



Filosofia Italiana

Amor che move. *Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*¹.

Una discussione con Manuele Gragnolati

a cura di Federica Buongiorno e Ambrogio Garofano

Abstract: Starting from his 2013 book about Dante, Pasolini and Morante, in this interview Manuele Gragnolati discusses his own interpretation of Dante's work with the help of some leading concepts and categories taken from the *queer* theory, and suggests the possibility to re-think Dante's writings in comparison to Pasolini and Morante, namely by a deep consideration of the role played by sexuality, body and desire.

¹ M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013.

Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante.

Una Discussione con Manuele Gragnolati

a cura di Federica Buongiorno e Ambrogio Garofano

Premessa

Manuele Gragnolati si è formato in filologia classica, italianistica e medievistica tra le Università di Pavia, Paris IV Sorbonne e Columbia in the City of New York. Dopo aver insegnato negli Stati Uniti al Dartmouth College, dal 2003 è docente di studi danteschi all'Università di Oxford – dove nel 2014 è stato promosso *Full Professor* di Letteratura italiana – e *Fellow* del Sommerville College. Vive tra Oxford e Berlino, città nella quale dirige, insieme a Christoph Holzhey, l'ICI Berlin (Institute for Cultural Inquiry). Dal novembre 2015 sarà professore ordinario di letteratura italiana antica presso l'Università Paris-Sorbonne.

Gragnolati ha dedicato a Dante, oltre a numerosi saggi, la monografia *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture* (University of Notre Dame Press, Notre Dame 2005) e il suo ultimo lavoro, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante* (il Saggiatore, Milano 2013). Ha inoltre curato i seguenti volumi danteschi: C. Bernardi, C. Bino, M. Gragnolati (a cura di), *Il corpo glorioso. Teologie e rappresentazioni della resurrezione*, (Giardini, Pisa 2006); S. Fortuna, M. Gragnolati, J. Trabant (ed. by), *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, (Legenda, Oxford 2010); M. Gragnolati, F. Camilletti, F. Lampart (ed. by), *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations and Rewritings in the Twentieth- and Twenty-first Centuries*, (Turia + Kant, Berlin-Vienna 2011); M. Gragnolati, T. Kay, E. Lombardi, F. Southerden (ed. by), *Desire in Dante and the Middle Ages*, (Legenda, Oxford 2012). Sue sono le note dell'edizione BUR delle *Rime* dantesche: *Dante, Rime giovanili e della 'Vita Nuova'*, a cura di T. Barolini, con note di M. Gragnolati (Rizzoli, Milano 2009). Gli interessi di Gragnolati si estendono anche al Novecento, in particolare a Morante e Pasolini. Ai due autori, oltre a diversi saggi, ha dedicato: Di Blasi, M. Gragnolati, C. Holzhey (ed. by), *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, (Turia + Kant, Berlin-Vienna 2012); M. Gragnolati, S. Fortuna (ed. by), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's 'Aracoeli'*, (Legenda, Oxford 2009).

Intervista

Garofano: *Inizierei col rilevare l'originalità del tuo approccio agli autori trattati, a Dante in particolare. Per quanto riguarda l'impostazione generale, secondo quanto tu stesso scrivi, la tua autrice di riferimento è Donna J. Haraway. Costante è il ricorso alla categoria del performativo (nell'utilizzo che ne fa la Butler). Non disdegni l'apporto degli strumenti della psicoanalisi (da Freud a Lacan, ma anche Kristeva e, se capisco bene, più di tutti Leo Bersani). Frequente il riferimento a Lee Edelman e alla sua maniera di declinare la teoria queer. Evocato questo orizzonte di studi e teorie, io ti farei una domanda secca: cos'è per te la critica letteraria?*

Gragnotati: Permettami, prima di rispondere alla tua domanda, una precisazione rispetto a Leo Bersani. Bersani non è propriamente un rappresentante della psicoanalisi, ma piuttosto del pensiero *queer*, un pensiero che ha fatto resistenza nei confronti dell'individualità della soggettività psicoanalitica. Il pensiero *queer*, nel pensare la soggettività, si muove verso un'idea di fluidità e di apertura. Il soggetto psicoanalitico, per il pensiero la teoria *queer* e per Bersani, è ancora troppo legato al soggetto neoliberale, con tutta la sua retorica di produttività, successo e prevaricazione. Insomma, mentre Kristeva rimane ancora legata a un paradigma lacaniano, con Bersani ci muoviamo in un paradigma diverso. Che poi, certo, Bersani non sia alieno alla psicoanalisi è chiaro. Lo testimonia già il titolo del suo libro che io utilizzo di più in questo mio ultimo lavoro, *The Freudian Body* (Columbia University Press, New York 1986); ma la maniera in cui Bersani legge Freud è, rispetto ad una certa tradizione psicoanalitica, assai originale.

