

V. Kacalovska

Kat. P.P. Pasolini odv dve Grenzüberschreitung:
Giuseppe Zgajnar, C. Steinfelbner, Venedig

Peter Weibel

La pansemologia di Pasolini
ovvero la realtà come codice

Pasolinis Pansemologie
oder die Wirklichkeit als Code

(1995)

S. 27-46

I film e i romanzi di Pasolini hanno raggiunto, si direbbe, una valenza mondiale. E, mentre gli esordi come pittore di questo multiforme artista hanno destato solo una certa curiosità, i suoi scritti teorici hanno suscitato le più diverse e talvolta scandalizzate reazioni. Ma soltanto al loro apparire; perché in seguito sono rimasti relegati nella zona oscura della storia. Multiformi sono le sue tecniche espressive. Pasolini è un autore che scrive poesie, romanzi, tragedie, sceneggiature e saggi di varia natura; è un autore che dipinge e disegna; è un autore infine che è capace di girare una ricca serie di film. Il punto d'intersezione fra queste diverse attività creative è la realtà. E tutti gli svariati mezzi di cui egli si serve in questi movimenti di approccio alla realtà delle cose del mondo, appunto, sono per lui dei codici visivi e linguistici di cui ha piena coscienza. Così come è consapevole di che cosa significhi usufruire di mezzi e codici diversi in un unico e costante riferimento al mondo reale. E' per tale motivo che Pasolini, nei suoi saggi sui problemi linguistico-semiologici degli anni 1965 - 1967 descrive, enfatizza ed esemplifica il suo "empirismo eretico" (Cfr. *Empirismo Eretico*; scritti su linguaggio, letteratura e cinema). Dobbiamo dire che in questo campo operativo egli ha elaborato una singolare teoria semiotica, che fa di lui - accanto a Rossi-Landau e a Umberto Eco - uno dei maggiori semiologi italiani. Ed è a questi vari aspetti dell'autore, al Pasolini semiotico e filosofo, e alla sua teoria del codice audio-visivo in particolare, che noi dedichiamo questo saggio.

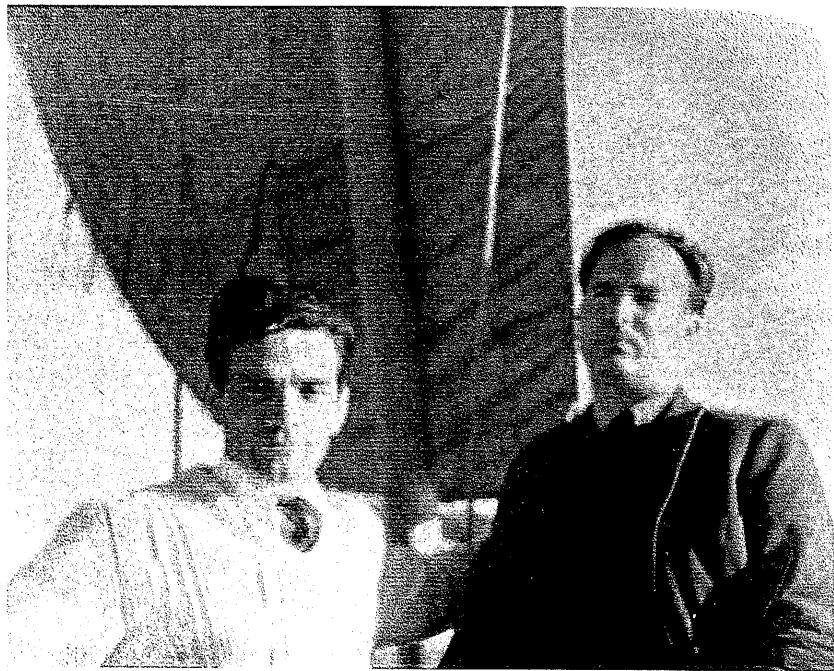
Nei suoi esordi linguistici (1965) egli accusa apertamente i linguisti tradizionali di non riconoscere "la contraddizione in atto, violenta, sostanziale, filosofica, tra lingua orale e lingua scritta", non solo ma di aver rimesso idealmente questo conflitto, tenendo "presente

Pasolinis Filme und Romane haben Weltgeltung erlangt. Seine Anfänge als Maler und Grafiker sind relativ obskur geblieben. Seine theoretischen Schriften haben zwar bei ihrem Erscheinen Erstaunen bzw. Erschrecken ausgelöst, sind aber von der Geschichte bei weitem nicht in dem Maße berücksichtigt worden wie seine Romane und Filme. Pasolini ist ein multipler Autor, ein Autor, der schreibt (Gedichte, Romane, Essays, Drehbücher), ein Autor, der malt und zeichnet, ein Autor, der filmt. Die Schnittstelle zwischen diesen verschiedenen Autorenschaften ist die Wirklichkeit. Alle verschiedenen Medien, denen er sich bei seiner Annäherung an die Wirklichkeit bedient, die Sprache, die Malerei, der Film, sind für Pasolini visuelle und sprachliche Codes, mit denen er der Wirklichkeit begegnet. Er war sich dessen voll bewußt, was es bedeutet, in verschiedenen Medien und mit verschiedenen Codes zu arbeiten und dabei stets auf die Wirklichkeit zu verweisen. Daher hat er zwischen 1965-67 in seinen kulturtheoretischen und semiologischen Schriften diese spezifischen Codes und ihre Beziehungen zur Wirklichkeit zum Thema gemacht, ja er hat gerade darin seine "häretische Erfahrung" am explizitesten beschrieben ("Empirismo eretico". Häretischer Empirismus. Schriften zur Sprache, Literatur und Film). Pasolini hat dabei eine eigenwillige semiotische Theorie entwickelt, die ihn neben Rossi-Landau und Umberto Eco zu einem der relevantesten Semiotiker Italiens machte. Dem Semiotiker und Philosophen Pasolini und seiner Theorie der audiovisuellen Codes gilt dieser Aufsatz.

In seinen linguistischen Anfängen (1965) konzentrierte er sich auf den Gegensatz zwischen mündlicher Sprache und schriftlicher Sprache. Er warf den kon-

1949. Pasolini e Zigaina
in barca a Grado.

nella coscienza una radicata e profonda unità tra le due lingue". Contro corrente, rivolge una particolare e quasi amorosa attenzione alla lingua parlata, che egli considera "una categoria distinta da ogni *langue* e da ogni *parole*". Sembra che qui Pasolini riprenda e fac-

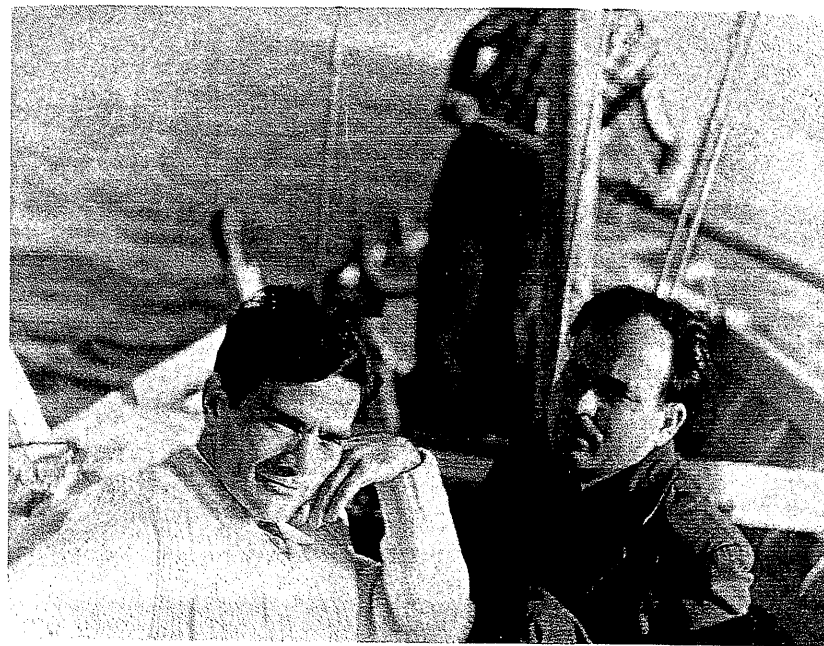


1949. Pasolini und Zigaina
im Boot bei Grado.

ventionellen Linguisten vor, "den gewaltigen, fundamentalen und philosophischen Widerspruch, der zwischen mündlicher Sprache und schriftlicher Sprache existiert" nicht gesehen und idealistisch "im Bewußtsein einer letzten und tiefen Einheit von gespro-

