

Roberto Salsano

Passione e critica in una sui generis descrivibilità di descrizioni

Se il binomio *Passione e ideologia* esprime una distinzione tra i due termini, più che una loro intercambiabilità, passione e critica, ipotizzabile come titolo della serie di scritti di Pasolini su «Tempo» tra il '72 e il '75, ove la parola 'critica', nella sua accezione militante, sostituisca ideologia, rispecchierebbe una interferenza particolarmente stretta di due disposizioni, quella intuitiva e quella raziocinante, per una concentrazione umorale esaltata dalla destinazione giornalistica. Ma, oltre a 'Passione e ideologia', o 'Passione e critica', si fa pertinente un altro titolo, sotto il quale del resto sono stati pubblicati: *Descrizioni di descrizioni*. Esso è autorizzato da una dichiarazione di Pasolini, posta proprio nel saggio finale della silloge, che ne allarga e trascende il valore paratestuale fino ad ipotecarne tratti distintivi di un modo generale di accostarsi alla letteratura ed alla critica letteraria:

«Che cos'è e come è fatta la critica? Naturalmente questo è un problema molto vecchio, benché neanche lontanamente risolto. Tuttavia pensavo che facendo personalmente io della critica e per tanto tempo questo "mistero" mi si sarebbe almeno un po' e almeno pragmaticamente chiarito. Invece no... Ho fatto delle "descrizioni". Ecco tutto quello che so della mia critica in quanto critica. E "descrizioni" di che cosa? Di altre "descrizioni" che altro i libri non sono»¹.

Il parametro descrittivo postula dunque una sua potenzialità di

¹ P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Garzanti, Milano 1979, p. 457.

connotato caratterizzante ambiti di tipo sia intellettuale che creativo. Descrivere, così come in questa formula appare, presenta le *chances* di un etimo al quale riportare non solo la critica letteraria ma una più larga disposizione artistica e culturale. Descrizione di descrizione allude alla convergenza, entro un comune orizzonte di descrivibilità, della critica letteraria e della testualità letteraria. Una descrizione fondata sul discorso si sposta verso un altro tipo di descrizione, fondata sulla poiesi, presentando una dislocazione consentita dal medesimo sistema semiotico generalmente linguistico ma complicando o destabilizzando un più semplice ed unilaterale modo di genere descrittivo per il passaggio da una sfera intenzionale ad una diversamente impostata. D'altra parte il testo letterario può mostrare una possibilità di essere descritto arricchendo la definizione scarna di descrizione di descrizione sia mediante la lettura interpretante, sia mediante strumenti classificatori quali il plurilinguismo o il discorso libero indiretto che assumono aspetti metadescrittivi ma fortemente indirizzabili ad una sfera pragmatico-stilistica.

L'identificazione, poi, della critica, con una necessità fondamentale di descrizione, incrocia la percezione di un mistero, che sarebbe stato avvertito e che rimarrebbe tale senza derogare alla positività del fatto in sé poiché «nella vita accadono dei fatti; i libri li descrivono: ma in quanto libri sono anch'essi dei fatti: e quindi possono essere anch'essi descritti: dalla critica»². Non teme Pasolini, dicendo «fatto», il riciclaggio di certo linguaggio teorico-critico di stampo naturalistico, pertinente ad un'oggettività che proprio nella commistione con il mistero elude un criterio posticcio di naturalezza, e consente anche lo scandalo. Resta certo il mistero, in buona parte non reificabile ed arduamente descrivibile. Come spiegare e valutare, dunque, un quoziente di mistero *sub specie descriptionis*? Viene sottintesa, potremmo rispondere, un'accezione *sui generis* della descrivibilità del linguaggio letterario. Il predicato di mistero, di per sé, è in contrasto con il carattere di perspicuità e razionalità scientifica a cui può assolvere un metodo descrittivo ma è anche estraneo ad una ideologia mistica dell'inconoscibile contraddetta da una giustificazione laica, razionale e storica, della poesia anche nelle sue forme irrazionali, che non è assente in Pasolini. Descrivere la descrizione compiuta dal testo letterario anche quando è poesia farebbe pensare ad una possibilità di parafrasare il poetico stesso