Venendo alla tua domanda, per me la critica letteraria è (stata) tante cose diverse ed è sempre in evoluzione. Donna Haraway, in questo caso, è senz'altro un'autrice di riferimento, soprattutto per la sua idea di "lettura per diffrazione" (*diffractive reading*). Il suo concetto di diffrazione, come sapete, è un concetto preso a prestito dall'ottica: si tratta dell'idea che, quando delle onde incontrano un oggetto, non ne riproducono semplicemente la forma esatta, non lo riflettono, ma lo diffrangono, così che il pattern prodotto dipende tanto dall'oggetto quanto dalle onde. Questo concetto per me è stato molto importante e mi ha permesso di capire meglio l'operazione che stavo già compiendo nel momento in cui leggevo dei testi del Novecento insieme a Dante. Con la Haraway mi allontanavo dal concetto di recezione. A me non interessava, solamente o soprattutto, vedere come Pasolini e Morante riscrivono Dante, e dunque leggere quest'ultimo alla luce degli autori novecenteschi; mi interessava sì piuttosto vedere se era possibile leggere questi ultimi alla luce di Dante, insomma ma mi interessava anche tentare l'operazione inversa, vedere cioè se era poi possibile tornare a Dante e rileggerlo attraverso il Novecento, all'inverso appunto – l'inversione è per me una categoria importante e critica (uno dei capitoli di questo mio libro si chiama *Ritrovarsi all'inverso*). Insomma, volevo utilizzare Dante per capire meglio l'operazione degli autori del Novecento, ma poi, attraverso questo dialogo, ritornare a Dante e cercare di diffrangere i testi l'uno con l'altro.

Nel mio libro, ad esempio, inizio con la *Vita nova*, passo poi a Pasolini, ritorno a *Inferno* e *Purgatorio*, e passando poi per *Aracoeli* di Morante, finisco con il *Paradiso*, ma sempre cercando, da un lato, di non perdere la specificità dei testi presi in esame e, dall'altro, di intessere un discorso intrecciato per diffrazione. In breve, io ho cercato di ispirarmi a Haraway anche in questo: non semplicemente riflettere e dunque dare luogo a quelle che lei chiama "industrie di metafisica", che riproducono «la sacra immagine del medesimo»; ma, al posto di ciò, "fare una differenza". Ecco, questo – che, ai miei occhi, rappresenta un retaggio femminista molto importante – è quello che io stesso ho cercato di fare con il mio ultimo libro e con la mia critica letteraria: intervenire, fare una differenza. L'urgenza più forte che io ho sentito è stata quella di tentare una proposta di lettura che mettesse in campo categorie e paradigmi che generalmente non si usano per leggere Dante. In questo libro, quindi, la critica letteraria – ispirata ad Haraway – si è declinata in questo modo: mettere insieme i vari approcci sperimentati nel mio percorso di formazione e lavoro tra Italia, Francia, USA, Germania e Regno Unito per, come direbbe Haraway, fare una differenza, proporre un'alternativa e dei paradigmi che innovino e aprano a possibilità diverse.

Garofano: La tua dunque è una critica impegnata, che ha un'intonazione etica, mi verrebbe da dire?

Gragnotati: Sì, decisamente. Diciamo che è veramente questo retaggio femminista quello in cui mi piacerebbe riconoscermi con *Amor che move*. Si tratta dell'idea dell'intervento, sorretto dalla speranza di potere in qualche modo, nel mio piccolo, cambiare qualcosa o almeno farla intravedere come possibilità diversa.