Verso l'isola di Grado.

cia propria una teoria linguistica di origine marxista, secondo la quale la lingua orale si identifica con la realtà e il popolo, mentre la lingua scritta rappresenterebbe meglio la borghesia. La sua attenzione per la gente umile e diseredata potrebbe darci la spiegazione del perché egli abbia scritto molti dei suoi versi — specie all'inizio e alla fine della sua vita — in una lingua mi-



Bei der Insel von Grado.

chener und geschriebener Sprache" verdrängt zu haben. Er hingegen wendet seine Liebe typisch der mündlichen Sprache zu, die er "als ein von jeder *langue* und jeder *parole* verschiedenen Kategorie" auffaßt (!). Hier wird offensichtlich, daß er eine marxistisch fundierte Sprachtheorie aufgreift und die mündliche Sprache mit dem Realen und dem Volk identifiziert und die schrift-

noritaria, come lo è in effetti la lingua friulana, che è parlata solo nel nord dell'Italia, e precisamente in Friuli.

Il modello pasoliniano di lingua è una coesione di due tradizionali e differenti tipologie linguistiche. La differenza tra di esse fornita dal marxismo è quella fra lingua della struttura, da un lato, e lingua della sovrastruttura dall'altro. Mentre il fondamentale divario messo in luce dallo strutturalismo è fra *langue* e *parole*. La proposta avanzata da Pasolini, invece, vuole operare una distinzione fra *langue orale-scritta* della struttura, e *parole orale-scritta* della sovrastruttura. Andando verso il basso, troviamo la variante puramente orale, verso l'alto ritroviamo la lingua della cultura, la *parole* infinita. Fra il linguaggio puramente biologico-comunicativo (della bestia) e il linguaggio comunicativo-espressivo (dell'élite intellettuale) si pone come mediatore un elemento che assicura l'unità della lingua: la "langue" di matrice saussureana. Pasolini, specie agli esordi della sua attività di autore cinematografico, voglio dire nella sua intensa fase neorealistica (vedi *Accattone*), si è confrontato (descrivendo i ragazzi delle borgate romane così come nel periodo friulano aveva dato voce al popolo contadino) con il fantasma della pura oralità. Infatti era sua convinzione che nei vari Paesi, dopo le rivoluzioni interne, la lingua dell'infrastruttura prende sempre il posto della lingua della sovrastruttura. La *langue*, nella sua veste di *parole* individualizzata, funge da catalizzatore di questa trasformazione: tanto è vero che Pasolini ha condiviso l'idea diffusa negli anni '60 secondo cui sussistono nel mondo attuale due potenziali e concorrenti tipologie rivoluzionarie: da un lato la rivoluzione interna del neocapitalismo immanente al sistema, dall'altro la rivoluzione marxista esterna, e contro il sistema. La rivoluzione esterna tende a modificare la lingua della sovrastruttura al di sopra della distinzione orale-scritto, mentre invece la rivoluzione interna, cioè la nuova società tecnologica e tecnocratica, cerca il suo campo d'azione al di sotto dello stesso ambito linguistico.

liche Sprache mit dem Bürgertum. Diese Hinwendung zum Volk erklärt auch, warum er viele seiner Gedichte in friulanischer Sprache schrieb, einer Sprache, die nur im Norden Italiens, in der Provinz Friaul gesprochen wird, also eine Minderheitensprache ist.

Pasolinis Modell der Sprache ist die Vereinigung zweier traditioneller Unterscheidungen von Sprachtypen. Die Hauptunterscheidung des Marxismus ist zwischen Sprache der Struktur und Sprache des Überbaus. Die Hauptunterscheidung des Strukturalismus ist zwischen *langue* und *parole*. Die Hauptunterscheidung, die Pasolini vorschlägt, ist zwischen mündlich-schriftlicher *langue* der Struktur und mündlich-schriftlicher *parole* des Überbaus. Nach unten zu findet sich die rein mündliche, nach oben zu finden sich die Sprache der Kultur, die unendlichen *paroles*. Zwischen der rein biologisch-kommunikativen Sprache (der Wilden) und der kommunikativ-expressiven Sprache (der intellektuellen Elite) gibt es ein vermittelndes Element, das die Einheit der Sprache sichert, die Saussuresche "langue". Das Phantasma der Vokalität hat Pasolini besonders in den Anfängen seines Filmschaffens, in seiner gesteigerten neorealistischen Phase (z.B. *Accattone*) beschäftigt, bei seiner radikalen Hinwendung zum einfachen urbanen Volk, wie er früher in seinen Gedichten dem einfachen ländlichen Volk zugeneigt war. Denn seiner Auffassung nach ist in den Nationen, die von einer "inneren Revolution" betroffen waren, die Sprache der Infrastruktur an die Stelle der Sprache des Überbaus getreten. Die *langue*, als individualisierte *Parole*, ist das Medium der Veränderung: in der gegenwärtigen Welt gibt es für Pasolini zwei konkurrierende Möglichkeiten zur Revolution, eine typische Auffassung der 60er Jahre, nämlich die innere, systemimmanente Revolution des Neokapitalismus und die äußere gegen das System gerichtete marxistische Revolution. Die äußere Revolution neigt dazu, die Sprache des Überbaus, oberhalb der mündlich-schriftlichen Grenze zu verändern, während die innere Revolution (die neue technologische und technokratische Gesellschaft) dazu



E' sulla base di tali considerazioni che prendono avvio le ricerche di Pasolini nel campo della semiotica del cinema in cui egli affronta la problematica della natura del segno, appunto, cinematografico. La sua peculiare proposizione è questa: "Tra im-segno (o immagine cinematografica significante) e il significato c'è uno stretto legame di necessità. Anzi, il significato (cavallo) è il segno di se stesso". Tale autoreferenza della struttura reale, che Pasolini protegge dalla perdita di realtà, è il fulcro della sua teoria semiotica. Qui la struttura viene intesa come un processo (una dialettica del divenire) visto dalla prospettiva dell'autocoscienza di classe.

Nelle sue mirate e funzionali ricerche sul "discorso libero indiretto", Pasolini approfondisce nei primi anni Sessanta lo studio di quello che egli considera lo scopritore del plurilinguismo, Dante; cui egli attribuisce l'allargamento dell'orizzonte lessicale ed espressivo come ampliamento dell'orizzonte sociale ("La volontà di Dante a essere poeta", 1965). Il suo interesse per Dante dunque non si limita alla scelta del poeta fiorentino di utilizzare il "volgare" come lingua scritta al posto del latino colto, ma all'ampliamento mimetico della lingua personale del Poeta verso gli orizzonti di una periferia che ingloba lo stesso colorito ambiente della malavita. E' nel plurilinguismo dantesco infatti che Pasolini ha visto la possibilità, per lui, di evitare "le infinite ripetizioni della propria intrinsecità ovvero del proprio rapporto con una realtà rigida" (p.e. Petrarca). Tanto è vero che il suo rapporto con la realtà dei ragazzi di vita romani o tout cour con la realtà è studiatamente mediato e filtrato; è guidato cioè - come abbiamo potuto vedere nel suo saggio su Dante - da interessi meramente culturali.

L'essersi formato alla scuola di un grande storico dell'arte come Longhi ha dato l'occasione a Pasolini non solo di costruire le inquadrature dei suoi film, ma anche di orientare il suo stesso pensiero. Così come il Longhi da parte sua poteva affermare che nei quadri del Caravaggio i santi e gli apostoli vengono rappresentati da personaggi dei ceti più bassi, da comparati di

neigt, unterhalb der mündlich-schriftlichen Sprache wirksam zu werden.