² *Ivi.*

(l'enunciato «descrizione di descrizioni» potrebbe significare, nella sua nudità letterale, qualcosa di simile a parafrasi di descrizione) nei termini di una estetica razionale al modo di Della Volpe se assai viva non fosse la concezione pasoliniana di un'arte che giunga fino a recuperare il vitalismo e la sensualità, a concepire l'aspetto estetico come trama essenziale dell'immaginario attraverso il quale l'uomo incontra la realtà. Mistero si intenda allora nel senso di una irriducibilità dell'atto poetico ad ogni intellettualistica semplificazione, nel senso, voglio dire, di una sua identificabilità entro una cornice totalmente umana, coscienziale ma perfino anche fisica e biologica, di un «essere nel mondo». In questo *Dasein*, imprescindibile, essere nel mondo può voler dire esserci avvertendo ciò che appare mistero inespungibile dalla vita anche se non necessariamente assoggettato alle logiche piccolo-borghesi che pur mostrano di farne appannaggio d'un *habitus* storico e sociologico decadente. D'altronde, che la descrizione stessa, confrontandosi con il mistero, sia esposta, non ad una contraddizione teorica che la vanifichi, ma ad un certo *status* del reale descritto, e quindi ad una singolare problematicità operativa del critico, può essere testimoniato, tra l'altro, da un saggio su Ungaretti in *Passione e ideologia*. Qui l'irregistrabile, «il respiro irregistrabile»³, diciamo dunque l'indescrivibile nel suo mistero, si affaccia già nel primo approccio alla poesia non inficiando però la lucidità analitica che lo isola e lo rende tangibile rimarcandone l'alterità.

In *Descrizioni di descrizioni*, l'andamento descrittivo elude quell'accezione che insinuerebbe, ironicamente, nella formula, un sottinteso relativistico, quasi «descrizioni di descrizioni» significasse più un limite che un allargamento conoscitivo dell'attività critica, limite che, imposto, rivelerebbe un punto di vista settario. Al contrario, il fenomeno descrittivo prediletto da Pasolini, che tra l'altro non tollera lo schematismo riducente del prospettivismo, vuole richiamare un quoziente ampliabile di realtà. Per fare un esempio, nel parere espresso su Gaetano Carlo Chelli in una recensione a *L'eredità Ferramonti* da una parte si arriva a dire che «si rivela, quasi cosa a sé stante, il 'valore' letterario della scrittura»⁴ nelle «descrizioni» e nei «paesaggi» di Roma, dall'altra parte si esprime insoddisfazione per una descrizione imprecisa della città

³ P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Prefazione di A. Asor Rosa, Garzanti, Milano 2009, p. 389.

⁴ PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 68.

stessa da parte del Chelli. La descrivibilità si accompagna dunque, per un verso all'osservazione di un valore specifico, autonomo, dell'atto descrittivo, per un altro verso alla individuazione di un contenuto referenziale del mondo rappresentato che, incuriosendo, secondo Pasolini, il lettore di *L'eredità Ferramonti*, richiederebbe una sua effettiva veridicità. Il complesso di questa articolazione descrittiva, poi, viene filtrato, si può arguire, da un latente sguardo comparativo del critico rivolto al sé stesso attento descrittore di Roma, a conferma di palinsesti esistenziali che il *ductus* descrittivo può contenere.

Una constatazione non solo della non marginalità posizionale del tema e del metodo descrittivi presso Pasolini saggista, ma anche della loro valenza metaletteraria, può dimostrare il notevole rilievo della parola descrizione, fin quasi a farne parola chiave, entro il linguaggio sia di *Descrizioni di descrizioni* che altrove. Ma non si tralasci, anche, che descrizione può deviare, sul piano artistico, verso rappresentazione, secondo una mimesi drammatizzata «Paul Arnold è in grado di rappresentare ciò che descrive»⁵ e, sul piano saggistico, verso una critica, parallelamente, anch'essa, rappresentativa, più che mera copiatura di configurazioni.

Un'idea di spazio testuale costituisce stimolo sensibile all'attività critico-letteraria nel suo apporto descrittivo. L'inquadramento spaziale operato dalla descrizione può non svilire segnali drammatici, se Pasolini, a proposito d'una divisione tra linguaggio del mondo borghese e linguaggio del mondo socialista, accarezza anche l'occasione di «seguire, drammaticamente, il serpeggiare di quella linea divisoria, di quella sutura, di particolare in particolare, di superficie interna in superficie interna, di pagina in pagina, di stilema in stilema»⁶ dove si accompagnano vitalità fluida della lingua e proiezione formalizzante fino alla 'fissazione'. Così come una descrivibilità letteraria coerente con una visione spaziale di certi dati sintattici, favorisce la individuazione di ciò che è oppositivo rispetto a quadri omologanti, contraddicendo o almeno limitando ogni potenziale di staticità, si pensi alla linea paratattica contraria alle strutture ipotattiche della tradizione classicistica.