Garofano: Venendo a Dante e all'operazione che compì rispetto ai temi del desiderio e della corporeità, è interessante questo movimento da un testo all'altro: dalla Vita nova alla Divina Commedia. Tra queste due opere tu rilevi una differenza, differenza che ti permette, tra l'altro, di complicare il rapporto tra Dante, Pasolini e Morante. Mentre, da un lato, la performance "riuscita" della Vita nova (riuscita non solo perché la risignificazione delle rime entro la cornice della prosa rappresenta un gesto attraverso il quale Dante si "crea" il proprio passato in maniera ideale e teleologica e, insieme, addomestica il desiderio della tradizione cortese attraverso il controllo della ragione, ma riuscita anche perché inaugura l'autorialità moderna che vuole esercitare un controllo forte sul lettore) ti permette di opporre Dante al Pasolini della Divina Mimesis, dall'altro, la presenza nel canto XXXIII del Paradiso di un «elemento di sessualità» (p. 159), il tentativo dantesco di quella che Teodolinda Barolini ha definito una «"jumping textuality"» (p. 156) e l'emergere di una «temporalità diversa da quella generalmente teleologica della Commedia» (Ibid.) ti suggeriscono l'idea di una vicinanza di Dante a Pasolini e a Morante.

Ora, rispetto a questa lettura, osserverei quanto segue. Se, per un verso, si può forse parlare della Vita nova – specie se accostata ad altri luoghi dell'opera dantesca, penso ad esempio all'episodio finale del canto V dell'Inferno, dove si mette in scena il mancamento di Dante – come di una performance mancata (nonostante lo sforzo operato dall'autore di risignificare il proprio passato, il ricordo della giovanile attività poetica viene a turbare Dante e getta una nuova luce sul precedente sforzo dantesco); per un altro verso, si può forse dire che, letta entro il quadro dell'intera opera dantesca, la performance dell'autore sia pienamente riuscita: è lo stesso Dante che mette in scena l'episodio del proprio mancamento di fronte al commosso racconto di Francesca, mettendo così in scena il tentativo di iscrizione del pellegrino entro l'ordine divino e, insieme, i limiti di un tale tentativo. Cosa rispondi a questa proposta di lettura?

Gragnolati: Permettimi di rispondere con ordine alla tua domanda. Prima di tutto, non che la performance di Pasolini o degli ultimi canti del Paradiso non sia riuscita. È una performance di qualcos'altro: io, nel caso di Pasolini, ne ho parlato come della performance riuscita di un fallimento. E in questo vi è qualcosa di altrettanto geniale. Quello che mi interessa della Vita nova è attuare una performance assolutamente riuscita che rappresenta una forma di controllo autoriale, che, a sua volta, io leggo come legato allo sviluppo dell'autore moderno. Si tratta di un controllo autoriale in un duplice senso: l'operazione testuale, da una parte, mette in scena l'addomesticamento del desiderio e, dall'altra, controlla la maniera in cui il testo verrà letto – per cui, per intenderci, ci si dimentica che le rime avevano un altro significato fuori dalla cornice della prosa e si pensa che esse abbiano solo quello loro attribuito in un secondo tempo nel libello. Quest'ultima operazione è particolarmente riuscita, tanto che per settecento anni le rime sono state lette come se esistessero solo nella Vita nova, da sempre iscritte entro il quadro di quest'opera. Questo rappresenta per me il successo dell'operazione performativa della Vita nova. Nel caso di Petrolino e della Divina Mimesis, parlo invece di una performance riuscita di un fallimento, un'operazione testuale altrettanto geniale che però vuole ottenere qualcosa di diverso: non un esercizio di controllo su lettore, ma un suo abbandono.

Rispetto alla tua domanda, mi sembra interessante l'operazione di pensare la Vita nova all'interno della Commedia. Intorno a questo tema si aprono delle questioni che mi stanno molto a cuore. È chiaro che un'opera cambi – del resto, il principio della diffrazione vale anche in questo caso – a seconda dei testi a cui viene accostata. All'inizio del mio libro, ho letto la Vita nova come operazione in sé. Ovviamente, se la si legge dalla prospettiva della Commedia e del canto V dell'Inferno, l'opera cambia. Rispetto al V canto, devo dire che io non sono sicuro che l'episodio a cui facevi riferimento sia solo una condanna della Vita nova, o della tradizione cortese che verrebbe messa da parte, così che, alla luce di questa più matura concezione, l'amore cambierebbe dall'amore cortese con la 'a' minuscola e diventerebbe l'amore per Dio con la 'a' maiuscola. Questa è la lettura che tradizionalmente viene data del canto, specie in quegli ambienti che danno molto valore al contesto teologico del poema, presentato come un monolito in cui 'tout se tient' perfettamente. Io non sono convinto che la testualità della Commedia metta in scena una conversione riuscita rispetto al passato – e trovo più interessante pensare che non succeda. Nella

