

la rivista di **engramma**
maggio **2021**

181

Vedere, Pasolini

La Rivista di Engramma
181

La Rivista di
Engramma

181

maggio 2021

Vedere, Pasolini

a cura di Andrea Cortellessa
e Silvia De Laude



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, maria bergamo, emily
verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, marco molin,
francesco monticini, nicola noro, lucrezia not,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
camilla pietrabissa, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini,
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,
mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

181 maggio 2021

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2021

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-60-1

ISBN digitale 978-88-31494-61-8

finito di stampare agosto 2021

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Vedere, Pasolini. Editoriale di Engramma n. 181*
Andrea Cortellessa e Silvia De Laude
- 13 *Il demone del non finito. Pasolini e la pratica della pittura*
Alessandro Zaccuri
- 19 *Pittografie del Verbo. Torsioni figurative della parola, torsioni verbali dell'immagine in Italia negli anni '60*
Luca Scarlini
- 33 *Una Roma sentimentale*
Lorenzo Morviducci
- 45 *Doppio movimento. La lunga strada di sabbia di Pier Paolo Pasolini e Paolo Di Paolo*
Arianna Agudo e Ludovica del Castillo
- 67 *"Un romanzo aperto verso l'avvenire"? Sopralluoghi nei dintorni di Una vita violenta*
Silvia De Laude
- 123 *Sintagmi di vita e paradigma di morte. Presentazione di: Georges Didi-Huberman, Sentire il grisou, Orthotes, 2021*
Georges Didi-Huberman, con una nota introduttiva di Andrea Cortellessa
- 139 *La rabbia di Pasolini. Un film scritto, una poesia cinematografata*
Flaminia Albertini
- 161 *Le ombre immobili. La fotografia nel cinema di Pasolini*
Roberto Chiesi
- 175 *Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema*
Gianfranco Marrone
- 199 *Le cose e le immagini. Dalla transustanziazione del segno alla polisemia della realtà*
Davide Luglio
- 223 *Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Tracce fotografiche di un dialogo mancato*
Corinne Pontillo
- 239 *Pasolini, autoritratto per voce sola*
Gian Maria Annovi
- 265 *Pasolini fumettista. Un'analisi di La Terra vista dalla luna attraverso gli strumenti critici del racconto grafico*
Daniele Comberciati

- 281 *Nota a un libro fatto anche di note. La Divina Mimesis e la sua "iconografia ingiallita"*
Walter Siti
- 291 *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore dell'ultimo Pasolini*
Marco Antonio Bazzocchi
- 309 *Romanzi per figure. Pasolini con-temporaneo*
Andrea Cortellessa
- 349 *"Come qualcuno che mi spia di nascosto"*
Giovanni Giovannetti
- 363 *Dalla voce alla presenza. Il corpo del poeta nel tempo dello spettacolo*
Stefano Chiodi

Romanzi per figure

Pasolini con-temporaneo

Andrea Cortellessa

“Tuttavia, per lui, non si tratta di ritrovare un pre-senso, una origine del mondo, della vita, dei fatti, anteriore al senso, quanto piuttosto di immaginare un dopo-senso: occorre attraversare, come lungo un cammino iniziatico, tutto il senso per poterlo estenuare, esentare”.

Barthes di Roland Barthes

1.

Con l'avanguardia – quella cosiddetta ‘storica’ e, più aspra ancora, quella del suo tempo – Pasolini ha ingaggiato una battaglia senza quartiere: una battaglia durata gli ultimi vent'anni della sua vita. Eppure contro l'avanguardia – o, sarà più corretto dire, contro l'*ideologia* dell'avanguardia – in molti casi, e soprattutto negli ultimi anni della sua bruciante traiettoria, ha avuto un atteggiamento che è difficile definire altrimenti che ‘avanguardistico’: non peritandosi di schierare in battaglia, contro quelli che non esitava a chiamare i suoi “nemici”, modalità comunicative e concrete soluzioni artistiche molto simili alle loro. Se non, in alcuni casi, precisamente le stesse. La sua instancabile polemica era dunque, altresì, un certame; e al suo atteggiamento non era estranea una – a tratti assai percettibile – “angoscia dell'influenza” (fra i pochi contributi ad averlo sottolineato vanno citati il pionieristico Caminati 2010, Annovi 2017 e ora Merjian 2020). Esemplare, in tal senso, l'ultimo film che Pasolini abbia fatto in tempo a realizzare. Perché non si capisce *Salò* – e spesso non lo si è capito, infatti – se non lo si vede per quello che è: un film d'avanguardia che vuole essere il più implacabile atto d'accusa contro *il fascismo dell'avanguardia*⁽¹⁾.

Questo rapporto ambivalente con la modernità è stato espresso per tempo, da Pasolini, nel memorabile mediometraggio *La ricotta*. Colui che

si proclama “una forza del Passato”, e che “solo nella tradizione” riconosce “il suo amore”, quindici versi dopo fieramente aggiunge di essere “più moderno di ogni moderno” (nei versi di *Poesia in forma di rosa* anticipati nel volume con la sceneggiatura di *Mamma Roma*, che in questa scena del meta-film viene letto dal personaggio del regista: Pasolini 1964, 1099). Ambivalenza e anzi vera e propria scissione, questa, che va psicologicamente ascritta al *manierismo* di Pasolini: una categoria (desunta dalla scuola critica a lui più cara, in storia dell’arte: quella di Roberto Longhi e del suo allievo Giuliano Briganti) da lui abbracciata in quegli anni non solo ‘ri-figurando’ Pontormo e Rosso Fiorentino, nei *tableaux vivants* appunto della *Ricotta*, ma anche in sede di critica letteraria (indicando fra l’altro, come suo consanguineo in tal senso, Giorgio Bassani – colui al quale, cioè, fa prestare la voce a Orson Welles per pronunciare quei versi ominosi: cfr. Bazzocchi 2019, 63-4). *Manierismo* che non solo anticipa il postmodernismo (un suo esponente-chiave come Peter Greenaway, per esempio, replicherà a più riprese – creativamente mis-interpretandola – la meta-manieristica mimesi pittorica della *Ricotta*), da parte di chi negli stessi versi dice di “assistere [...] ai primi atti della Dopostoria”, ma che soprattutto annuncia l’intenzione di *gareggiare* in *modernità* con chi al moderno – in una concezione progressiva e teleologica del moderno, quale gliela attribuisce Pasolini – si riferisce: appunto le nuove avanguardie. È il programma di un cemento. Ed è appunto il 1963.



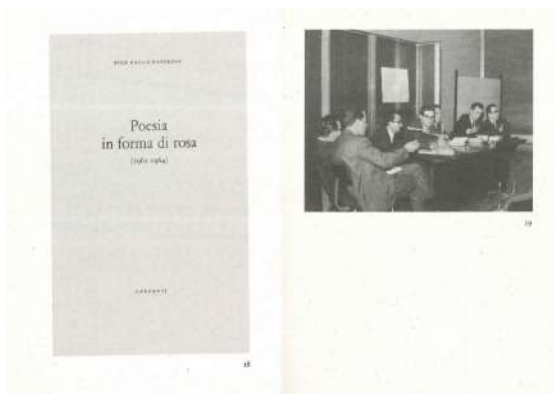
1 | Rosso Fiorentino, *Deposizione*, 1521, olio su tavola, 375×196 cm, Volterra, Pinacoteca civica.

2 | Da Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, in *Ro.Go.Pa.G.*, 1963.

2.

Il 1963 è anche l'anno in cui si colloca il piano temporale, in parte reale e in parte fittizio, della *Divina Mimesis*. Il libro esce presso Einaudi verso la fine di novembre del 1975, pochi giorni dopo la morte di Pasolini dunque, ma da lui curato in ogni dettaglio; sicché è opportuna la precisazione per la quale “non è un'opera postuma, ma solo un'opera che l'autore non ha potuto vedere stampata” (Siti, De Laude 1998, 1988).

Il cortocircuito più eloquente, fra quelli dell'“Iconografia ingiallita (per un 'poema fotografico)’” che mette capo al testo (le venticinque fotografie, cioè, inserite dall'autore alla sua conclusione: soluzione adottata, con ogni probabilità, non prima dell'arrivo delle bozze da Einaudi), è quello delle immagini 19 e 20 che ritraggono (così suonano le didascalie relative, accluse alla fine dell'“Iconografia ingiallita”)^[2] rispettivamente “Alcuni del 'Gruppo 63’” (si riconoscono fra gli altri – ultimi sulla destra – Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e il curatore dell'antologia dei *Novissimi*, Alfredo Giuliani) e “Primi anni '60: fascisti”. Peraltro le due immagini non sono 'montate' l'una a fronte dell'altra: quella dei 'nemici' della Neoavanguardia è collocata a specchio del “Frontespizio di *Poesia in forma di rosa*”, la raccolta poetica pubblicata da Pasolini nell'aprile del '64^[3], mentre a fronte dei “fascisti” l'immagine 21 è un'altra foto di gruppo, presa “Al Ninfeo di Valle Giulia” (cioè la sede tradizionale del Premio Strega)^[4].



3 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagini 18 (“Frontespizio di *Poesia in forma di rosa*”) e 19 (“Alcuni del ‘Gruppo 63’”).



4 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagini 20 (“Primi anni ’60: fascisti”) e 21 (“Al Ninfeo di Valle Giulia”).

Anche la ‘società letteraria’ italiana nel suo complesso, che Pasolini demonizza facendone parte appieno – contraddizione stigmatizzata da compagni di strada d’*antan*, quali Fortini o Roversi, più ‘apocalittici’ di lui – viene così assimilata alla parte ideologicamente avversa. Ma non pare dubbia l’altra e più sferzante analogia in questo modo istituita da Pasolini – contrapponendo la sua opera poetica del ’63 ai poeti tanto antipatici che a quell’anno hanno intitolato il loro “Gruppo” – fra le due compagnie malvage e scempie: la loro e quella dei “fascisti”, appunto, in tal modo entrambe segnate a dito come “*suoi* ‘nemici’”.

Ecco infatti la brevissima *Prefazione* al testo pubblicato nel ’75. Consta di due paragrafetti (rispettivamente di cinque e tre righe nell’edizione del testo nel ’98 inclusa nei “Meridiani” dei *Romanzi e racconti*), che in queste pagine dovrò sottoporre entrambi a una lettura *au ralenti*, ché in questo poco spazio contengono in effetti una quantità incredibile di spunti (Pasolini 1975, 1071):

La Divina Mimesis: do alle stampe oggi queste pagine come un ‘documento’, ma anche per fare dispetto ai miei ‘nemici’: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all’Inferno.

Iconografia ingiallita: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai *leggibile*) ‘poesia visiva’.

“Nemici”, si diceva, tanto i Neoavanguardisti che i Fascisti. Accomunati anzitutto, si capisce, dal loro *agire in gruppo* (a fronte di chi si presenta eroicamente solo, nudo e impavido, con l’unico usbergo della poesia evocata in effigie): con un comportamento, e un’attitudine, che Pasolini in più occasioni definisce “teppismo”^[5]. Nella congerie ‘pseudo-filologica’ in

cui si organizza il testo consegnato alle stampe nel '75, una delle note – in cui prende la parola l'immaginario 'filologo', appunto, che raccoglie le carte lasciate dall'autore (in un aggiornamento, che sarà adottato anche in *Petrolio*, dello stratagemma tradizionale del 'manoscritto ritrovato') – dà la notizia della morte dell'autore: precisando che è stato “ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso” (Pasolini 1975, 1119). La nota è datata “1966 o '67” e, menzionando la sede del fattaccio, chiaramente allude ai “nemici” del Gruppo 63: la cui riunione inaugurale s'era tenuta appunto a Palermo, nell'ottobre del 1963, e che tornarono a incontrarsi nella stessa città nel settembre del '65, per un convegno sul *Romanzo sperimentale* nel corso del quale non mancarono 'bastonate' – cenni criticamente liquidatori, cioè – nei confronti appunto di Pasolini^[6].