Pasolini ha davanti a sé da un lato la filologia e lo strutturalismo, con varie derive tra cui la semiotica, in particolare una ipotizzabile semiotica generale che renda conto, tra l'altro, di una grammatica artistica, da un

⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁶ PASOLINI, *Passione e ideologia*, cit., p. 384.

altro lato un indirizzo latamente fenomenologico. Un'eco strutturalistica rientra nella distinzione tra *langue* e *parole*, ma allargata ad un nuovo equilibrio sistemico che prevede, altresì, il momento fonico e le varianti comunicative ed espressive del linguaggio, nonché un trasferimento in sede linguistica della struttura marxianamente intesa. Si pensi alla discussione sulla linguistica in letteratura quando, con un'attenzione specifica verso la prassi stilistica, il sistema di linearità convergenti o divergenti è posto a contrassegno di una varietà delle lingue individuali nei confronti dell'italiano medio secondo una insistita geometria di visione informata alla dualità paradigma-sintagma. Si tratta di un ordine che proprio la descrizione può portare nella visione del magma linguistico e sociale, tuttavia senza annullarlo se è vero che questa stessa descrizione, nella fissazione del groviglio, altrove detto «confusione degli stili», fa presentire un non sopito urgere di vita e realtà sotto la pianificazione ordinatrice. La descrizione stessa, del resto, quando vi si allude citando il lemma tra virgolette, appare in una definizione schematica, ma se si guarda ai concreti riferimenti, mostra più un requisito di tangibilità fenomenica di ciò di cui si parla, che non un puro rapporto di relazioni di ascendenza strutturalista.

Quanto ad un'ermeneutica fenomenologica e alle sue eventuali affinità ai principi per i quali la descrizione di un testo favorisce l'esigenza di una critica doverosamente 'interna' al testo, una funzione ha assolto nella cultura italiana fin dal primo Novecento la categoria della poetica, presso Anceschi ad esempio. Riguardo alla ricerca di una purezza del fenomeno stilistico ci si può chiedere se essa eventualmente bruci le tappe analitiche, descrittivamente graduabili, di un avvicinamento all'obiettivo. Quest'ultima sarebbe forse la situazione dove più, in alternativa allo scientismo e allo strutturalismo, la tensione individualizzante potrebbe concordare con la dinamica fenomenologica della 'visione offerente'. Occorre tuttavia rilevare come la critica non si iscriva, presso il Pasolini più impegnato, in un atteggiamento dove il lume della intelligenza ordinatrice o giudicante sia affievolito da un interesse viscerale per l'immediato e l'illogico. Inoltre la cifra istituzionale e politica della scelta linguistica informa le opzioni stilistiche mentre tra esse perfino la scelta rientrante in quella sorta di parziale *epoché*, che la pregrammaticalità potrebbe adombrare se la astraissimo dalla sua collateralità con una *langue*, può ritrovarsi non separabile da un certo alone di consapevolezza critico-selettiva. Anche se fuori da un'ermeneutica logico-dialettica hegeliana, l'intelligenza