lettura del canto V (o del X dell'*Inferno*, e, più in generale, di tutta la *Commedia*), io sono molto più legato all'interpretazione di Auerbach: l'aspetto più interessante della *Commedia* è che non permette una conversione totale. Quel mondo splendido che viene descritto nel canto V dell'*Inferno* non viene messo da parte, anzi, continua a ritornare.

Garofano: È questo quello che cercavo di dire con la mia domanda, nel formulare la quale pensavo proprio alla lettura di Auerbach.

Gragnolati: Quel mondo continua a risuonare dei suoi echi fino a tutto il *Paradiso*. Nella mia lettura non è che quel desiderio venga addomesticato. Vi è forse un tentativo di trasformarlo: ne è testimonianza, ad esempio, l'evoluzione che la stessa figura di Beatrice subisce rispetto al passato, ma è come se in quel desiderio vi fosse un aspetto attraente e non disciplinabile, aspetto che diventa poi forma e lingua e che continua come eco, come traccia, a risuonare nella *Commedia*. Per cui io non sono convinto che il canto V dell'*Inferno* voglia abbandonare quel mondo *tout court*. Perché, altrimenti, farlo in maniera così splendida, per cui ogni volta che leggiamo Francesca, sebbene lo sappiamo benissimo, ci dimentichiamo che siamo in *Inferno*? Io qui faccio un po' di resistenza alla lettura "super-teologica" della *Commedia*, dal momento che a me quest'opera appare come non semplicemente riducibile – e non che fosse poco – ad un viaggio verso la divinità; io la leggo non tanto come una risoluzione del discorso lirico in un discorso epico-cristiano, ma più come un *clash*, un'intersezione, dei due (o tre) discorsi. Non so se sto rispondendo alla tua domanda.

Garofano: Solo in parte, ma è forse la mia domanda che non risulta del tutto chiara. Quello che cercavo di dire, col rilevare che, per un verso, possiamo considerare la performance della Vita nuova, letta rispetto alla *Commedia* (e in particolare al Canto V dell'*Inferno*), come una performance mancata, e che, per altro verso, si possa pensare alla *Commedia* come la vera performance riuscita, è questo: a me pare che sia pur sempre Dante che mette in scena il quinto canto dell'*Inferno*; è Dante stesso che mette in scena, insieme, la propria fascinazione per il mondo cortese e il proprio sbigottimento di fronte a questa fascinazione. In questo senso dicevo che è la performance della Divina commedia a presentarsi come riuscita, riuscita proprio perché capace di mostrare quello che tu, in altro modo, hai inteso mettere in luce commentando e analizzando da una prospettiva originale alcuni luoghi della maggiore opera dantesca: l'umanità di Dante, nella quale rientra, tra le altre cose, la fascinazione per l'universo cortese, che pure egli stesso tenta di contrastare. In questo senso mi sembra sia possibile recuperare, tra l'altro, anche il riferimento ad Auerbach, interprete che tanto ha insistito, forse più di ogni altro, sull'umanità tutta terrena di Dante.

Gragnolati: Scusami, è che ultimamente sono talmente "ossessionato" da questa questione della conversione e della palinodia, che quando ne sento parlare reagisco così, un po' alla Don Chisciotte. Detto questo, sì, siamo proprio d'accordo. Ero io che avevo interpretato la tua domanda alla luce di quei discorsi che, anche ultimamente, continuano ad agitare le parole palinodia e conversione.