In un saggio pubblicato su “Nuovi Argomenti” sul finire di quel '66, *La fine dell'avanguardia* (poi compreso in *Empirismo eretico*), Pasolini esplicitava i moventi antropologici, diciamo, della propria avversione (Pasolini 1966b, 1414):

I letterati d'avanguardia, riassociati, si presentano per l'unica cosa che essi sono e che vogliono essere: ossia dei vecchi piccolo borghesi, riuniti secondo l'orrenda tradizione in gruppo (massoneria, mafia, accademia, chiasso al caffè, tornate congressuali, spirito di corpo).

E in una nota velenosissima, quattro pagine dopo, aggiungeva il vulnerante paragone cogli “squadristi”, che provvedeva pure a specificare il riferimento alle assise palermitane dell'anno precedente sull’“anti-romanzo” (Pasolini 1966b, 1418n):

Ci sarà ancora qualche convegno, in cui dei giovanotti cretini e petulanti parleranno di anti-romanzo come se parlassero di prosciutto di Parma. Poi la fine: e chi avrà qualche qualità, sia pure da abatino, potrà continuare, mentre sugli altri cadrà il meritato silenzio, come sui gruppi ingialliti di fotografie di poeti ermetici al caffè, o di squadristi: proprio in tal modo.

Si noti la qualifica di *ingiallito*, che otto anni dopo passerà a designare l'intera “iconografia” in coda alla *Divina Mimesis* (allorché sarà riferita soprattutto, come vedremo, alla propria stessa biografia e traiettoria autoriale; si veda, su questo stesso numero di “Engramma”, il saggio di

Marco Antonio Bazzocchi), è qui un connotato-*clitica* attribuito da Pasolini a quello che, parafrasando Adorno e Brandi (un cui titolo d'un quindicennio prima qui tacitamente riutilizza), potremmo chiamare l'*invecchiamento dell'avanguardia* (cfr. Adorno 1954 e Brandi 1950; quest'ultimo volume è schedato in Chiarocossi, Zabagli 2017, 203). Due anni dopo, nella versione romanzesca di *Teorema*, lo stesso connotato attribuirà infatti alla carta "ingiallita; poveramente ingiallita; pare di sentirvi l'odore di vecchio, di stantio, di biblioteca" di un libro sulle avanguardie appunto 'storiche' che l'Ospite sfoglia insieme al giovane Pietro, complessato e pretenzioso artista 'neoavanguardista' (dalle quali, pure, ambigualmente si sente spirare un alito di liberazione e "iniziazione": Pasolini 1968, 926-7)^[8].

3.

Reale e insieme fittizia, s'è detto, la collocazione della *Divina Mimesis* all'altezza di quell'*annus* per Pasolini *horribilis* che fu il 1963. Proprio come aveva fatto il "Dante poeta" nella *Commedia*, riferendosi alla data convenzionale del 1300 alla cui altezza colloca il viaggio ultraterreno del "Dante personaggio" (per mutuare la sempre utile dittologia antinomica di Contini 1958; cfr. Annovi 2017, 52-54), nel testo definitivo Pasolini recupera infatti pagine scritte davvero a quel tempo, traguardandolo 'da dopo' (dal '75, cioè, in cui organizza il testo e lo consegna alle stampe) ma 'congelandolo' in una sorta di 'fermo-immagine' testuale: un piano temporale, cioè, rispetto al quale finge di non progredire (così, nel testo del "poeta" Dante, le sue 'false profezie' fingono non vi sia stato un futuro, per il "personaggio", dopo il fatidico 1300).

Il sintagma del titolo allude a due opere, e ha infatti una duplice valenza: "imitazione della *Commedia*", ma anche "imitazione della sublime mimesi dantesca" (Siti 1983, 111). Da un lato, naturalmente, c'è appunto la *Commedia* (che da un pezzo, come vedremo, Pasolini vagheggiava di 'mimare') ma dall'altro la *summa* critica di Erich Auerbach, scritta durante l'esilio del grande filologo ebreo tedesco in Turchia durante la Seconda guerra mondiale e pubblicata in Italia nel '56, che seguiva gli sviluppi della "Rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale"^[9] ponendo al suo centro, appunto, Dante. Un libro che s'intitolava proprio *Mimesis* e che aveva nutrito l'idea di 'realismo' del Pasolini a cavallo dei '50 e '60: ivi compreso, appunto, il progetto di un rifacimento moderno della *Commedia*, che nelle carte di Pasolini risale almeno al 1959.

Se Auerbach ispira il titolo della *Divina Mimesis*, un altro illustre dantista doppiamente evocato nel testo è appunto Contini: a sua volta incluso in effigie, all'immagine 16, subito dopo la tomba di Gramsci^[10]. Fra il tanto che Pasolini doveva a Contini, anche sul piano personale (sempre ricordando la malleveria nel '42 accordata alle *Poesie a Casarsa*), c'era appunto la direzione nella quale tentare di proseguire la lezione dantesca: quella del plurilinguismo e del pluriprospettivismo 'narrativo' che Contini aveva posto alla base di ogni possibile 'sperimentazione' poetica novecentesca. A partire da quella di Pascoli che, com'è noto, è il punto di partenza dello 'sperimentalismo' di Pasolini.

Risalgono al 1963, s'è detto, i primi capitoli, o meglio "canti", della rivisitazione dell'*Inferno*: come dice Pasolini in un'intervista, quello che ha in mente è un "romanzo" completamente diverso da quelli d'impianto naturalistico e dalla lingua intrisa di dialetto che gli hanno dato la fama fra il '55 e il '59, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Si tratterà stavolta di "un Inferno degli anni '60, popolato di miei contemporanei: amici, personaggi, eroi della cronaca rosa o criminali, capi di governo e di partito, con tanto di nomi e cognomi: una summa ironica e pantagruelica dello spirito contemporaneo" (Pasolini 1964b, 2941-2). Per la verità il progetto dell'"Inferno" contemporaneo" deriva da un abbozzo precedente (datato dall'autore al 1959) che continuava proprio i romanzi 'romani': aveva per titolo *La Mortaccia* e sua protagonista era una prostituta che, conosciuta la *Commedia* attraverso una versione a fumetti, a sua volta ha una Visione appunto dell'*Inferno*^[11].

4.

Il nuovo progetto, che in un'intervista del '63 ha già per titolo *La Divina Mimesis*^[12], presenta evidenti differenze rispetto alla *Mortaccia*: non vi è più traccia del plurilinguismo 'romanesco', e soprattutto il Pellegrino allegorico ora non è più un *avatar* come la Prostituta, ma direttamente un io narrante i cui tratti volutamente si confondono con quelli dell'autore: come appunto nel poema dantesco (nonché nella *Recherche* proustiana, a tal riguardo evocata da Contini; cfr. Siti 1996). A fare di questo tormentato brogliaccio che si porta dietro per più d'un decennio la "più significativa e controversa confessione poetica della sua carriera" (Patti 2016, 132) è un autentico colpo di genio di Pasolini, che consente alla *Divina Mimesis* di distaccarsi non solo rispetto alla *Mortaccia* ma ai tanti altri tentativi

novacenteschi di misurarsi col modello della *Commedia*: la scelta quale 'Virgilio' non di una figura allegorica, magari un poeta del passato come aveva fatto Dante appunto con Virgilio, ma una *figura* che Pasolini conosce assai più da vicino: se stesso.

Come alla fine del primo canto dell'*Inferno* Dante incontra Virgilio, "che per lungo silenzio pareva fioco" ma che da quel momento in avanti gli farà da guida, l'io narrante di Pasolini s'imbatte in "una figura [...] ingiallita dal silenzio" (Pasolini 1975, 1081): quell'"ombra", quella "sopravvivenza", gli dice di essere *una forza del passato*: "sto ingiallendo pian piano negli anni '50 del mondo, o, per meglio dire, d'Italia" (Pasolini 1975, 1082); aggiunge poi che "in Friuli è nata *sua* madre, in Romagna *suo* padre", di essere vissuto "a lungo a Bologna", di essere "nato sotto il fascismo" eccetera. L'identikit, naturalmente modellato su quello di Virgilio nella *Commedia* ("li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui. // Nacqui sub Iulio [...] / al tempo de li dei falsi e bugiardi": *Inf.* I, 68-72), è trasparente: il Virgilio del Dante-Pasolini è *lo stesso Pasolini*, ma un Pasolini che appartiene a un piano temporale precedente, quello dei '50 (in un certo senso, dunque, davvero *un poeta del passato*: "un piccolo poeta civile degli Anni '50", come sprezzante poco dopo si definisce: Pasolini 1975, 1084).

Questo sdoppiamento della personalità, prima che psichico (come sarà invece, vedremo, in *Petrolio*), è storico-letterario e storico-politico: in quanto legato, anzitutto, a una dialettica di piani temporali. Sicché, oltre che alla scissione 'proustiana' fra il "personaggio" e il "poeta", messa in luce da Contini riguardo a Dante, nasce da un cortocircuito 'temporale' illustrato da Auerbach: soprattutto per questo omaggiato nel titolo. Sono diversi gli spunti che Pasolini riprende da Auerbach in quegli anni, e tuttavia il principale messo a frutto nella *Divina Mimesis* non proviene dal saggio di cui parafrasa il titolo bensì da un testo precedente, *Figura*, che risale al 1939 ma nella silloge italiana degli *Studi su Dante* viene incluso proprio nel '63: il concetto di "integrazione figurale" (comunque ripreso anche in *Mimesis*). Con essa Auerbach, com'è noto, spiega la concezione medievale del tempo, sospesa tra una *pre-figurazione* rivolta al futuro e l'adempimento, *a posteriori*, di quella stessa promessa (cfr. Bazzocchi 2021a, 144-5; e si veda ora il suo contributo in questo numero di "Engramma"). Ma Pasolini la fa sua per costruirsi appunto l'*avatar*

“ingiallito” del “piccolo poeta civile degli Anni ‘50”, capace di prefigurare – come appunto il Virgilio dell’*Ecloga Quarta*, nell’interpretazione medievale, l’avvento di Cristo – il nuovo protagonista che sale al proscenio.

Come faceva spesso, comunque, Pasolini si appropria di concetti altrui senza troppi riguardi per la loro valenza originaria: per lui infatti, che in questi anni è impegnato soprattutto nel cinema, l’“integrazione figurale” allude pure alla potenza icastica, alla capacità della scrittura letteraria di evocare immagini virtuali. Una potenza che però richiede di essere completata da *immagini* in atto: come, nel cinema appunto, una sceneggiatura *pre-figura* le riprese effettive che, sulla sua base, verranno materialmente effettuate da chi realizza il film. È quella che in un saggio fondamentale del ’66 Pasolini chiama “*struttura che vuol essere altra struttura*”: modo di ragionare che è alla base della sua prassi delle *opere da farsi*, le quali vanno considerate “*strutture diacroniche [...] morfologicamente in movimento*”, cioè “processi”, anziché “testi” isolati e dati una volta per tutte (Pasolini 1966, 1498-9).

Sin dall’inizio anche *La Divina Mimesis* è concepita quale “opera da farsi” (tale viene definita nel *Progetto di opere future*, un componimento di *Poesia in forma di rosa*: Pasolini 1964, 1251). In una delle note del testo risalenti al ’64 così viene descritta la sua struttura:

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, datata, in modo che il libro si presenti quasi come un diario [...]. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero.

