come però ha giustamente osservato Roberto Chiesi in questo film opera già l'*Abiura*: alcuni dei personaggi proletari, rapiti dai repubblicani, finiscono per accettare l'ideologia dei loro carnefici (vedi R. Chiesi, *Una nuova gioventù di spettatori e conniventi. Immagini della giovinezza nell'ultimo Pasolini*, in *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, a cura di G.M. Annovi, Transeuropa Ancona 2013).

47 Sul rapporto tra la poetica degli anni casarsesi e quella della fase romana, mi permetto di segnalare il Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, cit.

48 In un'ottica foucaultiana il parallelismo delle due scene è stato proposto anche da Bazzocchi, *Corpi che parlano*, cit., pp. 122-124; e Id., *Abiura, parresia, sessualità*, cit., pp. 13-14.



*mille e una notte*. In *Salò* il sesso altrui non è più, infatti, il momento della mediazione, della compenetrazione tra tempo dell'autore e tempo del personaggio o ancora tra corpo e desiderio, ma è il momento della prevaricazione, della violenza, dell'abbattimento di ogni barriera. Non si è più di fronte al desiderare il desiderio altrui, secondo la forma articolata dallo stile indiretto libero. Al principio del desiderio si sostituisce il principio del godimento attraverso l'altro, attraverso il consumo del suo corpo.

Tavola 2



Pasolini, *L'abiura* e il "nuovo fascismo". Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso *Il fiore* e *Salò*

P.P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975, 1h, 41min, 10s – 1h 41min, 23s

A turno tre dei quattro gerarchi (di cui mostriamo qui solo il Duca) assistono alle feroci punizioni dall'alto, seduti alla finestra. Sono queste le uniche scene in soggettiva del film<sup>49</sup> (fig. n. 2.8a-b). È curioso però osservare l'espedito stilistico scelto da Pasolini: le inquadrature sulle torture sono costruite mediante dei binocoli, che i tre fascisti usano variando la focale allo scopo di osservare dei dettagli o per vedere all'occorrenza l'intero quadro infernale che hanno prodotto (fig. n. 2.9, n. 2.10, n. 2.13). Si assiste dunque a una soggettiva che varia il rapporto tra punto di vista e oggetto, in una maniera che in qualche modo ricorda la soggettiva libera indiretta. In questo caso, però, non c'è nessuna tensione tra punti di vista. L'autore (e dunque lo spettatore che attraverso di lui guarda) resta come inchiodato al centro deittico stabilito dai tre gerarchi; egli è ormai privo

49 Il contorno nero dei binocoli ci permette di riconoscere questa inquadratura come frutto di una ocularizzazione primaria, cfr. F. Jost, *L'œil-caméra: entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1987, pp. 121-124.

di quella libertà di muoversi nello sguardo altrui che invece si era osservata nell'analisi delle scene tratte da *Il fiore delle mille e una notte*.

Si presti a questo punto attenzione a un ulteriore elemento che ci riporta al rovesciamento politico dell'impostazione visiva del *Fiore delle mille e una notte*. Anche in *Salò* è presente lo sguardo in macchina (fig. 2.1a-b). Lo si vede in apertura della scena, quando il Duca, scortato da un gruppo di miliziani fascisti entra nella stanza da cui assisterà agli orrori. Anche in questo caso, come nella fig. 1.17 di Hasan, il personaggio determina l'oggetto del vedere, incaricandosi di far vedere allo spettatore. L'esito dell'interpellazione ha però una funzione radicalmente diversa: non rimanda a nessuna trascendenza, a nessun mistero, a nessun fuori rispetto alla storia. Al contrario essa stabilisce un rapporto di trasparenza tra immagine e realtà. Non c'è dunque più scarto tra la realtà e la sua rappresentazione visiva. Non c'è più via di fuga.

Il fascismo storico diviene in questo modo la metafora del nuovo fascismo. Dietro la falsa tolleranza e i modelli di progresso esso nasconde una violenza inusitata, capace di penetrare nei corpi fino ad assoggettarli come nessun'altra forma di potere era mai riuscita a fare. La rivoluzione passiva attuata dal neocapitalismo rivela tutto il suo potere regressivo, autoritario e dunque antipoetico.

Con *Salò* la poetica dell'indiretto libero si conclude. Se infatti nello sguardo altrui (come in precedenza nella parola), Pasolini aveva trovato il modo di esprimere se stesso, di scoprire la materia della propria opera letteraria e cinematografica, ora è da esso irretito, impossibilitato, condannato a esprimere la violenza che intendeva combattere. Non c'è più alcuna connessione sentimentale: ragione e sentimento collassano su se stessi. Alla volontà autoriale si sostituisce la volontà dai gerarchi fascisti, il loro voler vedere, la loro politica piegata alla pura immanenza. Ed è questa la condanna massima che, nel mostrare la violenza del nuovo fascismo, Pasolini si autoinfligge rovesciando l'indiretto libero in un indiretto *determinato*.