Se poi torniamo agli ultimi canti del *Paradiso*, siamo di fronte ad una performance diversa rispetto a quella che, attraverso il controllo del desiderio, produce l'individuo della *Vita nova*: negli ultimi canti del *Paradiso* la soggettività si apre in una maniera che mi ha fatto pensare alla proposta *queer* di infrangere le barriere e i confini dell'individuo attraverso il recupero di un eros e di una sessualità trasformatrice – proprio come quella di *Petrolino*, dove si trattava di una sommissione che permette l'unione cosmica –, venendo ad istituire un paradosso tra l'idea di dispersione dell'individualità e l'idea di una memoria legata al corpo, memoria che continua a portare con sé la storia dell'individuo. Sono questi i due poli che generano la tensione di quelle pagine: da un lato, l'idea di continuare a perdersi e, dall'altro, di continuare a ritrovarsi. Questa è la maniera in cui ho letto gli ultimi canti del *Paradiso*. In ogni caso, sì, questa è una performance d'altro tipo rispetto a quella messa in scena nella *Vita nova*, proprio perché sua caratteristica è di lasciare

andare il controllo, non di esercitarlo. È come se il recupero del proprio passato non avvenga più attraverso la *mastership* della *Vita nova*, ma attraverso il recuperare una fluidità che è già intersoggettiva. Per questo, tra l'altro, l'immagine dell'allattamento per me è importantissima, dal momento che dischiude l'orizzonte di un paradigma non unitario.

Buongiorno: Io mi ricollegerei ancora alla tematica della performance in riferimento a Pasolini e a Elsa Morante. Partirei proprio dalla *Divina Mimesis*, che è forse il testo di Pasolini – tra quelli da te presi in considerazione – in cui la performance autoriale è più evidente, ed è una performance di tipo molto particolare, che verrebbe quasi da definire come una performance di morte, nel senso che sfocia in una sorta di omicidio dell'autore e dell'autorialità. Pasolini mostra il passaggio progressivo dal plurilinguismo e dalla ricchezza dei dialetti nella loro alternanza e coesistenza con la lingua colta, all'affermazione inesorabile di una mostruosa lingua tecnologica, la lingua della borghesia diffusa fondamentalmente a mezzo stampa e TV. Il punto di svolta in questo processo è rappresentato dal canto VII, che è il punto nella *Divina Mimesis* in cui non si tratta più – così tu osservi – di una riscrittura della *Commedia* dantesca ma piuttosto di una riscrittura della *Vita Nova*. In questo senso, mentre la *Vita nova* – stilizzando – rappresenta l'atto di nascita dell'autorialità, la *Divina Mimesis* ne rappresenta o inscena l'omicidio. Come Ambrogio osservava in rapporto a Dante, tuttavia, anche questo modo dell'inscenare di Pasolini rappresenta al tempo stesso una riaffermazione molto forte, sebbene per via negativa, dell'autorialità decostruita. In altre parole, non può darsi che proprio in quanto siamo di fronte a una performance, a una messa in scena, l'autorialità sia inscenata come uccisa ma riaffermata in questo stesso atto? Che il fallimento, dunque, sia un fallimento che si pone mentre smentisce se stesso?

Gragnolati: Sì, capisco la domanda e te ne ringrazio. Se dovessi riformularla, direi che quello che mi ha interessato della *Divina Mimesis* è proprio il suo essere un testo davvero molto difficile e ostico, e la chiave di lettura è stata per me leggerlo non con l'ausilio della *Commedia* ma della *Vita nova*. Se la *Vita nova* è questa operazione che si presenta come la narrazione di un viaggio già compiuto, teleologico, retrospettivo, la *Divina Mimesis* si propone tutta una serie di operazioni che falliscono e in qualche modo mettono in scena il fallimento, ossia una testualità che si disgrega. La *Vita nova* è talmente riuscita che si impone al lettore, così che noi non ci ricordiamo tutta l'archeologia di questi testi che venivano composti con tutto un altro significato; quello che è interessante della *Divina Mimesis*, invece, è che ti fa vedere come funziona la testualità, proprio nella maniera in cui non funziona, cioè non funziona in maniera tradizionale ma l'autore moderno si infrange e perde il controllo esercitato sul testo. Il concetto di autorevolezza, che era impersonale nel Medioevo, si unisce ora a un elemento di personalità; nella *Divina Mimesis*, nel modo in cui la propongo io, come performance riuscita di un fallimento, viene messo in discussione proprio questo controllo, ora percepito da Pasolini come fascista.