Così il testo avrà “la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)” (Pasolini 1975, 1117). Mutuando dunque la struttura temporale che Auerbach gli ha mostrato tipica del tempo di Dante, Pasolini costruisce un testo che retroattivamente si modifica a ogni aggiunta (‘si aggiorna’, potremmo dire con metafora informatica; viene in mente la geniale, davvero profetica *Nota sul ‘notes magico’* pubblicata da Freud nel 1925)^[13], *facendo coesistere il passato con il presente* e di volta in volta integrando

nella sua *facies* le nuove concezioni letterarie dell'autore, ma anche le nuove suggestioni offerte dalla storia del tempo (e in questo doppio livello – di una cronaca quasi *live* della società e della politica del presente, che coesiste con una riflessione trascendentale sul mondo e il proprio posto in esso – davvero *La Divina Mimesis* 'mima' uno degli aspetti più originali del modello dantesco).

Più in generale, in questo modo, Pasolini 'magicamente' realizza un testo *con-temporaneo*: nell'accezione, del termine, che Giorgio Agamben (che a suo tempo Pasolini aveva del resto frequentato, figurando fra gli interpreti degli Apostoli nel *Vangelo secondo Matteo*; cfr. Agamben 2017, 165) – in una conferenza di una quindicina di anni fa ormai assurta a classico del pensiero, è il caso di dire, contemporaneo – ha ri-codificato come convergenza, e al limite con-flitto, di più tempi, di diverse prospettive temporali. Agamben impiega un termine, "anacronismo", che nel lessico intellettuale e nel suo uso denotativo equivale più o meno a un insulto: al proprio tempo la contemporaneità aderisce "attraverso una sfasatura e un anacronismo" (Agamben 2008, 9). È una concezione che a sua volta ha una lunga storia alle spalle; qualche anno prima Georges Didi-Huberman aveva parlato del "montaggio di tempi eterogenei che formano anacronismi" (Didi-Huberman 2000, 19) ma sia lui che Agamben, naturalmente, alle spalle hanno Walter Benjamin (il quale a sua volta elaborò questo concetto in dialogo, e parzialmente in conflitto, con Ernst Bloch: che aveva parlato, dal canto suo, di "non contemporaneità del contemporaneo"; cfr. Bloch 1935 e 1955, Benjamin, Bloch 2017, Bodei 1979 e Cortellesa 2020b), e in particolare la sua idea di "immagine dialettica" (Benjamin ne parla nelle testamentarie tesi *Sul concetto di storia*, oltre che nel libro sui '*Passages*' di Parigi)^[14].

È nell'*immagine dialettica* che s'incontrano appunto due prospettive temporali, il presente e il passato, le quali convergono in un medesimo luogo: da questo incontro-scontro sortiscono scintille, un bagliore che getta luce tanto sul presente che sul passato (cfr. Bazzocchi 2021a, 142-3). Il presente fa capire il passato, e questo tipo d'illuminazione è frequente negli storici (anche se non sempre, oggi, si mostrano disposti ad ammetterlo), ma anche il passato fa capire il presente: gettando su di noi un fascio di luce o, magari più spesso, un *raggio d'ombra*; come dice Agamben, "contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di

tenebre che proviene dal suo tempo” (Agamben 2008, 14-5). Quel *buio* che ci investe è premessa necessaria all’*illuminazione profana*: il momento in cui prende senso all’improvviso, cioè, quanto in precedenza ci era oscuro.

5.

“Illuminazione profana” è la memorabile definizione data da Benjamin (1929, 255) al più tipico procedimento dei surrealisti, che dell’ideario freudiano avevano messo a frutto uno dei principi-guida del testo più canonico, *L’interpretazione dei sogni*: quello della dialettica, nell’*immagine sognata*, fra *sensu latente* e *sensu manifesto*. E non si può escludere che quando nella citata prefazione alla *Divina Mimesis* afferma di “dare alle stampe oggi queste pagine come un ‘documento’”, Pasolini alluda al *Dispaccio ritardato* col quale André Breton, proprio nel ’63, aveva a sua volta ripreso in mano, dopo la leggendaria *princeps* del 1928, il suo (ovviamente freudianissimo) ‘romanzo figurato’, *Nadja*, parlandone come di un “documento ‘preso sul vivo’” (Breton [1928] 1963, 4)^[15].

In quel ’75, terminate le riprese di *Salò* e nel bel mezzo del cantiere di *Petrolio*, Pasolini mostra un’attrazione per lui inedita – ancorché al solito ambivalente, come sempre nei confronti delle avanguardie storiche – per i surrealisti e in particolare per il massimo interprete del *medium*, la fotografia, che dopo i fratelli maggiori dadaisti spettava a loro aver fatto assurgere a espressione d’arte: Man Ray. Nella fattispecie, però, ad attrarre Pasolini era il suo celebre “ritratto immaginario” di Sade (eseguito in diverse versioni, a partire dal 1936, come stampa, dipinto e infine busto in bronzo): l’autore cioè – variamente feticizzato dai surrealisti, appunto – che aveva appena ispirato il suo ultimo film.



5 | Man Ray, *Portrait imaginaire du Marquis de Sade*, 1936.

La figura è identificabile nel malefico Duca di Blangis delle *Centoventi giornate di Sodoma*, uno dei Signori protagonisti del film (quello interpretato da Paolo Bonacelli): in tutte le versioni del “ritratto” Man Ray raffigura il suo profilo come materiato degli stessi mattoni dei quali è costruito l’edificio, che si vede sullo sfondo, dove vanno in scena le sue elaboratissime malefatte (il Castello di Silling, che ripete spettralmente la Bastiglia recluso nella quale il Divino Marchese scrisse il romanzo nel 1785). Questa surreale, è il caso di dire, sovrimpressioni ‘disumane’ fra autore, personaggio e set delle sue imprese (e dei suoi sogni deliranti), non poteva che incuriosire chi aveva appena trasfigurato il Castello di Sade nella Villa, nei pressi di Salò, covo dei torturatori fascisti e carcere delle loro sventurate vittime. In quello stesso autunno del ’75 di Man Ray fa menzione, Pasolini, anche nell’ambivalente pezzo dedicato ad Andy Warhol in occasione della sua mostra *Ladies and Gentlemen*, annotando però che il vecchio leone dell’avanguardia non riesce a capire il cortocircuito, operato appunto da Salò, fra Sade e il fascismo (cfr. Pasolini 1976, Del Puppo 2019)¹⁶¹.

Un riferimento più evidente della *Divina Mimesis* alle avanguardie, e stavolta non solo a quelle ‘storiche’, è nella definizione dell’“iconografia ingiallita” come “poema fotografico” e, nella prefazione iniziale, come “poesia visiva” (ancorché ribaldamente si aggiunga, fra parentesi e in corsivo, “peraltro assai *leggibile*”). Non c’è dubbio che con l’espressione *poesia visiva* Pasolini alluda a quello che – magari non ancora all’altezza nel ’63, ma senz’altro nel ’75 – era nel frattempo diventato un vero e proprio ‘genere’ assiduamente praticato, appunto, dalle avversate

neoavanguardie (cfr. Spignoli 2020): giusto nel '63 aveva inserito Balestrini dei *collage* verbali, da lui definiti "Cronogrammi", nella sua prima raccolta organica *Come si agisce* (cfr. Balestrini 1963, 211-21 e 473-83; Cortellessa 2015; il volume è schedato in Chiarcossi, Zabagli 2017, 38), mentre quella primavera s'era riunito a Firenze un altro gruppo di poeti e artisti d'avanguardia (capeggiati da Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini) che aveva preso il nome di "Gruppo 70" e si era specializzato appunto nella "poesia visiva", promuovendo incontri e pubblicando riviste e antologie (cfr. Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014); del '64 sono le prime 'cancellature' di Emilio Isgrò e del '68 il suo 'romanzo cancellato' *Il Cristo cancellatore* (rinvio a Cortellessa 2008); del '67 *Obsoleto*, 'romanzo visivo' di Vincenzo Agnetti che a sua volta si concludeva 'cancellandosi' e inaugurava una collana (destinata peraltro a effimera esistenza) che provocatorio Vanni Scheiwiller aveva intitolato "I denarratori" (rinvio a Cortellessa in c. di s.; cfr. Merjian 2020, 67-9).

Fra le immagini della *Divina Mimesis* ce ne sono in particolare due (la 3 e la 4, che riproducono momenti traumatici degli scontri sanguinosi dell'estate '60, a Reggio Emilia e altrove, in rivolta contro il governo Tambroni) che ricordano un dittico di immagini pubblicate da Alberto Boatto a commento del suo saggio *Evento come avventura*, sul numero 3 della rivista "cartabianca" dedicata alle sperimentazioni dell'arte contemporanea, apparso nel novembre del '68. In quel caso una scena di guerriglia urbana a Parigi durante il Maggio, nella quale un giovane ripreso di spalle trasporta il corpo di un compagno esanime in una sorta di Pietà rovesciata, si affianca all'epifania gloriosa del corpo di Pino Pascali come era apparso nel film d'avanguardia di Luca Patella, *SKMP2*, girato nell'agosto dello stesso anno: subito prima, cioè, della sua morte prematura in un incidente motociclistico a Roma^[7].



6 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagini 3 e 4.



7 | Da Alberto Boatto, *Evento come avventura*, in “cartabianca”, 3, novembre 1968.

Insomma non c'è dubbio che nell'occasione Pasolini intendesse sarcasticamente gareggiare coi propri “nemici” – appunto proclamando la sua “poesia visiva”, a differenza della loro, “assai *leggibile*”^[18]. Da Dante, del resto, Pasolini aveva pure appreso l'arte di convocare nei suoi testi i propri rivali, performativamente con loro gareggiando negli stessi versi che li ospitano (o piuttosto, a futura memoria, li intrappolano): si pensi solo alla figura fatta da Guittone d'Arezzo nelle parole di Bonagiunta Orbicciani, nel XXIV del *Purgatorio* (cfr. Barolini 1984). Non solo i rivali, in effetti, ma anche i più o meno venerati predecessori: a loro volta, però, destinati a venire “cacciati dal nido”. È il caso di Carlo Emilio Gadda, che nell'immagine 7 dell'“iconografia ingiallita” è convocato in compagnia dell’“autore” – quale Pasolini si definisce nella didascalia.



8 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagine 7 (“L'autore e Gadda”).

La presenza di Gadda nella *Divina Mimesis* – che per Pasolini-Dante svolge dunque la funzione ‘pre-figurata’ per Guido Cavalcanti nell'XI del

Purgatorio – si può opinare alluda alla sua maestria nello ‘sdoppiare’ i propri testi, in molti casi corredandoli di un vero e proprio meta-testo auto-esegetico⁽¹⁹⁾.

In uno di questi ‘doppi testi’, *Il castello di Udine* del 1934, Gadda aveva attribuito la propria dilagante auto-annotazione a un eteronimo di fantasia cui aveva dato un nome dantesco, “Feo Averrois” (giocando con la definizione di Averroè, ricordato appunto quale commentatore di Aristotele, nel IV dell’*Inferno*: “Averrois che ’l gran comento feo”). Proprio la *Commedia*, si capisce, viene subito in mente pensando a un testo dal proliferante commento. Ma con questo sdoppiamento onomastico Gadda evidenziava altresì la scissione della personalità comportata, per lui, da una simile geminazione testuale. È il Gadda che in *Come lavoro*, fondamentale testo di poetica del ’50, giunge a definire se stesso un “dissociato noètico” (Gadda 1950, 431): sicché non si sbaglia a indicare (lo ha fatto Bazzocchi 2017, 107 e 151) in Carlo Emilio – ingegnere omosessuale represso dallo scottante, abiurato passato fascista – il principale modello del Carlo protagonista della nuova avventura narrativa di Pasolini che in molti sensi prosegue ed estremizza, sino a farle esplodere, le soluzioni adottate dalla *Divina Mimesis*. Parlo naturalmente di *Petrolio*.