Aus diesen Überlegungen entstanden auch die Anfänge seiner Film-Semiotik, die Frage nach der Natur des filmischen Zeichens. Seine typische Antwort: "Zwischen Bild-Zeichen (oder signifikantem filmischen Bild: im-segno) und Bezeichnetem (Signifikat) besteht ein Zusammenhang von strikter Notwendigkeit. Mehr noch: das Bezeichnete (Pferd) ist das Zeichen seiner selbst" (?). Diese Selbstreferenz der realen Struktur, die Pasolini vor dem Verlust der Wirklichkeit schützt, ist der Kern von Pasolinis semiotischer Doktrin. Allerdings wird hier Struktur als Prozeß verstanden, als Dialektik des Werdens aus dem Blick des Klassenbewußtseins.

Über das Studium der freien indirekten Rede gelangte Pasolini zur gleichen Zeit (1965) zum Studium Dantes, dem Entdecker der Sprachen, dem die Erweiterung des lexikalischen und expressiven Horizonts auch eine Erweiterung des gesellschaftlichen Horizonts war. ("Dantes Wille, Dichter zu sein", 1965). Sein Interesse gilt aber nicht nur Dantes Entscheidung für die florentinische Volkssprache gegen das Lateinische als Schrift- und Bildungssprache, sondern auch der mimetischen Erweiterung von Dantes persönlicher Sprache in den Horizont der Vorstädte, ja kriminellen Halbwelt. In Dantes Tonfall (Mehrsprachigkeit) sah er eine Möglichkeit, die "unendliche Wiederholung der eigenen Innerlichkeit sowie der eigenen Beziehung zu einer erstarrten Wirklichkeit" (z.B. Petrarca) zu entkommen. Pasolinis Beziehung zum Volk und zur Wirklichkeit ist mediatisiert und gefiltert, von kulturellen Interessen gesteuert, wie wir schon am Beispiel seiner Dante-Studien sehen können. Seine kunstgeschichtliche Ausbildung bei Longhi hat nicht nur Vorlagen für die Bilder seiner Filme geliefert, sondern auch die Matrix seines Denkens mitbestimmt. Hat Longhi darauf hingewiesen, daß in Caravaggios Bildern die Heiligen und Apostel von Mitgliedern niederer Stände dargestellt

Pasolini che riposa.

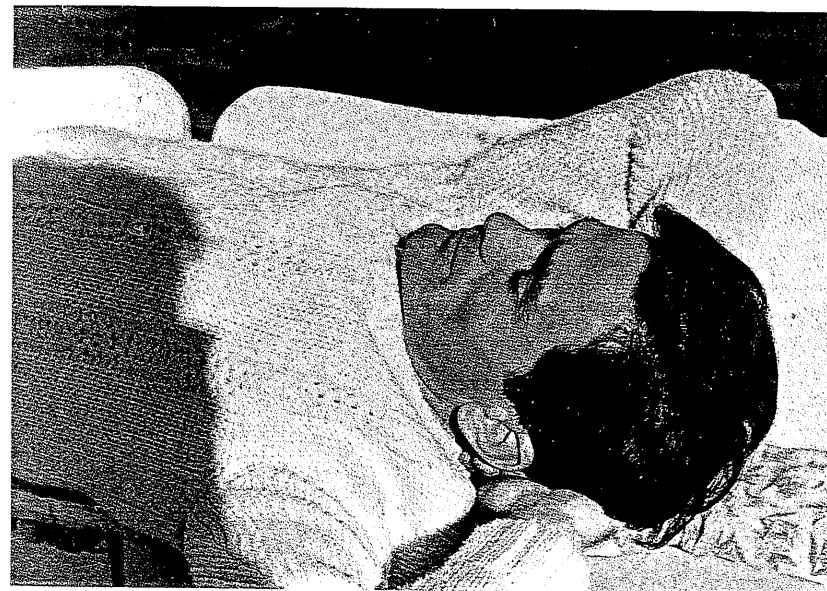
Pasolini bei der Rast.

sbronza, da prostitute e protettori (ciò che gli aveva permesso di scoprire la realtà più infima nel mondo sublime degli eletti), allo stesso modo Pasolini dichiara di aver scoperto la sublimità del mondo sottoproletario; di aver scoperto cioè che nel mondo della piccola delinquenza e dei derelitti ragazzi di strada ci sono effettivamente dei "santi". Dove formazione culturale classica ed energia libidica convergono.

Nel suo saggio "La fine dell'avanguardia." (1966), il

werden, von Saufkumpanen, Huren, Strichjungen etc., Caravaggio also die niedrige Wirklichkeit in der sublimen Welt entdeckte, so entdeckte Pasolini die Sublimität in der niedrigen Welt, nämlich das Heilige in der Welt der Strichjungen und Halbkriminellen. Klassische Bildung und libidonale Energie konvergierten.

In seiner Schrift "Das Ende der Avantgarde" (1966) beschäftigt er sich mit der Sprache des Kinos, die den



Un pomeriggio in laguna.

poeta friulano si è occupato del linguaggio cinematografico, che egli ha sempre considerato un ampliamento del concetto stesso di linguaggio. Infatti "il cinema non evoca la realtà come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Il cinema esprime la realtà con la realtà. Il cinema è la *langue* scritta di tale realtà come linguaggio". La realtà è "cinema in natura" e come tale è un linguaggio suscettibile di essere elaborato. Il cinema dunque ci fornisce una "semiologia naturale della realtà". Anche perché quel "cinema in natura" che è la realtà rappresenta un linguaggio che in un certo qual modo si avvicina molto alla lingua parlata dagli umani. E così, dove la teoria del cinema di Pasolini finisce, ha inizio la sua teoria linguistica. Il punto di contatto è rappresentato dal primato della *langue scritto-verbale* della struttura. Ma l'amore di Pasolini per la realtà diventa anche un atto di fede. Egli fa sua, ampliandola, la definizione di cinema come arte metonimica di Roland Barthes: "Non è il cinema un'arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica". Il cinema insomma diventa per lui la lingua scritta della realtà. Partendo dai sintagmi e dai cinemi del linguaggio cinematografico, oltre che dalla forma 'scritta' dell'azione, Pasolini sviluppa l'idea del suo particolarissimo "cinema di poesia", che a una prima lettura potrebbe apparire una sintesi delle sue esperienze di poeta e di regista. Ma, forse perché dopo la scoperta del cinema ("lingua scritta della realtà") la scrittura "viene a perdere un po' della sua natura astratta di segno", il poeta-regista si rifiuta di portare avanti nel suo cinema di poesia esperimenti di carattere astratto, così come invece era avvenuto nel Nouveau Roman. Egli ritiene infatti che la scrittura, grazie al cinema, torna a recuperare la sua arcaica natura figurale. "Il segno, col cinema - l'im-segno - riacquista — egli si chiede — la sua arcaica forza del suggerire eideticamente, attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà?". Questo primo progetto di una nuova semiologia non trova origine soltanto nella nostalgia

Ein Nachmittag in der Lagune.

