

*L'AGORÀ DI PASOLINI. APPELLI ALL'UNESCO, MARGINALITÀ DEI
LUOGHI, GIORNALISMO*

Recensione

«La parola agorà non rientra nel lessico pasoliniano». È con questa specificazione che Stefano Casi Gerardo Guccini e Matteo Paoletti aprono la loro introduzione a *L'agorà di Pasolini. Appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo*, volume collettaneo scaturito dalle numerose iniziative dedicate dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna al centenario della nascita dell'intellettuale bolognese, pubblicato in edizione digitale da AlmaDL nel 2024 e ora disponibile anche nella versione cartacea a cura di Stefano Casi, Gerardo Guccini, Matteo Paoletti, edizione a cura del Centro Stampa della Regione Emilia-Romagna, 2024, pp. 260. Eppure, come notano i curatori, la figura concettuale della *piazza* sembra percorrere in maniera sotterranea l'intera produzione di Pasolini: questo termine dischiude infatti una costellazione di significati intimamente connessi alla *democrazia*, intesa come *idea regolativa* che implicitamente orienta la postura dello scrittore nella sua implacabile ricerca di nuovi linguaggi da attraversare. È proprio la democraticità dell'«antica Atene» a ispirare, dichiaratamente, la teoria teatrale dell'intellettuale, che nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) auspica un Teatro di Parola «*che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica*»: lo «spazio teatrale» viene quindi immaginato come «frontale; testo e attori di fronte al pubblico» perché venga a stabilirsi «un'assoluta parità culturale tra questi due

interlocutori, che si guardano negli occhi», e possa essere così garantita una «reale democraticità anche scenica». È la possibilità di un «dialogo», allora, a essere attivata tra il palcoscenico e la sala: la scelta di questo lemma appare particolarmente significativa se si considera che è proprio la lettura dei *Dialoghi* platonici a innescare la scrittura delle tragedie nel 1966, e che Socrate – al contempo personaggio storico e letterario – rappresenta una sorta di «identità speculare allo stesso Pasolini», in quanto maestro «arrabbiato» capace di esprimere «una contestazione [...] interna al sistema, per la modifica del sistema». L'immagine-guida dell'*agorà* implica dunque per lo scrittore un coinvolgimento corporeo, il «gettare il proprio corpo nella lotta», un'assunzione di responsabilità che deve avvenire nello spazio pubblico e che sottintende il rischio dell'attacco e dello scontro. Durante il dibattito che segue una delle prime repliche di *Orgia*, organizzato nel novembre 1968 al Teatro Gobetti di Torino, Pasolini si espone allora alle domande e alle critiche del pubblico, dichiarando la necessità, per il proprio teatro, di un «rapporto “diretto”, “personale”, [...] addirittura “corporale”» con gli spettatori. È dunque nella presenza dei corpi e nella *non riproducibilità* della forma teatro, così come nel riconoscimento provocatorio e «apparentemente aristocratico» del proprio pubblico di riferimento nei «gruppi avanzati della borghesia», che per l'autore risiede una proposta «profondamente democratica perché si oppone all'antidemocrazia reale che è la cultura di massa». Allo stesso modo in cui la forma del «rito culturale» viene individuata dallo scrittore come modello di relazione e interazione tra autore, attori e spettatori nella propria teoria teatrale, i contributi raccolti nel volume evidenziano come un simile esercizio della parola e una simile ricerca di platee a cui rivolgersi e verso cui propendere accompagnino l'impegno di Pasolini nell'arco della sua intera esistenza e attività professionale.

Se Domenico Quirico riflette sulla capacità degli articoli pubblicati da Pasolini sul «Corriere della Sera» – vera e propria «voce della borghesia italiana» – di imporsi alla coscienza e alla «memoria collettiva», suscitando un imparagonabile seguito «di reazioni negative e positive, di dibattiti, di polemiche», i saggi – tra gli altri, nella ricchissima sezione dedicata al “Giornalismo” – di Cristina Battocletti ed Emilio Marrese ripercorrono l'esperienza pasoliniana su testate friulane quali «Il

Strologùt» negli anni Quaranta, tesa alla riscoperta e alla valorizzazione della lingua e dei rapporti comunitari locali, o i meno noti e sorprendenti esordi sul «Bollettino della Gioventù Italiana del Littorio» (1942), sempre con «visioni e ambizioni in contrasto con il pensiero dominante, e a esso insofferenti». E ancora, è lo stesso Stefano Casi a ricordare il sogno di una «rivista ideale», di «uno spazio concreto dove alimentare il dibattito muovendo da una prospettiva poetica», «utopicamente inseguito» da Pasolini, ma mai pienamente realizzato, in un lungo percorso che da «Il Setaccio» lo conduce a «Officina» e infine a «Nuovi Argomenti» nel '66 : le «transitorie agorà» con le quali lo scrittore si misura – talvolta in maniera dialettica, e più spesso conflittuale – sono costituite in primo luogo dalle stesse redazioni e dalle cerchie di intellettuali con le quali si trova di volta in volta a condividere proposte e iniziative.