L’ingegner Carlo Valletti – che adombra anche il padre dell’autore, il militare fascista Carlo Alberto Pasolini – si presenta a sua volta “dissociato”, infatti, in due contrapposte entità: Carlo di Polis – che ubbidisce alle norme borghesi del proprio ruolo professionale in una multinazionale di idrocarburi – e Carlo di Tetis – che invece si lascia andare a tutti gli eccessi e le sfrenatezze sessuali immaginabili (*polis* è la città civilizzata dei commerci e della tecnica, *tetis* è invece pseudoetimologia greca che rinvia “alla sessualità, cioè alla parte nascosta e pulsionale dell’individuo”: De Laude 2015, 18). Tutti e due gli *avatar*, nel corso di *Petrolio*, giungeranno sino a trasformarsi in donne, per poi tornare uomini: metamorfosi a più riprese designata da Pasolini come “momento basilare del poema” (cfr. Pasolini 1992, 207, 281, 421, 537-8; lo sottolinea De Laude 2015, 13 e 38 sgg.; cfr. anche Fusillo 2006).

6.

Del “poema” più in generale è sdoppiata, lo si accennava, la struttura. Non solo per la doppia natura del suo protagonista, e per il ‘gaddiano’ *doppelgänger* testuale che vi fa di continuo alternare parti narrative e ‘commenti’ metanarrativi (da Pasolini rispettivamente definite “Mistero” e “Progetto”), ma in primo luogo per la geminazione dei piani temporali – l’impianto ‘figurale’ sperimentato con *La Divina Mimesis* – che innerva sottilmente l’intero impianto di *Petrolio* per farsi evidente nell’episodio chiave della “Visione” (corrispondente agli Appunti 71 e 72, che si articolano però in ventotto paragrafi – ventisei di cui il quarto è suddiviso in tre parti – con l’aggiunta di ben tre finali: cfr. Pasolini 1992, 344-412).

Qui s’incontrano in un’“immagine dialettica”, che insiste sul medesimo paesaggio suburbano delle borgate romane, appunto due piani temporali sfalsati fra loro: da una parte quello delle borgate romane “di una volta” (cioè quelle immortalate dai romanzi romani e soprattutto, vedremo, da *Accattone* e *Mamma Roma*), nelle quali Pasolini a suo tempo aveva sognato di incontrare una natura popolare edenica e inconcussa (“la condizione incontaminata e autentica del sottoproletariato prima della degenerazione imposta dallo sviluppo economico”, secondo l’analisi in quei mesi condotta nei saggi poi raccolti in *Scritti corsari* e *Lettere luterane*), e che ora ambiguamente definisce “Realtà”, e quello sconosciuto e infernale del presente (cioè “la sua versione corrotta [...] presentata come un vero e proprio ‘museo degli orrori’”: Gagnolati 2013, 53; la citazione dall’Appunto 71c; cfr. Pasolini 1992, 351), che definisce invece “Visione”. Le due immagini, la *Realtà* e la *Visione*, sono come sovrapposte (Appunto 71b; cfr. Pasolini 1992, 347), e sotto la più recente “balugina” quella primitiva (Appunto 71z; cfr. Pasolini 1992, 389): ma la “Visione” a tutti gli effetti esautora e smentisce la cosiddetta “Realtà”, che all’improvviso appare “ingiallita come una vecchia fotografia” (Appunto 71g; cfr. Pasolini 1992, 361)^[20]. A fronte di questa “Realtà” opaca e *ingiallita*, la “Visione” si mostra vivida e squillante, artificialmente sovrailluminata come se fosse investita dal riflettore di un set cinematografico; e in effetti è contemplata dal protagonista Carlo da “un carretto”: nella posizione cioè, scrive Pasolini, di “un regista sopra un carrello” (Appunto 71a; cfr. Pasolini 1992, 345).

Questa luce innaturale e spettrale ricorda da vicino quella evocata da una curiosa pagina coeva, dedicata da Pasolini ai celebri scritti su Caravaggio del maestro Roberto Longhi, e forse da lui in un primo momento pensata come recensione al suo “Meridiano”, curato da Contini nel ’73. In un secondo momento, però, Pasolini la deve aver sentita inadatta alla circostanza e l’ha messa da parte (sostituendola col pezzo memorabile poi incluso in *Descrizioni di descrizioni*: Pasolini 1974)⁽²¹⁾. Il titolo, datole dai curatori dei “Meridiani” dei *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, suona *La luce di Caravaggio* e in effetti tutto il pezzo – ricordando l’ipotesi, appunto di Longhi, che lo scandaloso ‘realismo’ del pittore non fosse che un gioco di prestigio derivante da un sistema di specchi – s’incentra sul “diaframma (anch’esso luminoso, ma di una luminosità artificiale, che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l’autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi”, e che “traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto”: dentro quella visione allo specchio “tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto” (Pasolini 1999, 2673-4).

Anche la “Visione” di *Petrolio* ha una *luminosità artificiale, che appartiene solo al cinema e non alla realtà*, potremmo dire parafrasando le parole di Pasolini su Caravaggio. Se nel pittore è lo specchio a isolare gli oggetti della realtà in un *eccesso di evidenza che li fa sembrare morti*, in *Petrolio* è comunque la mediazione di un *diaframma* di immagini già-date (il repertorio cinematografico del Pasolini ‘piccolo regista vitalista’ *d’antan*, per parafrasare la sua auto-definizione nella *Divina Mimesis*) a conferire alle cose questo *eccesso di evidenza* mortifero. Ed è questa la prova più convincente a favore dell’ipotesi da più parti avanzata che, come nel testo licenziato in quel ’75, Pasolini intendesse dotare anche questo suo iperbolico *spin-off* di un apparato iconografico.

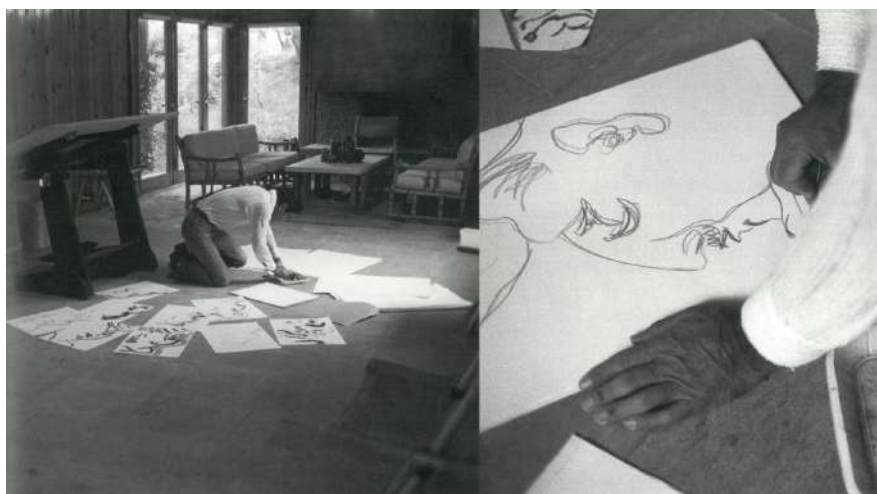
Della *Divina Mimesis*, di certo, *Petrolio* avrebbe senz’altro mantenuto la forma deliberatamente incompiuta: presentandosi come assemblaggio di materiali restaurati da un immaginario filologo e accompagnati, s’è visto, da assidui commenti ‘saggistici’. Un meta-romanzo “più moderno di ogni moderno”, dunque, nonché una storia frammentaria dell’Italia contemporanea e una non meno frammentaria – e come al solito auto-punitiva – auto-biografia. La tragica morte di Pasolini, però, interrompe la

stesura del testo e come si sa i suoi materiali vengono pubblicati, nel 1992, in forma per così dire doppiamente incompiuta: non si sa con esattezza, cioè, quali parti sarebbero state completate e quali, invece, volutamente lasciate in bianco. La mutilazione antropologica, la devastazione sociale che il Pasolini 'corsaro' denuncia nell'Italia dei '70 si sarebbe dovuta riflettere anche nella struttura del romanzo che la raccontava: e in effetti questo testo mutilo e slabbrato, pieno di buchi incoerenze e parti irrisolte, è per noi oggi l'immagine più fedele di un'Italia a sua volta costellata di zone d'ombra, misteri e particolari enigmatici.

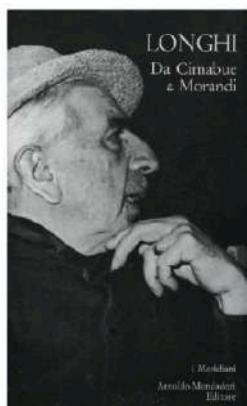
Malgrado lo statuto di incertezza che lo avvolge, o forse proprio per questo, *Petrolio* è senza dubbio il capolavoro letterario del suo autore. Fra i materiali che Pasolini avrebbe voluto includere in questa *satura lanx* straordinariamente spuria ed eterogenea ("un Satyricon moderno" viene definito a più riprese *Petrolio*, cfr. Pasolini 1992, 95 e 472: anche il capolavoro di Petronio – nome col quale pure, con ogni probabilità, gioca il titolo di Pasolini: cfr. Bazzocchi 2017, 91 – lo possiamo infatti leggere solo a brandelli, appunto in ricostruzione filologica; cfr. Lago 2007), con ogni probabilità, c'erano anche delle fotografie. E sappiamo pure, con un certo grado di approssimazione, quali sarebbero state. Nel caso di Pasolini, dunque, la decurtazione dell'apparato iconografico – tante volte in passato comminata, a testi così concepiti dai loro autori, da editori micragnosi e filologi pavidì – non è dipesa altro che dalla sorte che si abbatté su di lui. E in fondo la spettrale sovrimpressioni che finì in questo modo per prodursi – fra la sorte del poeta, quella del suo libro e quella del suo paese – è la sigla più pasoliniana che, per questa storia, si possa immaginare.

Le fotografie che probabilmente sarebbero entrate nella *satura lanx* di *Petrolio* Pasolini le realizza nelle sue ultime settimane di vita, quando è tutto calato in questo suo tentacolare progetto narrativo. È l'ottobre del '75 quando incontra un giovanissimo fotografo, Dino Pedriali, che lo incuriosisce in quanto appena reduce dall'aver conosciuto (e ritratto) il vecchio Man Ray che dopo aver terminato *Salò*, abbiamo visto, tanto lo attrae. A Pedriali (che è fra l'altro assistente del gallerista Luciano Anselmino che a Pasolini ha appena commissionato il testo su Warhol, e che anche su quest'ultimo ha appena realizzato un servizio fotografico) commissiona due distinte serie di immagini, eseguite a pochi giorni di distanza l'una dall'altra. Una lo ritrae nella sua casa di Sabaudia, sul

litorale romano, dove lo scrittore si presenta nella sua icona 'ufficiale', al lavoro alla macchina da scrivere. Nell'altra invece si fa fotografare mentre accovacciato a terra disegna il profilo dell'antico maestro Longhi, ma anche nudo nella sua camera da letto, dietro la vetrata di un'altra sua casa nell'alto Lazio nei pressi di Viterbo, la cosiddetta Torre di Chia: come se fosse spiato a sua insaputa, dal fotografo, con sguardo 'voyeuristico'.