Begriff des Sprache erweitert. Denn "das Kino evoziert die Wirklichkeit nicht wie die literarische Sprache, es kopiert die Wirklichkeit nicht wie die Malerei, es mimit die Wirklichkeit nicht wie das Theater. Das Kino reproduziert die Wirklichkeit: in Bild und Ton! Das Kino drückt die Wirklichkeit mit der Wirklichkeit aus. Das Kino ist die geschriebene langue der Wirklichkeit als langage." (*) Die Wirklichkeit ist "Kino in natura" und die Wirklichkeit ist eine Sprache, eine language, die es zu entwickeln gilt. Das Kino liefert uns "eine Semiologie in natura der Wirklichkeit". Das Kino in natura, das die Wirklichkeit ist, stellt also eine Sprache dar, die in gewisser Weise der mündlichen Sprache des Menschen ähnelt. So endet Pasolinis Filmtheorie dort, wo seine Sprachtheorie begann, beim Primat der mündlich-schriftlichen langue der Struktur. Seine Liebe zur Wirklichkeit ist also ein Glaubensakt. Roland Barthes Definition des Kinos als metonymische Kunst nimmt er auf und erweitert sie: "Nicht das Kino ist eine metonymische Kunst, sondern die Wirklichkeit ist metonymisch". Das Kino wird zur geschriebenen Sprache der Wirklichkeit. Aus den Syntagmen und Kinemen der Filmsprache und der geschriebenen Sprache der Handlung entwickelt Pasolini sein "Kino der Poesie", das seine Erfahrung als Dichter und als Filmemacher synthetisiert. In diesem Kino der Poesie als geschriebene Sprache der Wirklichkeit verliert aber die Schrift etwas von ihrer abstrakten zeichenhaften Natur, weshalb sich Pasolini gegen gewisse Versuche der Abstraktion im Film analog zum Nouveau Roman verwehrt. Pasolini ist der Auffassung, daß die Schrift mit dem Kino ihre archaische bildliche Natur zurückgewinnt. "Gewinnt das Zeichen durch das Kino - als Bildzeichen - also durch die physische Gewalt seiner Reproduktion der Wirklichkeit - seine archaische Kraft der eidetischen Suggestion zurück?" (*) Dieser Entwurf einer Semiotik beruht aber nicht nur auf Pasolinis ideologischer Sehnsucht nach einer archaischen Unschuld gegenüber der Apokalypse der Welt, die er ebenfalls in dieser Schrift beschreibt, sondern sie ist



di Pasolini per quella arcaica e innocente visione dell'apocalisse universale che egli prefigura nel saggio succitato, quanto nella necessità di doverla prima di tutto "denominare" e poi di trovare gli strumenti linguistici per farla trascendere nell'arte. La sua teoria semiotica che riguarda la dialettica tra cinema e realtà, tra linguaggio ed essere, dove si afferma che tutto in fondo è codice — anche l'essere stesso in quanto l'essere "naturale" non esiste — trova la sua espressione più radicale nel saggio del 1967, "Essere è naturale?" Facendo corrispondere realtà a cinema ("la realtà — egli dice — è cinema in natura"), Pasolini ha fatto coincidere praticamente vita e linguaggio, in quanto essi, entrambi linguaggi, vengono vissuti e trasformati attraverso l'espressività. Da qui l'oscuro "aforisma": "O esprimersi e morire o restare inespressi e immortali".

Pasolini sviluppa il suo progetto pansemiotico a cavallo fra codice sociale e codice linguistico. Come annuncia il titolo "La Divina Mimesis", che è una parafrasi della "Divina Commedia" dantesca, il nucleo della sua concezione artistica — in definitiva della sua concezione del mondo — è di valenza semiotica. La stasi dell'essere rappresenta per lui il male primordiale della vita, così come il mondo è, dell'essere, la prigione inamovibile; al punto che l'inferno dell'esistenza, può essere sopportato solamente attraverso la sua semiotizzazione. La sua rivolta contro le condizioni naturali, contro il mondo nella sua veste di ontologia politica, si è reso possibile solo in quanto "rivolta del segno". La realtà infatti non viene da lui definita ontologicamente, ma quale codice. Nel suo anelito di riscatto, la realtà altro non è per Pasolini che una forma di rappresentazione, anzi una autorappresentazione fisica delle cose che dev'essere liberata dalla concorrenziale rappresentazione semiotica. In tale ottica l'operare artistico può essere considerato una imitazione della creazione divina. Solo pensando al mistero della creazione artistica l'essere umano fa proprio il divino potere di creare dei nuovi mondi, potere riservato appunto a Dio. Partendo dalla concezione dell'arte come "divina mimesis" — te-

auch eine Anstrengung, diese Apokalypse zu benennen und Werkzeuge für ihre Transformation und Transzendenz in der Kunst zu finden und zu formen. Im Essay "Ist Sein natürlich" (1967) findet seine semiotische Doktrin der Dialektik von Kino und Wirklichkeit, von Sprache und Sein im vermittelnden Medium des Codes, daß alles eben nur ein Code sei, auch das Sein (also daß es kein natürliches Sein gibt), seinen radikalsten Ausdruck. Indem er Wirklichkeit und Kino gleichstellt, hat er ja bereits Leben und Sprache (Ausdruck) gleichgestellt, soweit daß beide gleich sind, beides sind Sprachen. Nur wer lebt, verfügt über Ausdruck. Daher kommt Pasolinis rätselhafter Ausspruch: "Entweder unsterblich sein und ohne Ausdruck oder sich ausdrücken und sterben." (5)

Zwischen sprachlichem und sozialem Code entwickelt Pasolini seinen Pansemiotismus. Wie der Titel seiner unvollendeten Arbeit "Divina Mimesis", eine Paraphrase von Dantes "Divina Comedia", bereits anzeigt, ist der Kern von Pasolinis Kunstbegriff, seines Weltentwurfs ein semiotischer. Die Stasis des Seins ist für ihn die Wurzel und das Grundübel des Lebens. Die Welt als absolut unverrückbares Gefängnis des Seins, die Hölle der Existenz, ahnte er, konnte nur durch eine Semiotisierung bekämpft werden. Sein Aufstand gegen die natürlichen Bedingungen, gegen die Welt als politische Ontologie, war nur möglich als ein Aufstand der Zeichen.

Die Wirklichkeit wird nicht ontologisch definiert, sondern als Code. In Pasolinis Erlösungssehnsucht ist die Wirklichkeit nur eine Form der Darstellung, natürlich eine besonders dominierende, physikalische Darstellungsform, aber nichtsdestotrotz nur eine Darstellungsform, die durch die konkurrierende semiotische Darstellung enthebelt werden kann. Insofern kann die Kunst eine der göttlichen Schöpfung äquivalente Nachahmung sein. Durch die Kunst erlangt der Mensch jene Macht der Schöpferkraft, Welten zu erzeugen, wie sie eben Gott zugeschrieben wird. Aus der

Il linguaggio di Pasolini è gergale e va decifrato

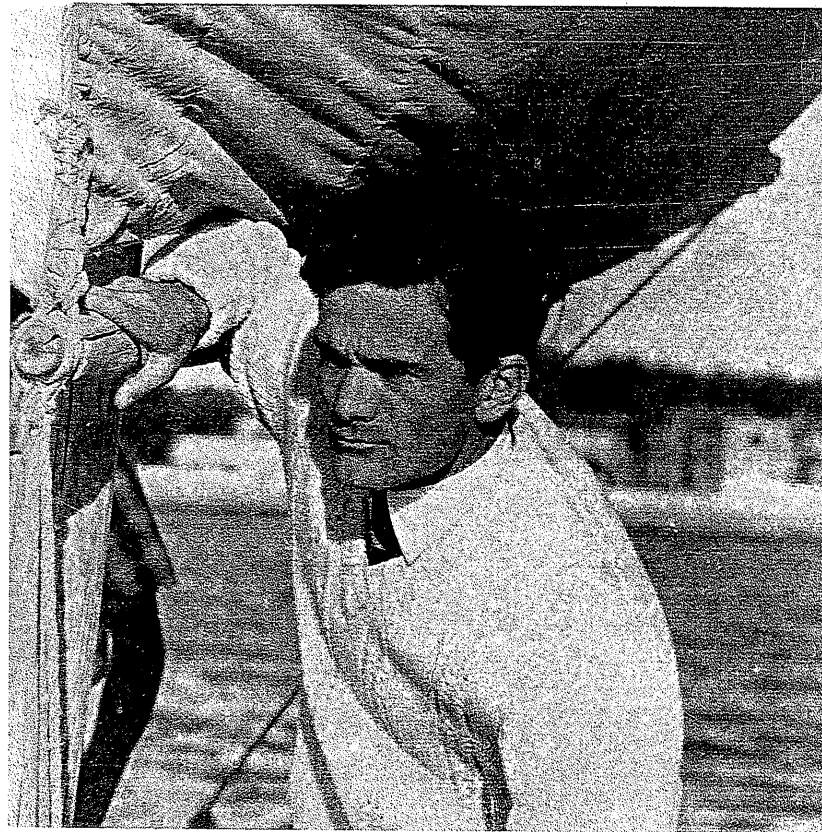
"Il mio linguaggio [il linguaggio della mia morte] diventerà muto per eccellenza; / oltre che per l'eternità... Eppure / chi domattina verrà, e alzerà gli occhi per decifrarlo / capirà quale terribile forza, mai pensata finora, / avrebbe avuto il mio desiderio di essere libero [di scegliere la morte]; / se avessi vinto il mio istinto [di conservazione] attraverso cui la morte / aveva dichiarato inutile ogni speranza [di esprimersi con il mio / sacrificio]" (Orgia, 1966-1972)