è pronta a cogliere una forza identitaria in cui si intraveda una fili-grana esistenziale trasmutabile in discorso, al di là dell'assolutezza ontologico-metafisica. Il cosiddetto circolo ermeneutico, certo, può fornire un ambito di procedura che afferri la totalità del testo tramite la particolarità ragionata del dettaglio, e sia applicabile, filologicamente e psicologicamente, a certi fondamenti del sistema spitzeriano, ma in quest'ambito il momento descrittivo, presso Pasolini, può servire ad una focalizzazione del fatto artistico non riassorbibile in una totalità conciliata, distornando la prospettiva proprio da un'adozione semplificata di quel principio di armonia prestabilita che è il *background* dell'assunzione spitzeriana della circolarità ermeneutica. Lo *Zirkel im Verstehen* richiamato a conclusione dello studio *La confusione degli stili* appare mezzo non scontato del pervenire ad una sintesi critico storiografica. L'incertezza di risposte a cui, per Pasolini, esso dà luogo, indica delle difficoltà precedenti la stessa applicabilità del circolo, a parte il fatto che il principio eventualmente unificante gli sparsi elementi del macrotesto non potrebbe insistere come «tono storico» o, ancor meglio nella fattispecie di «anima [cors.di A] del tempo» se non nel quadro di un «dramma», «nel dolore della divisione»⁷, come etimo dunque, se vogliamo considerarlo tale, sostanzialmente disaggregante. Ma, ancor meglio, nel *Pasticciaccio* di Gadda, si manifestano le difficoltà nell'utilizzare il metodo spitzeriano proprio riguardo ad una sovrapposizione, all'indagine analitica, della sinteticità di un *cliché* che rappresenti, dell'opera, una coesione unitaria già predestinata. Ed è significativo che tante volte la puntualità descrittiva di Pasolini sia atta ad ipotizzare, analogamente alla figura del doppio, una identità divisa, contraria ad ogni interpretazione sclerotizzata dello strutturalismo, sulla via della psicoanalisi o, con tante distinzioni, del poststrutturalismo, e tanto più contro l'idealismo nell'estetica dove sarebbe stata sempre difesa una unicità assoluta, l'«innocenza» della poesia⁸.

Va da sé che le problematiche della descrivibilità del testo letterario si calano in una peculiare configurazione quando rapportate alle problematiche specifiche del dualismo fra testualità e lettura, ermeneutica ed ontologia del testo. Nel passaggio da *Passione e ideologia* a *Descrizioni di descrizioni* emergono esigenze di discorso che si servono dell'indagine descrittiva relazionandola a un atto di lettura particolarmente valorizzato,

⁷ *Ivi.*

⁸ PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 404.

e tuttavia proprio l'istanza descrittiva può servire a mostrare una dinamica di senso intrinseca alla testualità, ricondotta a misure obiettive contro le strumentalizzazioni del potere. Gli esiti di una scrittura giornalistica che non sia arida razionalità richiesta dalla cultura di massa si aggiunge poi al non apprezzato rapporto stretto tra descrivibilità del mondo attuata dal testo letterario e sua totale trasparenza linguistica. In un articolo su Giorgio Baffo si sostiene che un linguaggio letterario assolutamente trasparente, in cui sia eliminato ogni *quid* di opacità, riflesso ad esempio dalla metafora, risulterebbe illeggibile. Osservazione analoga possiamo fare sul piano critico. Pasolini esplica in questi scritti qualcosa di più che letterale informazione, mostra una consistenza di animata avventura intellettuale e stilistica dove l'esposizione è avvincente per quel carattere di *suspense* che nel viaggio testuale della lettura il recensore infonde protraendo un'attesa di giudizio finale che può smentire premesse ed anticipazioni, nell'aura talvolta della sorpresa. È un'esposizione che attrae anche, letterariamente, per quella *verve* ritrattistica che la piega descrittiva asseconda nel delineare una pianta uomo dello scrittore recensito, con i sentimenti, le contraddizioni ideologiche, il retroterra psicoanalitico, non nei termini di una tradizionale critica biografica, ma nella esigenza di una comprensività testuale mordente, dove certe illazioni sull'io psichico sono strumenti della formazione del giudizio, si pensi ad esempio a quanto il narcisismo possa assimilare una forma interna di quella soggettività che trapassa a vari livelli nello stile. In questa scrittura che con molta approssimazione potremmo chiamare elzeviro, la voglia di capire, più che quella di semplicemente comunicare, domina l'assunto, mentre non è talvolta distante il fervore di intervento tipico dello scritto corsaro, come conferma la possibilità di un'osmosi editoriale tra contesto politico culturale e contesto letterario documentata dalla trasmigrazione di alcuni testi da una sede all'altra. Quel che prevale, è un Pasolini bene attivato, in cui passione e critica possano esprimersi in una sintesi che lo veda partecipare alla materia trattata, fino al limite dell'interferenza tra letture personali contemporanee e lettura finalizzata alla recensione, senza che manchi, all'occorrenza, lo spiraglio autobiografico tra letteratura e memoria di vita. È trattando Betocchi, scrittore d'una rievocata formazione giovanile, che Pasolini afferma, ad inizio di articolo, di aver riletto quelle poesie «in uno stato di rapimento che non voglio nascondere al lettore».