Di grande interesse è poi l'attenzione dedicata da Marco Antonio Bazzocchi alla «prove di convivialità» sperimentate da Pasolini nell'ambito della propria rubrica tenuta nei primi anni Sessanta su «Vie Nuove»: nella «relazionalità inclusiva e diretta» stabilita con i lettori, di cui le lettere a lui rivolte serbano traccia, è possibile, nuovamente, rinvenire una forma di pedagogia praticata al di fuori dei luoghi istituzionali, una «retorica performativa» con la quale l'intellettuale *scopre* – rivelando ed esplorando al tempo stesso – il determinarsi della propria individualità nell'incontro con l'*altro*. In questo senso, le frequenti apparizioni televisive di Pasolini mappate da Luca Antoniazzi e Luca Barra, testimoniano una metariflessione dello scrittore sulla propria presenza in questo contesto mediatico, una *messa in scena* – per attenersi al lessico teatrale – o una “messa a nudo”, delle proprie contraddittorietà, ma anche una radicale azione di politica culturale e di critica *immanente*: “compromettendosi” con lo stesso linguaggio del piccolo schermo, che nel '66 viene definito «male contrario all'umanità» e nel '73 «strumento del potere» della nuova civiltà dei consumi, l'intellettuale intraprende, secondo le sue stesse parole, «un atto per quanto idealistico, per quanto inutile, di democrazia».

Un'immagine potente che condensa questo atteggiamento profondamente dialettico è rappresentata dalla scena di *Appunti per un'Orestide africana* (1970), in cui Pasolini intervista gli studenti africani

a Roma, pensati come possibili “Oresti” per la sua pellicola, immaginati come affamati di conoscenza, e capaci di resistere, in virtù del loro “animo originario”, all’irretimento e all’alienazione di un “mondo capovolto” e “totalmente amministrato”. I ragazzi si mostrano però scettici rispetto all’effettiva sussistenza di un nesso tra la trilogia eschilea e l’entrata dell’Africa degli anni Settanta in un regime democratico, considerata alla stregua di un’acquisizione semplicemente “formale”. Pasolini si trova allora costretto ad assumere la problematicità sollevata dai giovani, rinunciando a dare al film una struttura compiuta. Non rinuncia tuttavia a *esporre* le ferite causate dal conflitto tra le proprie idee e la concretezza dello stato di cose vigente: la forma “non finita” degli *Appunti* assume dunque il valore di testimonianza poetica e civile, di attestazione di «un’aporia non suturata [...] come non si chiude la tensione tra la violenza sublime della poesia e del simbolico e quella, gelida e meccanica, del reale».

La «partecipazione esplicita, appassionata» di Pasolini, presente con la voce o con il corpo in ogni suo film documentario, è posta al centro dello studio di Maria Cristina Lasagni; la possibilità di abbozzare un’«etica dello sguardo» a partire dalla «dichiarazione del punto di vista da cui si parla» si offre inoltre come prezioso filo conduttore utile per addentrarsi nella prima sezione de *L’agorà di Pasolini*, dedicata all’ “UNESCO”. Il breve documentario *Le mura di Sana’a*, girato da Pasolini in Yemen nel 1971, durante il periodo di riprese del *Decameron* (1971), assume infatti la forma «irrituale» di un “appello all’UNESCO”, perché l’istituzione salvaguardi la bellezza e la «perfezione irreali» della città vecchia di Sana’a, ancora intoccata dalla modernità e dalla «speculazione edilizia del neocapitalismo», e perché aiuti la classe dirigente e l’intero paese arabo a prendere coscienza di rappresentare «un bene comune dell’umanità». La «straordinaria continuità stilistico architettonica» di Sana’a viene sottolineata – come messo in luce da Maria Pia Guermandi – dallo stacco improvviso del montaggio che, per contrasto, accosta alle immagini della città araba la sagoma delle mura medievali di Orte, ora affiancate da un edificio moderno, simbolo tangibile della cancellazione di un’Italia «bella e umana anche se povera». Nonostante Pasolini ritenga che il proprio appello

all'UNESCO sia «caduto nel più profondo silenzio», i numerosi articoli che compongono il volume ricordano come non sia rimasto inascoltato da parte dell'organizzazione internazionale.