Pasolini bedient sich einer jargonhaften Sprache, die entziffert werden muß

"Meine Sprache [die Sprache meines Todes] wird im ewigen und eigentlichen Sinn eine stumme Sprache werden... Wer aber morgen früh kommt und aufblickt, sie zu entziffern, wird begreifen, zu welch schrecklicher, noch nie ausgedachter Macht mein Freiheitsverlangen [meinen Tod frei zu wählen] herangewachsen wäre, hätte ich meinen Instinkt (den Erhaltungstrieb) besiegt, durch den der Tod alle Hoffnung [mich durch mein Opfer auszudrücken] für unnütz erklärte." (Orgia, 1966-1972)

nendo presente l'accentuazione della definizione di realtà come forma di auto-rappresentazione — entrambe le forme di rappresentazione, arte e realtà, sono co-varianti. L'arte è un codice (della realtà), e la realtà è un codice (dell'arte). E' quindi possibile dapprima che la realtà possa venir trasposta in una forma linguistico-espressiva; facendo nascere la speranza che, proprio perché solamente codice, essa possa venire in seguito modificata. Solamente sulla base di questa concezione del mondo come mimesi divina è possibile comprendere la famosa e apparentemente paradossale istanza di Pasolini di "una identificazione del cinema con la realtà, [tanto] che la Semiologia del cinema non dovrebbe essere che un capitolo della Semiologia Generale della realtà". Il mondo stesso è solamente un codice, un codice divino, il codice dei codici (l'Ur-codice) — come si legge nel saggio del 1967. Pertanto, se la realtà non è altro che un codice, esso è omologabile a quello del cinema. E' questa l'ipotesi, o il sogno, del Pasolini semiologo. L'essere — egli dice — non è naturale, l'essere è costruito, è artificiale; la realtà è un codice, esattamente come lo è quello del cinema. E, dato che tutti i codici sono traducibili, ogni codice è traducibile in un altro codice. Ne consegue che il cinema può essere realtà e la realtà cinema. L'essere, come il cinema, è un sistema di segni che si rivolge a noi così come fa lo stesso codice linguistico. Partendo quindi dal codice universale dell'essere si possono distinguere dei codici specifici, si possono individuare cioè diversi linguaggi: il linguaggio della *physis*, della presenza fisica, e il linguaggio dell'azione, ad esempio. Questi linguaggi ci consentono di cogliere il significato di un evento ("il teatro rappresenta un corpo per mezzo di un corpo, un oggetto per mezzo di un oggetto, un'azione per mezzo di un'azione") oppure di decifrare un altro codice: come quello che ci dà l'identità storica, etnica e sociale di un soggetto. In tal modo il linguaggio del cinema e il linguaggio della realtà sono semiologicamente pari. Naturalmente ciò non significa che le dimensioni di spazio e tempo siano identiche nel film come nella realtà.

Definition der Kunst als "Divina Mimesis", wobei der Schwerpunkt auf dem Besitz der Göttlichkeit liegt, und der Definition der Wirklichkeit als Darstellungsform folgt, daß die beiden Darstellungsformen Kunst und Realität kovariieren. Die Kunst ist ein Code (der Wirklichkeit) und die Wirklichkeit ist ein Code (der Kunst). Daher ist es erstens möglich, daß die Wirklichkeit überhaupt in der Kunst dargestellt werden kann und daraus erwächst zweitens die Hoffnung, eben weil auch sie nur ein Code ist, daß sie verändert werden kann. Pasolinis bekannte scheinbar paradoxe Forderung "daß das Kino mit der Wirklichkeit gleichzusetzen sei und daß die Semiologie des Kinos nichts anderes zu sein hätte als ein Kapitel aus der Allgemeinen Semiologie der Wirklichkeit", (*) ist nur verständlich aus diesem Entwurf der Welt als göttliche Mimesis. Die Welt selbst ist nur ein Code, ein göttlicher Code, der Code der Codes, wie es in einem Essay 1967 hieß. Daher ist die Wirklichkeit nur ein Code wie die Kunst. Der Code der Wirklichkeit ist mit dem Code der Kunst vergleichbar. Die Wirklichkeit ist ein Spezialfall in der allgemeinen Semiologie. Das ist der Augenblick des Triumphes für Pasolini als Semiologe, das Sein ist nicht natürlich, das Sein ist konstruiert, ist künstlich, das Sein ist ein Code, so wie auch das Kino ein Code ist. Und alle Codes sind bekanntlich übersetzbar, jeder Code ist in einen anderen Code übertragbar. Daher kann Film Wirklichkeit sein und Wirklichkeit ein Film. Das Sein besteht aus Zeichen, wie ein Film, wie ein Text, das Sein ist ein Code von Zeichen, der mit den Codes der Sprache und der Bilder zu uns spricht. Aus dem universalen Code des Seins lassen sich also spezifische Codes, spezifische Sprachen ausdifferenzieren, z. B. des Verhaltens, die Sprache der geschriebenen, der gesprochenen Worte, die Sprache der *Physis*, der physischen Präsenz und die Sprache des Handelns. All diese Sprachen erlauben es, die Bedeutung eines Ereignisses bzw. eines Codes präzise zu artikulieren und zu interpretieren, z. B. die geschichtliche, ethnische, gesellschaftliche Position eines Subjekts. Die



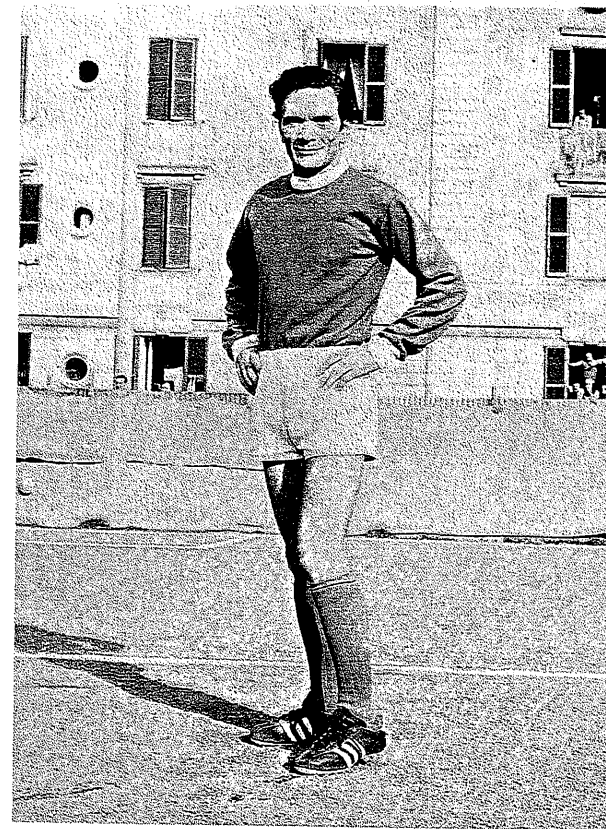
Da ciò nasce la distinzione fra vita reale e riprodotta. Pasolini sottolinea tale differenza evitando nei suoi film, non quello che i suoi colleghi definivano "naturalismo", ma il tempo e lo spazio *naturali*, per sostituirli con sequenze che traspongono coscientemente la relazione azione reale. L'operazione filmica, basata su questa distinzione e sulla pasoliniana teoria del codice è quindi "traduzione". Il cinema traduce. Traduce in primo luogo il linguaggio non-verbale della realtà, e poi, essendo <<semiologicamente>> il cinema, una tecnica audiovisiva, riporta anche il linguaggio verbale. "Il non verbale, dunque, altro non è che un'altra verbalità: quella del Linguaggio della Realtà". "Poiché", come afferma Pasolini, "non esiste in effetti alcun 'significato', in quanto anche il significato è un segno", egli si contrappone alla moderna semiotica rappresentata da Saussure fino a Eco. "La quercia stessa è un segno", egli dice. E il "processo è il seguente: quercia come segno del Linguaggio della Realtà - quercia come segno scritto-parlato che lo traduce - quercia come segno del Linguaggio della Realtà immaginata".