Transitando ad anni ben più tardi, esperienze di composizione, lettura, scrittura, mostrano una loro possibilità di continuazione dentro

la singolarità testuale che *Petrolio* può offrire a un impegno descrittivo autocosciente del narratore e del critico. Nel romanzo, contemporaneo delle recensioni, all'economia strutturale del progetto è inerente la illustrazione di un lavoro non solo tematicamente ipotizzato, e messo *en abyme*, ma via via, soprattutto in alcune parti, fatto oggetto, direi, di lettura, per l'evidenza spiccata dei particolari che implica un incontro di descrizione e ricezione. Nel seguente appunto due elementi presenti anche in *Descrizioni di descrizioni*: la contiguità fra testo e lettura e la modificazione di conoscenza dentro l'atto di lettura:

«Fino a questo punto certamente il lettore avrà pensato che tutto ciò che è scritto in questo libro – com'è naturale, e com'è d'altra parte inevitabile, – 'rimandi alla realtà'. Solo lentamente, avanzando nella lettura, e ripercorrendo dunque il cammino del suo autore, egli si renderà conto che, invece, questo libro ad altro non rimanda che a se stesso»⁹.

Altrove, sempre in *Petrolio* si precisa un versante funzionale, tecnico strutturale, che l'incidenza descrittiva del comporre può ben mostrare. Si veda come è trattato il riferimento a «una giornata straordinariamente bella» in cui domina una luce particolare. Dietro l'immagine ambientale, la sua fissità richiedente l'immobilità della obiettivazione descrittiva, rivive la presenza storica di una «fine degli Anni Cinquanta o del principio degli Anni Sessanta», il fremito autobiografico che anima una lettura personale del testo in formazione¹⁰. Ora, tutto ciò, si gioca nel raggio di una precisa coscienza metatestuale attraverso cui la funzione estetica dell'immagine diventa specularmente funzione diegetica della descrizione: «la bellezza della luce è [...] proprio in funzione del mio racconto»¹¹, annullata l'analogia tra descrizione e sospensione dell'azione.

Ma un altro rapporto, tra *Petrolio* e *Descrizioni di descrizioni* si può cogliere. Alludo al già citato motivo del doppio, che nel romanzo assume una valenza architettonica la quale rientra tra le condizioni tecniche di descrivibilità. In *Descrizioni di descrizioni* il doppio non ha

⁹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, con una nota di A. Roncaglia, Mondadori, Milano 2014, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ *Id.*, *Romanzi e Racconti. (1962-1975)*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 1998, p. 1175.

simili valenze strutturanti, tuttavia può mimetizzarsi nelle distinzioni praticate da una descrizione a più livelli, che scopre non solo un testo altro, entro il testo base, ma un autore altro, nascosto dal primo. Ma soprattutto, si vedano i periodi iniziali della recensione a un libro di Maraini, eloquenti di non univoche disposizioni alle quali può essere rivolta la descrizione letteraria:

«C'è un momento iniziale della lettura in cui l'occhio è padrone di tutto. Si sa infatti che è l'occhio il primo strumento del possesso; il creatore dell'io come proprietà attraverso l'introiezione. Ebbene, anche la lettura è prima di tutto un'introiezione: e l'occhio vi domina incontrastato. Esso spazia sulla pagina "scritta" – che è sempre una "descrizione", e quindi, a sua volta, l'affermazione di un possesso – con la freschezza di un barbaro conquistatore»¹².

Al centro c'è da una parte l'occhio, dall'altra la pagina scritta, ed entrambi sono accomunati da un possedere l'oggetto, ma poiché il modo, specifico della scrittura, di possedere il proprio oggetto, è detto essere la descrizione, il modo dell'occhio che legge, cioè del critico, di possedere il proprio oggetto, cioè il testo scritto, facilmente può risultare, anch'esso, descrizione, in un quadro di simmetrie accuratamente rimarcato da Pasolini. È come se toccassimo, qui, l'etimo del principio formale enunciato da *Descrizioni di descrizioni*.