Come dici tu, però, anche quella della *Divina Mimesis* è essa stessa assolutamente una performance ed altrettanto riuscita; capisco il paradosso che tu evochi, in effetti Pasolini non scompare e in qualche modo l'autore si riafferma attraverso l'operazione che compie. L'autore si riafferma, direi però, in maniera *queer*: e se di solito la *Divina Mimesis* viene letta prima di *Petrolio* (e quindi senza le categorie e le prospettive aperte da *Petrolio*), io la leggo dopo di esso, perché la *Divina Mimesis* è l'ultimo testo che Pasolini pubblica in vita nel 1975 proprio mentre sta scrivendo *Petrolio*. Tutta questa dissoluzione, tutto l'aspetto *queer* di *Petrolio* mi ha aiutato a ripensare all'operazione della *Divina Mimesis*. Dunque, se, come proponi tu nella tua domanda, si riafferma l'autore, io direi che ciò avviene in maniera *queer*, nel senso che la testualità sembra riflettere il legame (creativo) con la pulsione di morte proposto da Lee Edelman proprio per pensare a una temporalità diversa, che resiste alla riproduzione e alla teleologia della normatività e che pensa invece alla dissoluzione del soggetto come scelta etica. Se l'autore si riafferma, lo fa in maniera *queer*: quello che dici mi trova d'accordo e mi fa pensare molto, ma lo specificherei in questi termini.

Buongiorno: *Una specificazione ulteriore può forse consistere proprio nel seguire, con la partecipazione etica da te evocata, anche il travaglio e la lotta che Pasolini ingaggia con la lingua. Il rapporto tra linguaggio (parola) e potere o violenza è stato smascherato molte volte in campo filosofico, nel modo più potente forse da Nietzsche. Dalla tua ricostruzione dei testi pasoliniani mi sembra emerga bene il tentativo di Pasolini, mediante il ripensamento disgregante o la ricerca di una lingua non impositiva, di attuare un grande sforzo performativo: il concetto linguistico di performativo nasce, con Austin, proprio in opposizione alla concezione normativa e constativa della lingua, che puramente descrive e restituisce uno stato di cose o dei dati di fatto che si presenterebbero “brutalmente” così come sono (descritti). Le teorie del performativo hanno tentato di sganciare la parola da questa violenza descrittiva, mostrando che cosa le parole fanno – per citare Austin. Mi sembra che una forma di riaffermazione queer dell'autore Pasolini emerga proprio dalla strategia linguistica adottata nei testi che tu analizzi...*

Gragnolati: Sì, certamente. Di questo aspetto parlavo con Maria Antonietta Grignani in occasione della presentazione del libro a Pavia. Grazie anche alle indicazioni offertemi da Francesca Cadel nel suo lavoro e in diversi anni di conversazioni pasoliniane, a me interessava soprattutto il *coté* ironico di *Petrolio* e avevo cercato di vedere in esso l'aspetto del divertimento, della tragicommedia, che fa emergere delle scene in cui si ride davvero, scene comicissime che per me erano un modo di reinserire la vitalità nel testo, perché mi interessava restituire un ultimo Pasolini ancora pieno di energia e di vitalità; Maria Antonietta Grignani, invece, mi confermava che in realtà in *Petrolio* non c'è solo l'aspetto cupo, di fine, ma anche dei momenti liricissimi che in qualche modo aprono di nuovo delle possibilità. La lotta con il linguaggio, per cercare di proporlo in modo non impositivo, arriva a volte al lirismo: ci sono degli episodi e delle pagine in cui si sente ancora il piacere della scrittura, di una scrittura che però cerca di non esercitare un'imposizione...

Buongiorno: *Forse è proprio questa differenza tra prosa e una forma più poetica che segna un po' la differenza, come possibilità di leggere Pasolini non strettamente secondo le categorie del romanzo o della prosa, ma più secondo quelle del poema...*

Gragnolati: Sì, sarebbe allora interessante pensare – da questa posizione non impositiva in cui la lotta è quella di affievolire la violenza del linguaggio – a come appaiono le operazioni letterarie precedenti. Come apparirebbe la fase dei romanzi romani, plurilinguisti, che sembrava così aperta nel tentativo di fondersi con l'altro in virtù delle riflessioni che Pasolini fa nel saggio di *Empirismo eretico* sul discorso indiretto libero? Come è possibile che l'autore borghese possa avere accesso alla soggettività del subalterno senza prevaricarla troppo? Forse un punto di vista che appare più solipsistico, come quello di *Petrolio*, risulta meno violento.