Il linguaggio (audiovisivo) del cinema traduce dunque il linguaggio (non-verbale) della realtà. La teoria pasoliniana della traduzione e riproduzione si contrappone così a quella dei "simulacri" di Baudrillard. Se Baudrillard postula un mondo dei segni senza riferimenti alla realtà, Pasolini da parte sua ritiene il mondo della realtà un mondo di segni. Entrambi però, anche se utilizzano metodiche differenti, hanno in comune la tendenza alla de-ontologizzazione. Così che si sarebbe quasi tentati di affermare che nel mentre Pasolini semioticizza l'ontologia, Baudrillard ontologizza la semiotica. Pasolini stesso, rispondendo all'accusa di "ingenuità semiologica" da parte di Umberto Eco, scrive ne "Il codice dei codici" (1971): "... tutte le mie caotiche pagine su questo argomento (codice del cinema uguale codice della realtà, nell'ambito di una Semiotica Generale) tendono a portare la Semiotica alla definitiva culturizzazione della natura (ho ripetuto sette volte che una Semiotica Generale della realtà sarebbe

Sprache des Kinos und die Sprache der Wirklichkeit sind beide nur Semiotik. Das heißt natürlich nicht, daß Raum und Zeit im Film und in der Realität die gleichen sind. Daraus entsteht die Differenz zwischen wirklichem und reproduziertem Leben. Durch eine Absage an den Naturalismus, an die natürliche Zeit und an den natürlichen Raum im Film und deren Ersetzung durch fiktive Einstellungssequenzen, welche die entsprechende reale Handlung bewußt imitieren, versucht er diese Differenz zu betonen.

Künstlerische Arbeit, Filmarbeit, welche auf dieser Differenz und Code-Theorie aufbauen, sind daher Übersetzungen. Das Kino als Bildsprache übersetzt primär die nichtverbale Sprache der Wirklichkeit, aber als Tonfilm auch die verbale Sprache. "Das Nichtverbale ist also nichts anderes als eine andere Verbalität: die der Sprache der Wirklichkeit" (?). Denn "in Wirklichkeit gibt es kein 'Bezeichnetes', denn auch das Signifikat ist ein Zeichen" hält er der modernen Semiotik, von Saussure bis Eco, entgegen. "Die physische Eiche ist selbst ein Zeichen. Der Prozeß verläuft folgendermaßen: Eiche als Zeichen der Sprache der Wirklichkeit - "Eiche" als geschrieben-gesprochenes Zeichen, das jenes übersetzt - Eiche als Zeichen der Sprache der imaginierten Wirklichkeit. Die geschrieben-gesprochenen Sprachen sind Übersetzungen durch Evokation, die audiovisuellen Sprachen (das Kino) sind Übersetzungen durch Reproduktion." (?) Die (audiovisuelle) Sprache des Kinos übersetzt die (nichtverbale) Sprache der Wirklichkeit. Pasolinis Theorie der Übersetzung und Reproduktion ist das Gegenstück zu Baudrillards Theorie der Simulation und Präzession der Simulacra. Will Baudrillard eine Welt der Zeichen ohne Referenz auf das Reale, so ist für Pasolini die Welt des Realen eine Welt der Zeichen. Beiden gemeinsam ist der Hang zur De-Ontologisierung, nur ihre Methodik ist verschieden. Man wäre versucht zu sagen, Pasolini semiotisiert die Ontologie, Baudrillard ontologisiert die Semiotik. Wie Pasolini es

Roma, 1967. Prima della partita.

P.P.P., Rom, 1967,
Pasolini vor Beginn des Fussballspiels.

una filosofia che interpreta la realtà come linguaggio.” E continua: tuttavia “ciò non naturalizza i codici della cultura (letteratura, cinema, linguistica), ma, al contrario culturalizza la natura: facendo dell'intero vivere un parlare.”

E' evidente che la pansemiotologia di Pasolini tende a trasformare il mondo della realtà in un mondo del codice. La realtà è un sistema di segni così come lo sono quelli della letteratura, del cinema, della musica.

Umberto Eco — come sappiamo — ha accusato Pasolini di “ingenuità semiologica” (1968). “Pasolini” — egli scriveva — “sembra muoversi in direzione opposta alla semiotica riconducendo le forme della cultura (in questo caso l'uso dei segni cinematografici) a fenomeni della natura.” Comunque sia, la semiologia di Pasolini, per quanto ingenuamente fosse stata esposta, tendeva a fare di ogni cosa un segno, ossia, come già la scelta del termine “pansemiotologia” vuole indicare, tendeva a ridurre a segno non solo l'esistente, la natura, l'azione, ma perfino la morte. Tutto è codice dunque. Tuttavia nel momento in cui Pasolini si pone la domanda “Essere è naturale?” dandosi poi una risposta negativa, difficilmente lo si può accusare di naturalizzare i fatti di cultura; gli si può ascrivere, questo sì, una universale semiotizzazione e culturalizzazione dell'esistente. Così, “naturalizzare” per Pasolini potrebbe avere un senso solo in quanto egli, marxista, non vuole perdere il contatto con la realtà delle cose. La sua teoria della conoscenza viene semmai “naturalizzata” in modo analogo a quanto avviene per Willard v. O. Quine, che nel suo saggio del 1964 “Word and Object” aveva proposto una “epistemologia naturalizzata”, una epistemologia cioè che non escluda a posteriori il corpo umano — con la sua esperienza dei processi materiali — da quella conoscenza che è stata raggiunta grazie proprio ai sensi legati alla fisicità dell'uomo.

La teoria pasoliniana della realtà come Ur-codice trova le sue origini storiche nell'antica concezione del teatro secondo cui il mondo è un palcoscenico. Pasolini comunque, definendo la realtà come codice e linguaggio,

selbst in einer Nachbemerkung (1971) zu “Code der Codes”, seiner Auseinandersetzung mit Umberto Eco, geschrieben hat: “Denn alles, was ich zu diesem Thema (Kode des Kinos gleich Kode der Wirklichkeit, im Rahmen einer Allgemeinen Semiologie) wie chaotisch auch immer geschrieben habe, zielt darauf ab, die Semiologie zur definitiven “Kulturisierung” der Natur zu bewegen ... und die Wirklichkeit als Sprache zu interpretieren” (*). Er setzt fort: “Das bedeutet nicht, die Codes der Kultur (Literatur, Kino, Linguistik) zu naturalisieren, sondern im Gegenteil, die Natur zu kulturisieren: aus allem Leben ein Sprechen zu machen.”