L'occhio guardando all'interno sembrerebbe rievocare la 'vista interna' di ascendenza espressionista. Si noti però la tangenza fisico-obiettivante dello spazio davanti a un occhio che, al di là della introiezione, si rivolge a una superficie, a una pagina scritta definita, umilmente ma comprensivamente, descrizione. Virgolettato e accompagnato dall'avverbio «sempre» il predicato «descrizione» diventa nodo della critica e della poetica, in latitudine e in verticalità di senso, nell'apertura e nei limiti della conquista conoscitiva.

Risalta poi come la testualità quale *res extensa*, quindi perfetto oggetto descrivibile, offra presupposti di godimento e non solo di conoscenza, in quest'altra dichiarazione successiva alla sopra citata: «Spaziando liberamente sulle pagine scritte in versi di Dacia Maraini, il mio occhio ha capito subito di cosa si trattava». Nello spazio ripercorso liberamente, al di là dunque dell'ideologia e del moralismo, si apre la porta a un piacere che diremmo anche, pur con dei *distinguo*, piacere

¹² ID., *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 327.

barthesiano del testo. Né si tralasci che in questa teatralità dell'occhio che guarda e legge nello spazio della scrittura si può rispecchiare, per alcuni aspetti, una certa concezione della fenomenologia descrittiva il principio semiotico della quale doveva interessare particolarmente Pasolini. Egli ritrovava in Roberto Longhi una eccezionale capacità di cogliere una intersezione tra segno visivo (pittorico) e segno verbale¹³. In questo stesso ordine di istanze, i versi di Maraini appaiono, a loro modo, sinolo di parola e focus di descrizione mentre lo sguardo del lettore può esercitarvi la propria capacità di descrizione e, insieme, conquista conoscitiva, applicabile a quell'atto critico e storico che non può eludere il linguaggio ma è attratto dalla realtà vissuta e significativa dell'apparire in quanto tale. Quel che è in salvo è un paesaggio dell'esistenza e della vita sociale, dove l'interiorità si scambia con una visibilità, sul piano letterario perfino graficamente mediata, in una possibile rotazione tra ritratto e contro ritratto, transitività e intransitività della scrittura, percezione ed interpretazione, il tutto traccia di una tensione estetica che attraversa un rapporto mai chiuso, intrigante e sempre ridefinibile, tra coscienza e forma.

Nel pieno di siffatta esperienza un modo di recuperare, in sede letteraria, le *chances* di una «lingua scritta della realtà», può essere proprio l'atto di descrizione come luogo ossimorico di io ed altro, mondo scritto e mondo non scritto, pur offerto come lo può offrire il linguaggio letterario che non è riproduzione pura di realtà. L'occhio che individua una spazialità del mondo poetico, più precisamente la pagina scritta che è «sempre una descrizione», è in grado di intravedere una immanenza di reale, fisica e psicologica, dentro il ritaglio della stessa descrivibilità letteraria. Quest'ultima, tuttavia, può essere individuata ed attualizzata selezionandola, e non *ex cathedra*, in senso letterariamente aulico o conformistico, ma secondo quella scelta che, come deduciamo da una frase dell'appunto 31 di *Petrolio*, esclude di «descrivere ciò che non amo e di cui dunque non ho vera esperienza»¹⁴. In *Petrolio* vige una descrizione particolare, orientata nei modi assai complessi e contraddittori consentiti da una descrivibilità offerta da tagli mimetici diversificati, secondo un rapporto cangiante con la realtà, dove l'eterogeneo rappresentativo, forma del genere romanzo e tanto

¹³ Sulla straordinaria funzionalità immaginifica del linguaggio critico di Roberto Longhi, C. GARBOLI, *Caravaggio? Adesso lo traduco*, in «La Repubblica», 1 agosto 1992.

¹⁴ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 129.