9 e 10 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini a Chia mentre disegna*, ottobre 1975, da *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.



11 | Immagine riprodotta sull'astuccio di Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973; 12 e 13 | Pier Paolo Pasolini, due ritratti di Roberto Longhi, 1975.

Quella dell'impegnarsi nella realtà con tutto il proprio corpo, un vissuto che è tutt'uno con la propria ideologia, è per lui sempre stata una bandiera; ma questo atto di esibizionismo terminale (e involontariamente testamentario) è un autoritratto scisso: "come se quello che si vede non fosse solo un corpo, bensì il fantasma di un corpo. Meglio: il doppio corpo di Pier Paolo Pasolini" (Belpoliti 2010, 72). L'episodio rientra nell'attitudine del Pasolini tardo di "darsi in pasto alla curiosità dei lettori, come se gli fosse ormai impossibile tener nascosto qualsiasi dato della propria vita" (Bazzocchi 2017, 8): ma questo gesto auto-sacrificale – che inscena su se stesso la persecuzione tante volte subita in passato – come detto è accompagnato da una scissione non meno sintomatica e, una volta di più, sadomasochistica: svolgendo tanto il ruolo della vittima spiata che quello del carnefice-voyeur. La situazione del film 'sadiano', appena girato, si basa proprio su questa ambivalenza intollerabile: e in una di queste fotografie, infatti, si vede Pasolini scrutare dalla finestra mettendo le mani 'a binocolo' attorno agli occhi – esattamente come avevano fatto i Signori di *Salò* (cfr. Bazzocchi 2017, 162-3).



14 | Dino Pedriali, ritratto fotografico di Pier Paolo Pasolini nella sua casa di Torre di Chia, ottobre 1975, da *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.



15 | Paolo Bonacelli in *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, 1975.

Questa scissione è segnalata dal diaframma della vetrata, attraverso il quale lo sguardo indiscreto del fotografo riprende la vita privata del poeta: “diaframma” che funziona proprio come il dispositivo dello specchio che Longhi ipotizzava avesse impiegato Caravaggio (riassumo in questi ultimi paragrafi un’analisi più ampiamente svolta in Cortellesa 2017, 211-7).



16 | Dino Pedriali, ritratto fotografico di Pier Paolo Pasolini nella sua casa di Torre di Chia, ottobre 1975, da *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.

Attraverso il *diaframma* delle immagini riprodotte, i tratti del volto di chi si auto-ritrae si ‘fissano’ in un *eccesso di evidenza*, così allontanandosi dallo statuto ‘mosso’ della vita, facendolo *sembrare morto*. Quella così mediata di Pasolini è davvero (per dirla con De Man 1979) un’“autobiografia come ‘sfiguramento’”, che si realizza *ingiallendo* i propri stessi lineamenti. S’è visto come quella dell’*ingiallimento* sia sempre, in Pasolini, la sorte che nella temporalità figurale dell’*opera da farsi* subisce quanto invece, in

passato, si caratterizzava per *vitalità*, freschezza, confidente apertura al futuro (cfr. Rizzarelli 2014, 11n): così, s'è visto in *Petrolio*, la "Realtà" a fronte dei colori corruschi della "Visione" infernale che ad essa si sovrappone emendandola e letteralmente *s-figurandola*. Ha fatto notare Bazzocchi come ancora più diretto sia il riferimento autobiografico nella *Nuova gioventù*, la raccolta poetica pubblicata l'anno prima della *Divina Mimesis* nella quale Pasolini *sfigura* i versi per antonomasia freschi e sorgivi della *Meglio gioventù*; sulla copertina della prima edizione einaudiana, infatti, è "riprodotta la fototessera di un Pasolini giovane militare" (Bazzocchi 2017, 131): un'immagine risalente al periodo delle originarie *Poesie a Casarsa*, appunto, la quale ha la medesima funzione che di lì a poco, nell'"Inferno contemporaneo" della *Divina Mimesis*, avranno le immagini 9-13 raffiguranti "Ragazzi, com'erano alla fine degli anni '50".



17 | Copertina di Pier Paolo Pasolini, *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1974.

Il "carattere... necrologico" (Pasolini 1975, 1119) della nota 'filologica' apposta alla *Divina Mimesis*, come non senza ironia lo definisce Pasolini, torna su quella che è sempre stata una sua ossessione: la pre-figurazione della propria stessa morte. In un poemetto di *Poesia in forma di rosa*, il celebre e bellissimo *Una disperata vitalità*, tale prefigurazione è talmente precisa (menzionando in particolare il litorale di Ostia, dove effettivamente undici anni dopo si consumerà il suo assassinio) da aver indotto qualche lettore a immaginare che Pasolini abbia finito per programmare nei minimi

dettagli, in quel luogo, la propria morte: in modo da tragicamente *adempiere* alla propria stessa passata *prefigurazione*.

Al di là di questa ipotesi, tanto macabra quanto inverosimile, non c'è dubbio che le immagini dell'"Iconografia ingiallita" svolgano una funzione simile a quella che, con ironia più evidente, una volta aveva associato Luigi Capuana a quello che definiva il proprio *ritratto profetico* (in cui lo scrittore si raffigurava appunto da morto). L'episodio, che chissà quanto consapevolmente ripeteva un'immagine pionieristica nella storia della fotografia (quella di Hyppolite Bayard che, forse per amor di polemica avanti lettera 'pasoliniano', si era autoritratto come affogato nella Senna; cfr. Muzzarelli 2014, 44), è riportato – appropriatamente nel necrologio dello stesso Capuana – dal suo discepolo geniale, Federico De Roberto (si veda il suo testo del 1916 cit. in Sorbello 2008, 17); e secondo Leonardo Sciascia illustra meglio di ogni altro "il senso, la premonizione, che la fotografia abbia a che fare con l'identità e con la morte" (Sciascia 1988, 1146).



18 | Luigi Capuana, *Autoritratto profetico*, 1903.

Proprio l'introduzione della fotografia, tra i *paraphernalia* dell'ultimo Pasolini preso nel cimento con l'attitudine 'visiva' della Neoavanguardia, dà un giro di vite alle sue annose fantasie *necrologiche*. Naturalmente Pasolini non può conoscere *La camera chiara* – opera testamentaria del 1980 che istituirà una volta per tutte, con tetra e scintillante eloquenza, il legame strutturale tra fotografia e morte cui alluderà Sciascia – ma come mostra *Empirismo eretico*, quasi ad apertura di pagina, proprio Barthes è

l'autore della *nouvelle vague* strutturalista (e post-) col quale ha maggiore confidenza (cfr. Pontillo 2015, 24-7, che ricorda anche *La luce di Caravaggio*, e in questo numero di "Engramma" i contributi di Davide Luglio e Gianfranco Marrone)^[22].

Tutta *La Divina Mimesis* "assume così l'aspetto di una forma sepolcrale, di una cripta, la cui funzione è di conservare e di evocare ombre del passato, per farle agire di nuovo sul presente" (Bazzocchi 2017, 143)^[23]. Quest'aura spettrale, che la particolare temporalità della *Divina Mimesis* proietta sul suo autore, si troverà dispiegata appieno – lo abbiamo visto – nel testo narrativo che avrebbe dovuto seguirla, appunto *Petrolio*. E non è detto che l'idea dell'"integrazione figurale" si trasmetta dalla prima al secondo, seguendo una progressione cronologica lineare: altrettanto se non più verosimile è l'ipotesi contraria (di Gragnolati 2013, 52), e cioè che l'apparato di immagini che per *Petrolio*, prima di incontrare Pedriali, Pasolini non aveva ancora realizzato ma già aveva immaginato di impiegare, gli abbia dato l'idea decisiva per l'ideale completamento, il 'colpo di pollice' dato alla *Divina Mimesis* al momento di finalmente pubblicarla. In questo caso, nel concreto della sua opera, egli avrebbe realizzato quella temporalità paradossale, retroversa e prefigurante, che i suoi maestri gli avevano insegnato. Davvero un *adempimento*.

7.

Il paradosso temporale messo a fuoco, è il caso di dire, dalla *Divina Mimesis* è l'arcano che, più o meno dissimulato, soggiace a ogni discorso autobiografico. L'autobiografo, esattamente come il fotografo, deve considerare *morto*, cioè fermo e non più passibile di sviluppo, il proprio oggetto: e proprio come il fotografo lo fa divenire tale, a tutti gli effetti, nell'"immagine" di sé che consegna al testo. Ma nella *Divina Mimesis* Pasolini – col sofisticato apparato 'figurale', desunto da Auerbach, che ho provato a descrivere nelle pagine precedenti – si sforza in tutti i modi di introdurre un elemento invece di movimento e sviluppo, una *disperata vitalità*, in un vissuto in cui una spinta contraria è impressa dall'elemento strutturalmente mortifero della fotografia (in altri termini, cioè, appunto il suo *sviluppo*).

A valervi in ogni caso è la medesima domanda, "Chi sono, io?", che risuona all'attacco di *Nadja* (Breton [1928] 1963, 5) ma è il vero interrogativo di

qualsiasi testo ponga la questione di “come si diventa ciò che si è”. Un modello di autobiografia per interposta “iconografia” – o auto-icone-grafia, se si preferisce – destinato a notevoli fortune a venire, ma che verosimilmente Pasolini non fece in tempo a conoscere in quanto pubblicato nello stesso 1975 della *Divina Mimesis* e della sua morte, è il *Barthes di Roland Barthes*. Anche questo testo si presenta sdoppiato su due piani temporali: nella prima parte una raccolta di foto del Barthes bambino e adolescente viene commentata dal Barthes adulto (in modi che, solo in parte depurati del riflesso autobiografico, torneranno nella *Camera chiara*); nella seconda i frammenti di un ‘contributo alla critica di se stesso’ vengono illustrati, invece, da riproduzioni della grafia dell’autore adulto: come se la presa di parola in forma scritta sussumesse, a tutti gli effetti, quanto Barthes chiama “l’irriducibile” dell’infanzia, “l’emozione interna esclusa da ogni espressione per la sua infelicità” (Barthes 1975, 30).

Il principio all’opera, tanto nella *Divina Mimesis* che in *Petrolio*, risponde in qualche modo obliquo al più sibillino degli insegnamenti impartiti, nel primo, testo dal Pasolini-Virgilio al Pasolini-Dante. Nella parte metalinguistica del “canto II” Pasolini discute le scelte linguistiche del testo, e dichiara improseguibile la strada del plurilinguismo cioè il lessico ‘allargato’, di matrice appunto dantesca (e continiana), usato in precedenza: soluzione resa ormai impossibile dal prevalere, nella società del suo tempo, di un monolinguisimo ‘omologato’ che chiama “Lingua dell’Odio”. Si mostra dunque incerto sulla strada da prendere: cioè, in concreto, sulla lingua da impiegare. Allora ‘Virgilio’ gli dà una ‘dritta’ per la verità, sul momento, non così perspicua: “Anziché allargare, dilaterai!” (Pasolini 1975, 1090). Indicazione così ‘tradotta’ dal discepolo: “Asimmetria, sproporzione, legge dell’irregolarità programmata, irrisione della coesività, introduzione teppistica dell’arbitrario”. Dopo di che cita il testo originale (*Inf.* II, 33): “Me degno a ciò né io né altri crede”. Nel contesto della *Commedia* è questo il commento di Dante all’evocazione dei propri più alti modelli letterari e religiosi: “Io non Enëa, io non Paulo sono”. Passaggio quanto mai ambiguo, allora: i caratteri specificamente stilistici della *dilatazione*, paradossalmente suggeriti al poeta dei ’60 da quello in tal senso ben poco ‘dilatato’ dei ’50, sono gli stessi della detestata avanguardia del suo tempo (si noti il *tic* dell’aggettivo “teppistico” che, come abbiamo visto, Pasolini volentieri affibbiava ai suoi “nemici” di allora), dichiarati infatti *indegni* di sé. Eppure sa benissimo,

Pasolini, che con questa preterizione Dante vuole precisamente indicare quelli che saranno, nell'opera a seguire, i suoi modelli (le sue *guide*, appunto, sussunte dal Virgilio cristianizzato che non a caso viene chiamato da Pasolini a dare questa indicazione). Si può ben capire che, poche righe dopo, commenti: "Ciò che volevo disvolevo [...] col nero, scorticato dolore del nevrotico" (ivi, 1091). Non potrebbe essere più evidente l'ambivalenza del suo rapporto con le prassi dell'*asimmetria*, dell'*irregolarità programmata* e dell'*introduzione teppistica dell'arbitrario*: cioè i caratteri che, lui *volente o disvolente*, alla fine della sua parabola troveremo tanto in *Salò* che in *Petrolio*.