(10) Pasolinis Pansemiotologie verwandelt die wirkliche Welt in eine Welt der Codes. Das Leben, das Reale ist ein Code, eine Sprache, wie die Kunst, der Film, die Musik eine Sprache, ein Code sind. Umberto Eco hat 1968 Pasolini “semiologische Naivität” vorgeworfen: “Pasolini scheint sich hier in entgegengesetzter Richtung zur Semiologie zu bewegen, indem er die Formen der Kultur (in diesem Fall der kinematographischen Zeichen) auf Phänomene der Natur zurückführt.” (11) Vielleicht ist in der Tat Pasolinis Pansemiotologie naiv formuliert, aber wie die Wahl meines Wortes “Pansemiotologie” schon ausdrückt, geht es Pasolini darum, alles in Zeichen zu verwandeln, sogar die Natur, sogar den Tod. Alles ist Code. Wenn Pasolini die Frage stellt: Ist Sein natürlich? und diese Frage verneint, kann ihm schwerlich Naturalisation vorgeworfen werden, sondern im Gegenteil allzu universale Semiotisierung und Kulturisierung. “Naturalisation” spielt aber bei Pasolini insofern eine Rolle, weil er (als Marxist) den Bezug zur Wirklichkeit nicht verlieren will. Seine Erkenntnistheorie ist naturalisiert im Sinne von Willard v. O. Quine, der 1964 in “Word and Object” und in anderen Schriften eine “naturalisierte Epistemologie” vorschlug, eine naturalisierte Erkenntnislehre, die den Körper des Menschen, den Anteil der Sinne, der Erfahrung, der materiellen Prozesse nicht a posteriori von der Erkenntnis, die aufgrund der Sinne etc. erworben worden ist, wieder subtrahiert.

precisa quell'idea: “Il linguaggio del mondo è insomma sostanzialmente uno spettacolo”. Il passo successivo è ancora più radicale, e costituisce l'effettivo contributo di Pasolini alle ricerche nel campo della semiologia. Egli afferma infatti che il teatro non è mimesi, cioè imitazione della realtà, ma, in quanto sistema di segni, è la realtà stessa (“Semiologicamente il teatro è un sistema di segni i cui segni, non simbolici ma iconici, viventi, sono gli stessi segni della realtà”). Egli sostiene in pratica che esiste un circolo chiuso che va dal codice del

Pasolinis Theorie der Welt als Code hat ihre historische Quelle im alten Diktum des Theaters: Die Welt ist eine Bühne. Pasolini differenziert aber dieses Diktum, indem er die Welt selbst als Code und als Sprache definiert. “Die Sprache der Welt ist also im Grunde ein Schauspiel” (12). Der zweite Schritt ist der radikalere. Pasolinis eigentlicher Beitrag zur Semiologie ist zu behaupten, daß das Schauspiel nicht Mimesis ist, nicht Nachahmung einer Welt, sondern die Sprache der Welt selbst ist. Er behauptet also einen Kreislauf zwischen



mondo reale al codice del teatro, dal linguaggio della realtà al linguaggio del teatro (e del cinema). Il nucleo della sua teoria — e ciò dev'essere sottolineato — è l'essere come semiosis, l'essere come circolo chiuso del codice. Potremmo dire dunque che il modello del mondo per Pasolini è un modello di semiotica cibernetica. "Non si sfugge alla realtà, perché essa parla con se stessa, e noi siamo nel suo cerchio.". Questa teoria pansemiotica costituisce il fondamentale contributo dei nostri giorni all'arte — se si può dire — dell'immagine in movimento (Cfr. Peter Greenaway). Ciò non di meno il pansemilogismo pasoliniano nella sua forma di modello teorico e di contributo alle teorie della semiotica, è di una tale forza provocatrice, da non aver ancora trovato accesso nel patrimonio generale di questa specifica conoscenza. Mentre ogni approccio in questo senso offrirebbe, proprio per il suo carattere eretico, l'occasione di un confronto ad altissimo livello. Anche in campo semilogico dunque Pasolini è un eretico che si oppone al dogma. Quanto più il suo mondo gli appariva apocalittico — quanto più si delineavano gli orrori di una globale dittatura del sistema neocapitalista e neocolonialista, quanto più la massimizzazione del profitto determinava l'irreversibile distruzione ecologico-culturale — tanto più, egli, caparbiamente, insisteva a definire la sua totalizzante idea del mondo come codice. Solo così ci avrebbe lasciato la speranza di poterlo emendare. Considerando la realtà come codice, Pasolini si sentiva in grado di decifrare la realtà, di decifrarla per mezzo di ogni altro specifico sotto-codice egli avesse a disposizione: si trattasse, indifferentemente, del verbale o del non-verbale. Ciò gli permise di passare con estrema facilità e coerenza dal suo operare nel campo della poesia, a quello nel campo del teatro, del cinema, della pittura. La teoria dell'immagine di Pasolini è quindi una teoria linguistica. Così il passaggio dal modernismo al postmodernismo è caratterizzata in lui da un paradigmatico "spostamento": dal modello della materia al modello della lingua in funzione di matrice per progettazioni globali. Pertanto la sua teoria del-

Code der Welt und Code der Kunst, zwischen Sprache der Welt und Sprache des Schauspiels. Der Kern seiner Theorie ist also das Sein als Semiosis und (das ist das entscheidende) das Sein als zirkuläre Rückkoppelung von Codes. Pasolinis Modell der Welt ist also eine kybernetische Semiotik: "Der Wirklichkeit kann man sich nicht entziehen, denn sie spricht mit sich selbst und schließt uns in ihren Kreis ein." (1) Diese pansemiotische Doktrin Pasolinis durchzieht sein visuelles Universum und hat dieses für die Kunst des bewegten Bildes bis in unsere Tage so einflußreich gemacht. (Siehe Peter Greenaway).

Als theoretisches Modell, als Beitrag zur Theorie der Semiotik ist allerdings Pasolinis pansemiotische Doktrin so provokativ, daß sie noch nicht Eingang gefunden hat in das allgemeine Wissen, in die allgemeine Theorie der Zeichen. Ihr Ansatz aber wäre gerade wegen ihrer Häresie einer Diskussion auf höchstem Niveau würdig. Auch in der Semiotik ist Pasolini Häretiker, der sich den Dogmen widersetzt.

Je apokalyptischer Pasolinis Weltbild wurde, das Grauen vor einer weltweiten Diktatur des neokapitalistischen und neokolonialistischen Systems, vor der globalen, ökologischen und kulturellen Zerstörung durch Profitmaximierung bzw. durch ein weltweites Konsumgüter-KZ, vor der Ausbeutung der afrikanischen und asiatischen Völker und vor der Verelendung der 3. Welt, umso mehr mußte Pasolini die Welt als Code definieren, weil nur als Code schien sie für ihn veränderbar.

Durch seine Konzeption der Wirklichkeit als Code war es für Pasolini möglich, diese Wirklichkeit zu verändern und zweitens durch jeden vorhandenen und zur Verfügung stehenden spezifischen Code zu artikulieren (bzw. zu verändern), ob es nun der Code der Worte oder der Code der Bilder war. Dies ermöglichte Pasolini die leichte Passage vom Autor zum Regisseur, vom Regisseur zum Maler, vom Maler zum Dramatiker. Pasolinis Bildtheorie ist also eine linguistische. Nachdem der Wechsel von der Moderne zur

l'immagine, proprio perché specchiata nel codice linguistico, viene a porsi nell'ambito del postmoderno. E in quest'ambito, come pensatore, Pasolini dovrebbe essere collocato.

Il classico modernismo dogmatico avvertiva una minaccia in alcune problematiche: quella della polivalenza, ad esempio, del plurilinguismo, delle pluralità e identità molteplici, problematiche che invece vengono affrontate dal postmodernismo in estrema libertà. Il modernismo dogmatico aveva timore della libertà degli altri, della libertà dell'interprete o come diceva Pasolini dello "spettatore". Il postmodernismo al contrario cerca proprio nell'opera d'arte "aperta" la libertà degli altri, anzi, la loro complicità quale elemento costitutivo dell'opera stessa. E così anche Pasolini. La sua opera è una coerente, continua arringa in favore della libertà degli altri, dello spettatore che ama e si appassiona, dello "spettatore che gode della libertà dell'autore".