più di quell'archetipo di *Satyricon* che a *Petrolio* può essere attribuito, insidia la componente statica coesa richiesta dalla polarità sincronica di un disegno totale. Il fatto è che sotto la superficie della scrittura si avverte un movimento dinamico, una volontà di descrizione che, propriamente descrittività, sarebbe simile a una volontà di sceneggiatura se vi fosse implicita una tecnicità filmica ovviamente assente, poiché si tratta di romanzo, tuttavia approssimata almeno metaforicamente nelle linee di un cinematografo mentale, sintomaticamente espresso dall'aprirsi di visioni proiettabili su uno schermo ideale. In queste visioni, esposte in serie come nell'alone di un *Stationendrama* ma assimilabili, meglio, alle sequenze del cinema a cui fa pensare la presenza di un «carrello», retrocedente, da cui si è attuata la visione, la loro descrittività, declinabile più nettamente nel 'performativo', si appunta, oltre che sui particolari iconografici, sulla tecnica della loro registrazione, sui minuti riflessi che certi materiali e la loro ripresa riescono a determinare. Questa tecnica, possiamo individuarla, come il campo in cui una volontà di passaggio da narrazione a film (volontà di passaggio che caratterizza, per Pasolini, semioticamente, la sceneggiatura) si oggettivizza testualmente in una descrizione verbale. Il richiamo di una descrizione di descrizioni si riconferma così straordinariamente appropriato, dove la descrizione di descrizione stessa potrebbe invocare un più complesso, precisato, chiarimento statutario o una più articolata disponibilità applicativa sul piano della virtuale sovversione d'una *langue* narrativa condotta, nell'approssimazione cinematografica, fino al limite della sua sopportazione.

Rimanendo sul piano letterario, non casualmente verso la fine di *Descrizioni di descrizioni* l'impegno teorico di Pasolini si accentua e nell'articolo su Faldella, 8 novembre '74, gli intricati problemi di rapporto tra mondo scritto e realtà, forma romanzo e frammentarietà, romanzo mancato e romanzo parodizzato vengono alla luce sotto la spinta di uno straordinario *pathos* intellettuale. Siamo indotti a paragonare la sofferta descrittività itinerante sottesa a *Petrolio* con il seguente scorcio visivo su uno *status* esistenziale di drammatica, ancorché razionalmente illuminata, instabilità, presente nell'articolo citato: «Noi siamo sempre lacerati da "dualismi" che poi a un più attento esame sbolliscono, e ci lasciano, più spaventati ancora, a far i conti con l'unità»¹⁵.

Ma a questo punto dovremmo chiederci se non si possa sorprendere

¹⁵ PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 409.

un Pasolini nel passaggio da una coscienza teoricamente metadescrittiva a un estremo, arduo *stylus descriptivus* che tenti di risolvere la originaria vocazione a cogliere l'incrocio tra esistenza reale e forma, le parti e l'unità, il significato e il senso, tra le suggestioni di barthesiani frammenti di un discorso amoroso, se vogliamo similitudini magari estrinseche ma colorite, e la tensione ad un eros come vitalità disperata, al confine del tragico. Una intensissima pagina di *Petrolio* tra nichilismo ontologico e delusione storica ed esistenziale iscrive nella temperie del gioco il sentimento di un futuro mai stabile e ci autorizza a collegarvi l'idea di una scrittura non immobile e chiusa, sospinta ad una descrivibilità aperta dell'altro', sotto la pressione di un incondizionato, ma orientato amore per ciò che la realtà stessa può dire.

Una spia psicologica di ansia di futuro, nelle allusioni ad una progettualità creativa, si coglie quando, nell'articolo su Attilio Lolini, leggiamo: «Eppure io già vedo di colpo (come in un'intuizione formale di un libro di creazione) ribollire e dissestarsi tutto un mondo stilistico "fissato" durante un secolo»¹⁶. Ciò è detto da Pasolini riguardo alla storia letteraria in generale. In un futuro interamente suo, destinato a continuare le impostazioni di *Petrolio*, egli avrebbe portato al massimo svolgimento e compimento una esperienza artistica via via chiarificata alla luce di una nuova, ancor più intrigante che per l'addietro, ed eccentrica, contiguità di passione e critica, personalizzando l'equazione tra *mimesis* ed *ecfrasis* nel ruolo di un io che descrive il progetto rimanendo personaggio. Questa sperimentazione *in fieri*, interrotta dalla morte, e dalla morte ricevente un senso autentico secondo una figuralità concepita da Pasolini stesso, estrema prova di un 'libero indiretto' delineato tra pretestualità e sormontante pulsione attuale, linguaggio dell'oggetto e tensione immaginifica, ove la *mimesis* corrispondesse a un continuo aggiornamento della propria applicazione, trovava, e avrebbe ancora trovato posto in quello spazio dell'esistenza per il quale una descrizione potesse essere, e senza contraddirsi, descrizione di un io e insieme descrivibilità, a vari livelli, del mondo.

¹⁶ *Ibid.*, p. 349.