Comunque si voglia leggere l'episodio, il principio della *dilatazione* si può interpretare anche in senso più lato. Rispetto alla sua scrittura poetica dei '50 – quella delle *Ceneri di Gramsci*: alta, sonora, non sempre esente da retorica – non c'è dubbio che il Pasolini del decennio seguente abbia operato una straordinaria *dilatazione*: non solo nelle ben più mosse partiture specificamente letterarie di *Poesia in forma di rosa*, ma soprattutto nell'abbracciare la lingua del cinema. Una mossa che va letta nel contesto della crescente insoddisfazione mostrata in quegli anni, per i codici letterari ereditati, dagli scrittori della sua generazione e di quella seguente: appunto i "nemici" della Neoavanguardia.

Anche nella nostra letteratura, infatti, nei '60 – trasversalmente allo 'scisma' ideologico (ma anche temperamentale e in molti casi, magari, squisitamente personalistico) prodottosi nel decennio precedente fra le due ali dello 'sperimentalismo' – si afferma la *dilatazione* di quella che si può definire un'*expanded poetry*. Analoga cioè, sotto molti aspetti, a quello che di lì a poco Gene Youngblood, definirà *Expanded Cinema* (cfr. Youngblood 1970): per l'innesto nel *corpus* del cinema delle nuove tecnologie che fanno ricorso alle immagini in movimento, ma anche per la connessione che lo stesso cinema ha operato fra le arti dell'immagine, del suono e della parola: di esse nutrendosi e, al tempo stesso, in esse *espandendosi* (basti pensare a come il principio del *montaggio* abbia informato di sé la letteratura del Novecento).

Non troppo diversamente, la spregiudicatezza con la quale la fotografia entra allora, dopo lunga 'latenza', nei testi letterari anche italiani [24] ha, fra i molti altri, l'effetto cruciale di provvidenzialmente de-generarli:

rispetto ai 'generi' cui - in un'ottica 'subordinata' - si riferirebbero. Per esempio *La Divina Mimesis* ri-fa il 'poema' per eccellenza della nostra tradizione letteraria ma viene considerata dall'autore un "romanzo" (ed è infatti inclusa, dai suoi curatori, in questa parte della sua opera); di contro *Petrolio* si presenta come ri-capitolazione complessiva, e persino enciclopedica, del 'genere' romanzo: ma come abbiamo visto l'autore lo definisce "poema".

Per capirli meglio, allora, entrambi i testi guadagnerebbero dall'essere considerati, piuttosto, nella tradizione trans-mediale e *trans-genre* dell'iconotesto [25] e dell'*expanded poetry*. Se facciamo ancora fatica a farlo è perché, in troppi casi, continuiamo a combattere una battaglia cominciata più di sessant'anni fa. Una battaglia che era sbagliata anche allora, forse: e da ambo le parti.

Note

[1] Rinvio a Cortellessa 2017, 197-9; su questo cortocircuito deve ancora essere indagato appieno il trauma che deve aver rappresentato, tanto per Pasolini che per Fabio Mauri, la loro partecipazione in giovanissima età ai Ludi Juveniles organizzati a Firenze, nel maggio 1938, per festeggiare la visita in Italia di Adolf Hitler. Sulla collaborazione di Pasolini con Mauri, suo amico dai tempi appunto dell'adolescenza, si veda ora Stefano Chiodi su questo numero di "Engramma".

[2] Dopo il *Piccolo allegato stravagante* che riproduce in corsivo un passo della recensione alla *Letteratura italiana Otto-Novecento* di Contini, poi passata in *Descrizioni di descrizioni*: Pasolini 1975, 1147-8 = Pasolini 1975b, 2203-4.

[3] Ma comprendente componimenti scritti prima della fine dell'ominoso '63, anche se il relativo 'montaggio' prosegue sino al gennaio seguente: cfr. Siti, Careri, Comes, De Laude 2003, 1704-7.

[4] Ricorda opportunamente Siti 1983, 113 che nell'edizione del '68 questo riconoscimento finì assegnato, anziché alla versione romanzesca di *Teorema* che vi concorreva, all'*Occhio del gatto* di Alberto Bevilacqua.

[5] Per esempio in uno dei pezzi che nel '79 saranno inclusi nell'altro libro 'semi-postumo' *Descrizioni di descrizioni*, recensendo il *Lunario dell'orfano sannita* di Giorgio Manganelli: "Quasi sempre i conformisti sono teppisti", è la formula di Pasolini (1973, 1912). Rinvio a Cortellessa 2020, 118-9 e 249.

[6] Nei relativi atti, curati l'anno seguente da Nanni Balestrini, per la verità l'unica sua menzione - in forma di allusione, comunque negativa - è in un intervento di Alberto Arbasino (che in seguito con Pasolini intratterrà, a differenza di quasi tutti gli altri membri del Gruppo, rapporti abbastanza buoni): cfr. Gruppo 63 1966, 139.

[7] Come quello di “quatruiduana” affibbiato, all’apparire di *Laborintus*, alla “merce notevole” di Sanguineti: *merce* da lui stesso, peraltro, l’anno dopo proposta nella *Piccola antologia neo-sperimentale* di “Officina”. Questa ospitalità diciamo pelosa costò la parodica *Polemica in prosa* dello stesso Sanguineti e lo ‘scisma’ che ne seguì, fra ‘neo-sperimentali’ officineschi e futuri *Novissimi*, destinato a segnare il corso della nostra poesia di secondo Novecento. Cfr. Pasolini 1956, 664 e Weber 2004, 19-34.

[8] A conferma dell’ambivalenza dell’episodio, l’immagine in questione è attribuita al notoriamente fascistoide ‘vorticista’ inglese Wyndham Lewis (cfr. Siti, De Laude 1998, 1982), mentre nella scena corrispondente del film omonimo è riprodotto un dipinto del connazionale Francis Bacon, pittore da Pasolini invece ammirato.

[9] Questa la traduzione corretta del sottotitolo, reso nell’edizione italiana del 1956, invece, come *Il realismo nella letteratura occidentale*: assai opportuna la precisazione di De Laude 2009, 468; aveva già fatto notare la traduzione scorretta del sottotitolo Giglioli 2007.

[10] Alla “possibile integrabilità” delle due figure, ancorché presentata come uno “scandalo”, è dedicato l’insero del “Piccolo allegato stravagante” postposto all’*Iconografia ingiallita* e ivi mondato delle *pointes* polemiche presenti su rivista, ma come detto destinate a riapparire in *Descrizioni di descrizioni* (Pasolini 1975, 1147-8).

[11] “Dante nella *Mortaccia* è trasformato in novello Virgilio che parla come Giocchino Belli ed è marxista”, annuncia Pasolini in un’intervista dell’estate 1960. Caduto il progetto ne pubblicherà dei frammenti nel ’65, nel volume *Ali dagli occhi azzurri* che è un po’ lo zibaldone delle sue ‘devianze’ e dei suoi sentieri interrotti di narratore, spesso più suggestivi dei romanzi portati a termine (cfr. Pasolini 1965b; la figura allegorica della prostituta sacra torna però nei suoi primi due film, che mutuano l’ambientazione dei romanzi accentuandone i connotati appunto ‘infernali’: la Stella di *Accattone*, 1961, interpretata da Franca Pasut, e Mamma Roma nel film omonimo del ’62, interpretata da Anna Magnani; verosimilmente anzi è proprio *Accattone* che subentra al progetto della *Mortaccia* e lo sussume). A sua volta, però, *La Mortaccia* aveva preso il posto di un terzo episodio ‘romano’ che proseguiva l’impianto tradizionale dei precedenti e aveva per titolo *Il Rio della Grana* (cfr. Pasolini 1965): se ne fa menzione in uno dei *Dialoghi* di “Vie Nuove”, il 6 dicembre 1962 (cfr. Pasolini 1992b, 318-9, cit. in Gragnolati 2013, 173n; e cfr. Siti, De Laude 1998, 1963).

[12] Cfr. Pasolini 1963. Si veda pure l’intervista radiofonica *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, a cura di Giorgio Fubiani, Radio Svizzera Italiana, 1 febbraio 1964, in appendice a Pasolini [1975] 2011, 105-7.

[13] Su Pasolini lettore di Freud cfr. De Laude 2019.

[14] Sulle diverse possibili – ma solo in parte documentabili – convergenze fra Pasolini e Benjamin si vedano i saggi di Bazzocchi, Fantini, Mannelli, Picconi e Luglio sul numero 13 di “Studi pasoliniani”, 2019.

[15] Naturalmente l’accezione bretoniana di “documento” non va presa nell’accezione denotativa del termine – si pensi solo al precedente rappresentato da “Documents”, la rivista fondata l’anno dopo la pubblicazione di *Nadja* dal discepolo-nemico Georges Bataille – pena i gravi equivoci interpretativi cui ancora oggi va incontro il capolavoro del ’28. Rinvio a Cortellessa 2018, 335.

[16] Il nesso fra i due artisti americani, curiosamente entrambi originari della Pennsylvania, era stato istituito in effetti da colui che era allora in Italia il gallerista di entrambi, il torinese Luciano Anselmino, che nel '73 commissionò a Warhol un ritratto di Man Ray, e due anni dopo a Pasolini il testo su Warhol: cfr. Del Puppo 2019, senza n. di p. Condivisibile il giudizio di quest'ultimo che, dati i suoi presupposti ideologici, Pasolini non poteva cogliere gli aspetti divertitamente *camp* e deliberatamente 'superficiali' del lavoro di Warhol: il cui film *Sleep* (altra epifania mostruosa dell'*horribilis* 1963 in cui per tre ore e venti minuti, con la tecnica del *long take*, veniva ripreso il poeta John Giorno dormiente) a suo tempo del resto aveva preso a emblema, senza nominarlo, dello "stato di orrore per la realtà" ingenerato dal "lungo, insensato, smisurato, innaturale, muto piano-sequenza del nuovo cinema" (Pasolini 1967, 1566-7; cfr. Tricomi 2005, 298-304; Annovi 2017, 100-1; Cortellessa 2017, 206-9).

[17] Su questo 'montaggio' sessantottino, ivi riprodotto, si veda ora Chioldi in c. di s.; di Boatto nella biblioteca di Pasolini è conservato *Ghenos Eros Thanatos*, opera del '74: cfr. Chiarcossi, Zabagli 2017, 203.