La sensibilità di Pasolini nei confronti della “marginalità dei luoghi” – come viene intitolata la seconda sezione del testo – e il suo desiderio di «conservare certe forme di vita del passato», che lo porterà a preferire Matera a Tel Aviv o alla già troppo moderna parte israeliana di Gerusalemme come ambientazione per il suo *Vangelo secondo Matteo* (1964), darà infatti un impulso decisivo alla ridefinizione e all'ampliamento del concetto di «patrimonio culturale», sempre meno legato all'idea di “monumentalità” e a canoni eurocentrici, e – nelle parole di Enrico Vicenti – sempre più attento alla «stretta relazione tra gli esseri umani e l'ambiente in cui vivono».

«Voglio difendere qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende, che è opera, diciamo così, del popolo, di un'intera storia, dell'intera storia del popolo di una città, di un'infinità di uomini senza nome»: così infatti descrive Pasolini «la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, le piccole casette sorte a difesa dei campicelli di viti, abitate normalmente dalla povera gente» che gli stanno a cuore e il cui disegno, con l'avanzare dell'omologazione imposta dal nuovo “Centro consumistico”, «va scomparendo dalla faccia della terra».

Tuttavia, per quanto ribalti le gerarchie tra un “centro” e i suoi “marginari”, Pasolini rimane «un viaggiatore occidentale, portatore di uno sguardo altro rispetto al mondo extraeuropeo». Quando nel 1974 il documentario su Sana'a viene presentato a Roma durante un evento organizzato dall'Associazione italo-araba, l'intellettuale confessa la *vergogna* legata al proprio punto di vista, necessariamente esterno alla vita delle popolazioni che incontra, facendo emergere, come elemento *contraddittorio* interno al proprio discorso, il fondamentale desiderio e i processi di autodeterminazione percorsi dalle comunità locali, che «non vogliono più saperne di abitazioni misere legate ad un mondo arcaico».

Nel segno della medesima attitudine dello scrittore al dialogo, al confronto, e al riconoscimento della criticità e della complessità che si accompagnano alle sue tesi, i convegni che hanno dato origine alla

pubblicazione del volume – tenutisi durante il centenario dalla nascita di Pasolini, ma anche nel cinquantenario dalla firma della Convenzione UNESCO sulla Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale – radunano una comunità di studiosi, accademici, giornalisti ed esperti di patrimonio culturale, per ragionare, in un’*agorà* aperta, sui limiti e i fallimenti incontrati dalla politica intrapresa dall’organismo intergovernativo e sulle sfide che ancora la attendono nel tempo presente quanto nell’immediato futuro. Emblematico è infatti proprio il caso della World Heritage List, ideata dall’UNESCO come uno strumento atto a proteggere siti di interesse culturale, e gradualmente trasformatosi nel “branding perfetto per l’industria turistica”, secondo la riflessione di Valerie Higgins. L’economia derivata dal turismo, intravista anche da Pasolini come potenziale risorsa ottenibile dallo splendore dello Yemen, «ricchezza economica che non costa nulla», si sarebbe rivelata come una delle più insidiose e distruttive manifestazioni della civiltà neocapitalistica condannata dallo stesso intellettuale. In questi mesi in cui Paesi arabi, proprio come lo Yemen, la Palestina e il Libano, vengono bombardati da Israele, assumono allora un significato ancora più cocente le parole con le quali Higgins conclude il suo intervento, a partire dalle considerazioni di Pasolini avanzate nel documentario *La forma della città* (1974): «[...] taking care of the material culture is the easy part. Genuine heritage protection is about the people».

Se l’intero pensiero pasoliniano può essere indagato a partire dalla sua matrice teatrale e dalla sua interna dialogicità, l’ultima *agorà* attraversata dal volume torna a coincidere, in senso letterale, con un palcoscenico: quello percorso da Marco Baliani, che nel suo spettacolo *Corpo eretico* (2022) allestisce un confronto serrato con la figura pasoliniana, facendo emergere, talvolta anche in potente contrasto con le più note visioni dell’intellettuale, la propria esperienza di ragazzo di borgata e la propria appartenenza ai movimenti studenteschi del Sessantotto duramente criticati dallo scrittore. Perché, come recita il sottotitolo della *pièce*, l’intero dibattito intrapreso tra le pagine della raccolta collettanea possa proporsi come un “dialogo *in tempo presente* con Pier Paolo Pasolini”.