"Lo spettatore" — egli scriveva — "è democraticamente pari all'autore". E, come l'autore, il vero spettatore difende e sostiene la libertà della diversità, della dissidenza, e, infine, dell'eresia. Da questa eresia, intesa come "discorso vissuto" all'interno di una visione pansemilogica del mondo, nasce quell'empirismo eretico che postula la libertà della diversità.

"La libertà specifica dello spettatore consiste nel godere della libertà altrui", ossia della libertà dell'autore. Essendo, la libertà, libertà di scegliere la morte.

Note:

Tutte le citazioni sono state riportate da: P.P.P. - Empirismo eretico, Garzanti Editore, 1972; e in particolare dai saggi: "Dal laboratorio"; "La fine dell'avanguardia"; "Essere è naturale?"; "Il cinema impopolare".

Postmoderne durch den Paradigmenwechsel vom Modell der Materie zum Modell der Sprache als Matrix für Weltentwürfe charakterisiert wird, ist Pasolinis Bildtheorie eine postmoderne, da sie auf der Sprache und der Sprache der Codes aufgebaut ist. Aber auch durch ein anderes entscheidendes Charakteristikum ist Pasolini ein postmoderner Denker. Die klassische dogmatische Moderne hat gewisse Probleme als Bedrohung empfunden, welche die Postmoderne genießt, z. B. das Problem der Polyvalenz, der Mehrsprachigkeit, der Pluralität, der multiplen Identität. Die dogmatische Moderne hat die Freiheit des Anderen, die Freiheit des Interpreten gefürchtet. Die Postmoderne sucht im offenen Kunstwerk die Freiheit des Anderen als Komplizen, als Konstitution des Werkes. So auch Pasolini. Sein Werk ist ein einziges Plädoyer für die Freiheit des Anderen, auf allen Ebenen, für die Freiheit der Differenz, der Dissidenz, für die Möglichkeit der Häresie. Aus der gelebten Häresie schuf er in seiner Pansemiotik eine Theorie der häretischen Erfahrung (1) und der Freiheit zur Alterität: "Die spezifische Freiheit des Zuschauers besteht im Genuß der Freiheit eines anderen" (2), und auch der Freiheit, den Tod zu wählen.

Anmerkungen:

(1) P.P.Pasolini, *Ketzererfahrungen*, Hanser Verlag, München, 1979, S.73

(2) *Ebda.*, S.9

(3) *Ebda.*, S.169

(4) *Ebda.*, S.227.

(5) *Ebda.*, S.235.

(6) *Ist Sein natürlich?*, *ebda.*, S. 229

(7) *Ebda.*, S. 248

1969. Laguna di Grado, isola del Safon.
Maria Zigaina, Maria Callas, Ninetto Davoli, Giuseppe Zigaina.



1969. Lagune von Grado, Insel Safon.
Maria Zigaina, Maria Callas, Ninetto Davoli, Giuseppe Zigaina.

(¹) Ebd., S. 249

(²) Ebd., S. 268

(³) Ebd., S. 274

(⁴) Umberto Eco. *La struttura assente*. Bompiani, Milano, 1968, S. 318

(⁵) Ebd., S. 230

(⁶) Ebd., S. 234

(⁷) Es ist in diesem Zusammenhang wert zu erwähnen, daß auch ein großer anderer Denker wider die Dogmen, Alan M. Turing, 1954 ein von der britischen Gesellschaft wegen seiner Homosexualität zum Selbstmord Verurteilter, seine berühmte Schrift (1959) über intelligente Maschinen, welche die Frage, kann man eine Maschine bauen, die für einen denkt, mit Ja beantwortete, ebenfalls eine "häretische Theorie" nannte (*Intelligent Machinery, A Heretical Theory*).

(⁸) Das unpopuläre Kino (1970). In: P.P. Pasolini, *Ketzereferenzen*, op. cit., S. 256.

Organizar il trasumanar

La morte come cinema di poesia

All'alba del 2 novembre 1975, domenica (¹), giorno dei Morti, il corpo massacrato di un uomo viene trovato in un campo di calcio sul litorale di Ostia. Il volto è iriconoscibile. Solo verso le dieci del mattino le agenzie di stampa sono in grado di trasmettere ufficialmente la notizia che si tratta del poeta Pier Paolo Pasolini.

Acutissimo polemista, regista quanto mai trasgressivo, accusatore implacabile del governo social-democristiano — e imputato a sua volta di innumerevoli reati di "oscenità" e di "oltraggio al pudore" — Pasolini in quei giorni era il più discusso intellettuale italiano; tanto più che il film appena compiuto, *Salò o Le centoventi giornate di Sodoma*, era atteso nelle sale cinematografiche come "la più insopportabile storia di sesso e di perversione". Si può ben capire dunque come la sua fine di omosessuale, "ucciso a colpi di bastone" da un ragazzo di vita, abbia chiuso il cerchio di un discorso che, espandendosi nell'aria come un gas velenoso o lievitando come polline salvifico, avrebbe rivelato a poco a poco la sua struttura di mito arcaico e modernissimo insieme.

Eccolo in sintesi.

Figlio di una maestra di scuola e di un ufficiale di carriera, Pasolini trascorre gli anni della guerra nel paese d'origine della madre friulana: Casarsa della Delizia. Pier Paolo ha un fratello, Guido, di due anni più giovane di lui. Morirà, da partigiano, ucciso da un commando di guerriglieri comunisti. Nel 1947, contrariamente a tutte le aspettative, il giovane Pasolini, che alla lotta armata aveva preferito restare a Casarsa per combattere "con le armi della poesia", si iscrive al Partito Comunista Italiano. Milita con la stessa passione con la quale insegna nel ginnasio di Valvasone; fino a quando, nel 1949, a seguito di una denuncia per corruzione di

Giuseppe Zigaina

Die Grenzüberschreitung organisieren

Der Tod als poetisches Kino

Im Morgengrauen des 2. November 1975, Sonntag (¹), Allerseelen, wird die entsetzlich zugerichtete Leiche eines Mannes auf einem kleinen Fußballfeld an der Küste bei Ostia gefunden. Das Gesicht ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Erst gegen 10 Uhr vormittags sind die Presseagenturen in der Lage, die offizielle Verlautbarung auszusenden, daß es sich um den Dichter Pier Paolo Pasolini handelt.

Pasolini, Polemiker von alles überragender Schärfe, als Regisseur mehr denn je der Übertretung sämtlicher Tabus zugewandt, unermüdlicher Ankläger der damaligen Mitte-Links-Regierung — seinerseits Angeklagter in unzähligen Verfahren wegen "Obszönität", oder "Erregung öffentlichen Argernisses" — war in jenen Tagen der am meisten diskutierte Intellektuelle Italiens; dies um so mehr, als der Film, den er soeben fertiggestellt hatte, *Salò oder die 120 Tage von Sodoma*, in den Kinosälen als die "unerträglichste Geschichte von Sex und Perversion" erwartet wurde. Man kann also sehr gut verstehen, wie sehr sein Ende als Homosexueller, der von einem Strichjungen "mit dem Knüppel erschlagen" wird, den Kreis einer Entwicklung schließt, eines Diskurses, der sich wie Giftgas oder wie heilbringende Blütenpollen in der Luft ausbreiten würde, um dabei, nach und nach, die Struktur seines Mythos offenzulegen, der zugleich archaisch und ganz modern ist. Dazu ein kurzer Überblick.

Sohn einer Lehrerin und eines Berufsoffiziers, verbringt Pasolini die Jahre des 2. Weltkriegs im Geburtsort seiner friulanischen Mutter: Casarsa della Delizia. Pier Paolo hat einen um zwei Jahre jüngeren Bruder namens Guido. Dieser wird als Partisan sterben, umgebracht von einem Kommando kommunistischer Guerilleros. Im Jahre 1947 tritt der junge Pier Paolo, der den bewaffneten Kampf abgelehnt und es vorgezogen hatte, in Casarsa zu bleiben, um "...mit den Waffen der Poesie..." zu kämpfen, entgegen allen Erwartungen der Kommunistischen Partei Italiens bei. Er engagiert sich mit