[18] La *pointe* sulla 'leggibilità' allude probabilmente a una delle polemiche più aspre, e più spettacolari, che avevano contrapposto agli autori della Neoavanguardia i sodali più stretti di Pasolini: quella consumatasi fra Alberto Moravia e Giorgio Manganelli, nel '67, dalle colonne rispettivamente di "Nuovi Argomenti" e di "Quindici" (cfr. Menechella 2002, 63-76). A questa modalità allusiva, nel contendere cogli avversari, Pasolini aveva già fatto ricorso almeno una volta: quando nella già incontrata intervista del '64 aveva detto, della *Divina Mimesis* in fase di travagliata elaborazione, "si tratterà di un romanzo apertissimo, di una cosa magmatica" (Pasolini 1964b, 2941). Così alludendo all'*Opera aperta* che due anni prima aveva dato la fama a un critico allora organico, appunto, al Gruppo 63: Umberto Eco).

[19] Come nella *Divina Mimesis* tale apparato è relegato nelle note, per esempio, nell'*Adalgisa* - che già aveva salato il sangue all'Arbasino dell'*Anonimo lombardo* - o nella versione in rivista di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*; mentre il diverso 'sdoppiamento' metadiscorsivo allestito in *Petrolio* trova un precedente impressionante nel *cahier d'études* allestito da Gadda per il *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, romanzo iniziato nel '24 e da lui lasciato incompiuto nonché, al tempo dell'ideazione di *Petrolio*, del tutto inedito; tuttavia Pasolini poteva averne avuto notizia a suo tempo dallo stesso Gadda o, più verosimilmente, dai depositari delle sue carte presso Garzanti ed Einaudi: dove infine il testo, a cura di Dante Isella, verrà pubblicato (cfr. Gadda 1983).

[20] Questo passaggio cruciale contempla un *omissis*, indicato nell'edizione a stampa da parentesi uncinata, che potrebbe forse consentire una lettura diversa da quella qui proposta. Silvia De Laude, che ringrazio, ha però verificato che questo *omissis* è indicato dallo stesso Pasolini nel dattiloscritto.

[21] Può darsi che questa intemperanza - quasi una 'stroncatura' di Caravaggio! - fosse dovuta all'impazienza, da parte di Pasolini, nei confronti della *vulgata* (spesso ripetuta da Cesare Garboli, per esempio) che schiacciava la sua biografia su quella del pittore 'maledetto' calato a Roma dal Nord (cfr. Galluzzi 1994, 80 sgg.).

[22] Il *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes 1971; cfr. Chiarcossi, Zabagli 2017, 162 e 279) è uno dei cinque titoli (tutti francesi) citati nella "Bibliografia essenziale" dei titoli di testa di *Salò*, e del film Barthes scrisse su "Le Monde" nel '76, cercando di descrivere lo "strano effetto" fattogli dalla visione. Anche il pezzo di Barthes, peraltro, fa uno "strano effetto": definisce il film di Pasolini "fallito come figurazione (sia di Sade che

del sistema fascista”, eppure gli fa una concessione non da poco quando scrive che “non è più il mondo tratteggiato da Pasolini a essere messo a nudo, ma il nostro sguardo: il nostro sguardo messo a nudo”, così impedendo agli spettatori di “*riscattarsi*”. Sicché Barthes in clausola si chiede se questo non faccia a dispetto di tutto, del film, “*in fin dei conti un oggetto propriamente sadiano: assolutamente irrecuperabile*” (Barthes 1976, 158-60).

[23] Vengono in mente le *Time Capsules*, come le chiamava Andy Warhol, nelle quali l’artista amava conservare ammassi di ritagli di giornale. Cfr. *Warhol Headlines* 2012.

[24] Una soglia significativa credo vada indicata nel reportage giapponese di Barthes, *L’empire des signes*, che proprio nello stesso anno in cui esce il saggio di Youngblood, il ’70, dichiara in abbrivo: “Il testo non ‘commenta’ le immagini. Le immagini non ‘illustrano’ il testo: ognuna è stata per me soltanto l’inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla *perdita di sensi* che lo Zen chiama un *satori*; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggervi il distacco dei segni” (Barthes 1970, 3). Questo che Barthes chiama *vacillamento* è il *distacco dei segni* dalla funzione ‘subordinata’ di ‘illustrare’ o ‘commentare’ altri segni che mi piace definire “principio di insubordinazione”, e che sarà alla base dell’“iconotesto” come si affermerà definitivamente nei ’90 (rinvio a Cortellessa 2011). Nel 1974 il futuro traduttore del *Barthes di Roland Barthes*, Gianni Celati, realizza – in collaborazione col fotografo Carlo Gajani – *Il chiodo in testa*, il primo testo italiano che si ponga consapevolmente su queste coordinate: la quarta di copertina, non firmata ma almeno in parte attribuibile allo stesso Celati, ripete infatti il *disclaimer* di Barthes quando dichiara che “la fotografia non ha qui la funzione di illustrare il racconto scritto, né il racconto scritto di fornire didascalie a quello fotografico” (Celati 1974; rinvio a Cortellessa in c. di s.b).

[25] Ancorché *La Divina Mimesis* faticosi a esservi annoverata dalla pionieristica critica italiana sul tema; lodevoli eccezioni sono costituite da Rizzarelli 2014, Pontillo 2015, 147-165, Rizzarelli 2016 e Carrara 2020, 177-181.

Bibliografia

Adorno 1955

T.W. Adorno, *Das Altern der neuen Musik*, “Der Monat” 80 (1955); in Id., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956; traduzione di G. Manzoni, *Invecchiamento della musica moderna*, in Id., *Dissonanze*, Milano 1959, 155-86.

Agamben 2008

G. Agamben, *Che cos’è il contemporaneo?*, Roma 2008.

Agamben 2017

G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Roma 2017.

Annovi 2017

G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York 2017.

Auerbach 1939

E. Auerbach, *Figura*, "Archivum Romanicum" 22 (1939); in Id., *Neue Dantestudien*, Zürich 1944; traduzione di D.D. Terza, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Milano 1963, 176-226.

Auerbach 1946

E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946; traduzione di A. Romagnoli, H. Hinterhauser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, saggio introduttivo di A. Roncaglia, Torino 1956.

Balestrini 1963

N. Balestrini, *Come si agisce*, Milano 1963; in Id., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, prefazione di N. Lorenzini, postfazione di A. Cortellessa, Roma 2015, 29-248.

Barolini 1984

T. Barolini, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the "Comedy"*, Princeton 1984; traduzione di P. Barlera, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della "Commedia"*, Torino 1993.

Barthes 1970

R. Barthes, *L'empire des signes*, Paris 1970; traduzione di M. Vallora, *L'impero dei segni*, Torino 1984.

Barthes 1971

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971; traduzione di L. Lonzi, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino 1977; dal 2011 con un'introduzione di G. Marrone.

Barthes 1975

R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975; traduzione di G. Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Torino 1980.

Barthes 1976

R. Barthes, *Sade-Pasolini*, "Le Monde" 16.06.1976; in Id., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova 1994, 158-160.

Barthes 1980

R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980; traduzione di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 1980.

Bazzocchi 2017

M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna 2017.

Bazzocchi 2019

M.A. Bazzocchi, *Costellazione di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra "La Divina Mimesis" e "La Rabbia"*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 13-27.

Bazzocchi 2019b

M.A. Bazzocchi, *Pasolini manierista*, "Autografo" XXVII, 61 (2019), 63-76.

Bazzocchi 2021a

M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna 2021.

Bazzocchi 2021b

M. Bazzocchi, *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore dell'ultimo Pasolini*, "La Rivista di Engramma" n. 181, maggio 2021.

Belpoliti 2010

M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Milano 2010.

Benjamin 1929

W. Benjamin, *Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, "Literarische Welt" (febbraio 1929); traduzione di G. Agamben, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino 1993, 253-68.

Benjamin 1942

W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Los Angeles 1942; traduzione di G. Bonola, M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, Torino 1997.

Benjamin 1982

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. V, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982; traduzione di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, in Id., *Opere complete. IX. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino 2000.

Benjamin, Bloch 2017

W. Benjamin, E. Bloch, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni, Milano, Udine 2017.

Bloch 1935

E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich 1935; traduzione di L. Boella, *Eredità di questo tempo*, Milano, Udine 2015.

Bloch 1955

E. Bloch, *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*, in "Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Philosophie, Geschichte, Staats-, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, Akademie-Verlag di Berlin" 3 (1955); traduzione di L. Sichirollo, *Sul progresso*, Milano 1990.

Boatto 1974

A. Boatto, *Ghenos Eros Thanatos*, Bologna 1974; ora in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chiodi, Roma 2016, 3-83.

Bodei 1979

R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli 1979; seconda edizione riveduta e ampliata, Napoli 1982.

Brandi 1950

C. Brandi, *La fine dell'Avanguardia*, Roma 1950; ora a cura di P. D'Angelo, Macerata 2008.

Breton [1928] 1963

A. Breton, *Nadja*, Paris [1928] 1963; traduzione di G. Falzoni, Torino 1972, dal 2007 con una prefazione di D. Scarpa.

Caminati 2010

L. Caminati, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Milano 2010.

Carrara 2020

G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine 2020.

Celati, Gajani 1974

G. Celati, C. Gajani, *Il chiodo in testa*, Pollenza 1974; ora in Id., *Animazioni e incantamenti. Il chiodo in testa, La bottega dei mimi e altri testi sul teatro e sulle immagini*, a cura di N. Palmieri, con una nota di P. Fameli, Roma 2017, 5-167.

Chiarocossi, Zabagli 2017

G. Chiarocossi, F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze 2017.

Chiodi in c. di s.

S. Chiodi, *Dalla simulazione alla realtà. Alberto Boatto e il '68*, in *Alberto Boatto. Lo sguardo dal di fuori*, catalogo della mostra di Roma, MAXXI, 1 ottobre 2020 - 10 ottobre 2021.

Contini 1958

G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, "L'approdo letterario" 4 (1958), 19-46; poi in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, 335-61.

Cortellessa 2008

A. Cortellessa, *Cancellare la cancellatura. Emilio Isgrò e la parola: un duello che dura da mezzo secolo*, in M. Bazzini, A.B. Oliva (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, catalogo della mostra di Prato, 3 febbraio - 11 maggio 2008, Prato 2008, 25-37.

Cortellessa 2011

A. Cortellessa, *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in M.V. Marini Clarelli, M.A. Fusco (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, catalogo della mostra di Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011 - 4 marzo 2012, Milano 2011, 34-59.

Cortellessa 2015

A. Cortellessa, *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, postfazione a Balestrini 2015, 447-71.

Cortellessa 2017

A. Cortellessa, *L'assenza, la paura, la macchina. Pasolini e l'arte contemporanea*, in A. Felice, A. Tricomi (a cura di), *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi tra società delle lettere e solitudine*, atti del convegno di Casarsa della Delizia, 11-12 novembre 2016, Venezia 2017, 171-222.

Cortellessa 2018

A. Cortellessa, Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. *Psicologia di tre città*, in M. Vallora (a cura di), *Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2018 - 28 febbraio 2019, Cinisello Balsamo 2018, 334-343.

Cortellessa 2020

A. Cortellessa, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Roma 2020.

Cortellessa 2020b

A. Cortellessa, *L'aldilà del Novecento*, in L. Chiurchiù, M.V. Dominioni (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, atti del XIV convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 27-30 settembre 2017, Firenze 2020, 3-19.

Cortellessa in c. di s.

A. Cortellessa, *De-scritture di Vincenzo Agnetti* (relazione al convegno *Embodied Words. Concrete and Visual Poetry in Italy and Belgium in the 60s and 70s*, a cura di D. Colucci, M. E. Minuto, Bruxelles, 24-25 maggio 2018), "Letteratura & Arte" 19 (2021), in corso di stampa.

Cortellessa in c. di s.b

A. Cortellessa, *Chiodi in testa e oggetti soffici. Celati e le immagini negli anni Settanta* (relazione al convegno *Gianni Celati in Context*, a cura di E. Morra, K. Pizzi, London, Italian Cultural Institute, 9-10 dicembre 2020), in corso di stampa negli atti relativi.

De Laude 2009

S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, atti del convegno di Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2005, Padova 2009, 467-82.

De Laude 2015

S. De Laude, *Fly Translove Airways. Petrolio e Il risveglio dei Faraoni di Mario Mieli*, "La Rivista" 4 (2015), 9-64.

De Laude 2019

S. De Laude, *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma 2019, 187-212.

Del Puppo 2019

A. Del Puppo, *Pasolini Warhol 1975*, Milano, Udine 2019.

De Man 1979

P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, "Modern Language Notes" 94, 5 (december 1979), 919-30; poi in Id., *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984; traduzione parziale, *L'autobiografia come 'sfiguramento'*, in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di B. Anglani, Bari 1996, 51-6.

De Roberto 1916

F. De Roberto, *Luigi Capuana. L'ultimo ritratto nei cimeli fotografici di De Roberto*, "Noi e il mondo" 01.01.1916; cit. in Sorbello 2008.

Didi-Huberman 2000

G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000; traduzione di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.

Eco 1962

U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

Fantini 2019

E. Fantini, *Pier Paolo Pasolini lettore di Walter Benjamin. Un percorso tra carte e archivi*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 29-40.

Freud 1925

S. Freud, *Notiz über den 'Wunderblock'*, "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse" 11 (1925); traduzione di R. Colorni, *Nota sul 'notes magico'*, in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, vol. X, *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti 1924-1929*, Torino 1978, 59-68.

Fusillo 2006

M. Fusillo, *Il protagonista androgino*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna 2006, 89-102.

Gadda 1934

C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, Firenze 1934; in Id., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano 1988, 119-81.

Gadda 1950

C.E. Gadda, *Come lavoro*, "Paragone" 1, 2 (febbraio 1950); in Id., *I viaggi la morte*, Milano 1958; ora in Id., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, *Saggi giornali favole I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano 1991, 427-43.

Gadda 1983

C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Torino 1983; ora in Id., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano 1993, 381-613.

Galluzzi 1994

F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma 1994.

Giglioli 2007

D. Giglioli, *Erich Auerbach. Partendo dal particolare l'universale arriverà*, "Il manifesto" 13.10.2007, 14.

Gragnotati 2013

M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano 2013.

Gruppo 63 1966

Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Milano 1966; nuova edizione, *Col senno di poi*, a cura di A. Cortellesa, Roma 2013.

Lago 2007

P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea fra letteratura e cinema da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze 2007.

Luglio 2019

D. Luglio, *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 71-85.

Luglio 2021

D. Luglio, *Le cose e le immagini. Dalla transustanziazione del segno alla polisemia della realtà*, "La Rivista di Engramma" n. 181, maggio 2021.

Mannelli 2019

L. Mannelli, *La figura della mezzacosta. L'ultimo Pasolini tra simbolo e allegoria*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 41-55.

Marrone 2021

G. Marrone, *Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema*, "La Rivista di Engramma" n. 181, maggio 2021.

Menechella 2002

G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna 2002.

Merjian 2020

A.H. Merjian, *Against the Avant-garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, Chicago, London 2020.

Muzzarelli 2014

F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino 2014.

Pasolini 1956

P.P. Pasolini, *Strenna di poesie*, "Il Punto" I, 30 (dicembre 1956); poi in Id., *Il Portico della Morte*, a cura di C. Segre, Milano 1988; ora in Pasolini 1999, 662-5.

Pasolini 1960

P.P. Pasolini, intervista ad A. Chiesa, "Paese Sera" 4-5.07.1960; cit. in Siti, De Laude 1998, 1964.

Pasolini 1962

P.P. Pasolini, *Le poesie di Mamma Roma*, in Id., *Mamma Roma*, Milano 1962; poi, col titolo *Poesie mondane*, "L'Europa letteraria", 17.10.1962; poi in Pasolini 1964; ora in Pasolini 2003, 1093-1101.

Pasolini 1963

P.P. Pasolini, intervista a Sennuccio Benelli, "Il Punto" 09.1963; cit. in Siti, De Laude 1998, 1965.

Pasolini 1964

P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano 1964; in Pasolini 2003, 1079-1270.

Pasolini 1964b

P.P. Pasolini, *Sì, il romanzo è possibile*, intervista ad A. Barberis, "Il Giorno" 2.12.1964; ora in Pasolini 1999, 2941-2.

Pasolini 1965

P.P. Pasolini, *Il Rio della Grana*, in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965; ora in Pasolini 1998, 584-90.

Pasolini 1965b

P.P. Pasolini, *La Mortaccia (frammenti)*, in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965; ora in Pasolini 1998, 591-6.

Pasolini 1966

P.P. Pasolini, *Laboratorio II. La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, "Nuovi Argomenti", n.s., 1 (gennaio 1966); poi, col titolo *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972; ora in Pasolini 1999, 1489-502.

Pasolini 1966b

P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*, "Nuovi Argomenti", n.s., 3-4 (luglio-dicembre 1966); poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972; ora in Pasolini 1999, 1400-28.

Pasolini 1967

P.P. Pasolini, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*, "Nuovi Argomenti", n.s., 6 (aprile 1967); poi, col titolo *Essere è naturale?*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972; ora in Pasolini 1999, 1562-9.

Pasolini 1968

P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1968; in Pasolini 1998, 891-1067.

Pasolini 1973

P.P. Pasolini, *In vari modi uno scrittore può essere teppista*, "Tempo" 21.10.1973;

poi, col titolo *“Che cosa è il teppismo?”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino 1979; ora in Pasolini 1999, 1913-6.

Pasolini 1974

P.P. Pasolini, *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, “Tempo” 18.01.1974; poi, col titolo *Roberto Longhi. “Da Cimabue a Morandi”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino 1979; ora in Pasolini 1999, 1977-82.

Pasolini 1975

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975; in Pasolini 1998, 1069-1158.

Pasolini 1975b

P.P. Pasolini, *Lo scandalo di Gramsci nella storia letteraria*, “Tempo”, 3.01.1975; poi, col titolo *Gianfranco Contini, “La letteratura italiana”, tomo IV: “Otto-Novecento”*. *Alberto Arbasino, “Specchio delle mie brame”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino 1979; ora in Pasolini 1999, 2203-7.

Pasolini 1976

P.P. Pasolini, *Ladies and Gentlemen*, in *Andy Warhol. Ladies and Gentlemen*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Anselmino, maggio 1976; ora in Pasolini 1999, 2710-4.

Pasolini 1992

P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, con la supervisione di A. Roncaglia, Torino 1992; ora a cura di S. De Laude, con una nota filologica di A. Roncaglia, Milano 2005.

Pasolini 1992b

P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma 1992.

Pasolini [1975] 1993

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, a cura di W. Siti, Torino 1993.

Pasolini 1998

P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 1998, t. II, 1962-1975.

Pasolini 1999

P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 1999, due tomi.

Pasolini 2003

P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, con la collaborazione di M. Careri, A. Comes, S. De Laude, saggio introduttivo di F. Bandini, Milano 2003, due tomi.

Pasolini [1975] 2011

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, postfazione di W. Siti, Massa 2011.

Patti 2016

M. Patti, *Pasolini after Dante. The “Divine Mimesis” and the Politics of Representation*, Oxford 2016.

Picconi 2019

G.L. Picconi, *Un nuovo soffio della storia: Benjamin e Poesia in forma di rosa*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 57-69.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pasolini e la fotografia*, prefazione di M.A. Bazzocchi, Lentini 2015.

Rizzarelli 2014

M. Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*, "Between" IV, 7 (maggio 2014), 1-20.

Rizzarelli 2016

M. Rizzarelli, "Che le parole salvino l'immagine". *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata 2016, 205-24.

Sciascia 1988

L. Sciascia, *Scrittori e fotografia*, prefazione a D. Dormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma 1988, IX-XIII; poi in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo 1989; ora in Id., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, vol. II, *Inquisizioni Memorie Saggi*, t. II, *Saggi letterari, storici e civili*, Milano 2019, 1144-8; e in Id., *Sulla fotografia*, a cura di D. Mormorio, Milano, Udine 2021, 89-95.

Siti 1983

W. Siti, nota a P.P. Pasolini, *Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis*, traduzione di M. Pflug, Berlin 1983; poi in Pasolini [1975] 1993, I-XV; poi in Pasolini [1975] 2011, 109-14; ora in questo fascicolo di "Engramma".

Siti 1996

W. Siti, *Pasolini e Proust*, in L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi*, Lucca 1996, 517-34.

Siti, De Laude 1998

W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in Pasolini 1998, 1927-2008.

Siti, Careri, Comes, De Laude 2003

W. Siti, M. Careri, A. Comes, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in Pasolini 2003, 1453-1774.

Sorbello 2008

G. Sorbello, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. Albertazzi, F. Amigoni, Roma 2008, 15-30.

Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014

T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine/ L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, giugno 2013, Pasian di Prato 2014.

Spignoli 2020

T. Spignoli, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Bologna 2020.

Tricomi 2005

A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma 2005.

Warhol Headlines 2012

Warhol Headlines, catalogo della mostra di Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 11 giugno - 9 settembre 2012, Milano 2012.

Weber 2004

L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna 2004.

Youngblood 1970

G. Youngblood, *Expanded Cinema*, introduzione di R.B. Fuller, New York 1970; traduzione di P.L. Capucci, S. Fadda, con un glossario di F. Monico, *Expanded Cinema*, Bologna 2013.

English abstract

Starting from *La Divina Mimesis* (1975) and *Petrolio* (the posthumous novel published in 1992), the essay analyzes the use of images within texts, postulating their iconotextual nature and discussing the consequences that this use entails in the construction of disjointed and convergent temporal plans: "dialectical images" of an anachronistic and conflicting "con-temporaneity"- an "avant-garde" fight against the avant-garde.

keywords / iconotext; contemporaneity; anachronism; conflict; avant-garde.



la rivista di **engramma**
maggio **2021**
181 • Vedere, Pasolini

Editoriale

Andrea Cortellessa, Silvia De Laude

Il demone del non finito

Alessandro Zaccuri

Pittografie del Verbo

Luca Scarlini

Una Roma sentimentale

Lorenzo Morviducci

Doppio movimento

Arianna Agudo, Ludovica del Castillo

“Un romanzo aperto verso l’avvenire”?

Silvia De Laude

Sintagmi di vita e paradigma di morte

Georges Didi-Huberman, nota introduttiva
di Andrea Cortellessa

La rabbia di Pasolini

Flaminia Albertini

Le ombre immobili

Roberto Chiesi

Traduzione e soggettività

Gianfranco Marrone

Le cose e le immagini

Davide Luglio

Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes

Corinne Pontillo

Pasolini, autoritratto per voce sola

Gian Maria Annovi

Pasolini fumettista

Daniele Comberiatì

Nota a un libro fatto anche di note

Walter Siti

Sopravvivere per ingiallire

Marco Antonio Bazzocchi

Romanzi per figure

Andrea Cortellessa

“Come qualcuno che mi spia di nascosto”

Giovanni Giovannetti

Dalla voce alla presenza

Stefano Chiodi

€ 12 i.i.