Garofano: *Nell'ascoltarti rispondere alla domanda di Federica, mi sono ricordato di una cosa che dicevi in apertura, puntualizzando il ruolo di Bersani e di un certo pensiero queer rispetto alla psicoanalisi. Potresti, se vuoi, dirci qualcosa di più rispetto a questo punto, alla luce della complicazione che tu stabilisci tra la prospettiva di Kristeva e quella di Morante? Guardando ai temi del corpo, del linguaggio e della violenza, visti nella fase di costituzione della soggettività (piuttosto che nell'esercizio della matura prosa pasoliniana, a cui facevate sopra riferimento), tu rintracci una differenza tra le due autrici. Mentre per Kristeva dalla fase fusionale nella quale all'inizio vengono a trovarsi la madre e il bambino (la chora semiotica) si esce attraverso il taglio tetico del linguaggio, un taglio netto che si iscrive nel continuum della chora e vi introduce la logica binaria della semantica; in Aracoeli di Morante, secondo quanto tu fai notare, sarebbe messo in scena uno sviluppo della soggettività del bambino (nel caso specifico, di Manuele) senza tagli, nel quale, se capisco bene, lo strappo tra corpo e linguaggio non si dà – tanto che, per Morante, risulta possibile una «resurrezione del corpo nel linguaggio» (p. 143), ed è a questa resurrezione che, tra l'altro, punta la letteratura, così come Morante la intende.*

Ora, la mia domanda è questa: il corpo che torna, in alcuni casi con prepotenza e in maniera sovversiva, negli autori a cui tu fai riferimento è un corpo da intendere in maniera prelinguistica o è un corpo da sempre iscritto nel

linguaggio, anche se si tratta di un linguaggio non ancora iscritto nell'ordine simbolico del padre, ma pur sempre in un ordine simbolico, dal momento che in qualche modo significa?

Gragnolati: Grazie della domanda, hai colto nel segno, è veramente lì che mi sembra ci sia un legame importante tra Morante e Pasolini. Quello che in qualche modo *Aracoeli* permette di pensare – lanciando la sfida teorica del come pensarlo, ma senza ovviamente dirci nulla a riguardo di una sua concretizzazione storica – è l'idea di uno sviluppo linguistico, e quindi di soggettività, che, pur senza il taglio tetico, produca un soggetto non psicotico. Si tratta per l'appunto di un'alternativa al paradigma di Kristeva (e di Lacan), secondo il quale, se non si entra nell'ordine simbolico o nella semantica, non si può che essere un soggetto psicotico. La prospettiva di Morante invece permette di intuire un paradigma che implica il rompere le categorie che utilizziamo, cosa che ci è preclusa fin tanto che rimaniamo in un paradigma lacaniano-kristeviano. Per fare un esempio, a me sembrava che con il racconto dell'apprendimento linguistico del protagonista di *Aracoeli* Morante dischiudesse la possibilità di uno sviluppo capace di combinare il continuo della *chora* semiotica con l'entrata nell'ordine simbolico, ordine simbolico dunque già modificato dalla contaminazione che la *chora* opera in esso. È abbastanza geniale il fatto che sia la madre andalusa *Aracoeli* a insegnare al figlio Manuele l'italiano, che è la lingua paterna. È lei che insegna al bambino sia a leggere che a scrivere, ma lo fa in una maniera giocosa e spontanea, assolutamente non disciplinare o normativa. Sono diversi i passaggi del romanzo che lo testimoniano. A me, ad esempio, ha colpito molto il termine *manzane* [il passo di *Aracoeli* dove compare l'espressione è riportato a p. 123], che non è né italiano né spagnolo, o meglio è uno spagnolo con un plurale italiano. Tutto il passo in cui compare il termine e quel termine stesso aprono la possibilità di pensare ad un linguaggio che riesce a comunicare con efficacia ma che combina in maniera un po' anarchica la significazione e l'affettività. Quello che mi interessava di *Aracoeli* era proprio l'aprire l'immaginazione alla possibilità di uno sviluppo non edipico di un soggetto adulto che non sia psicotico – possibilità preclusa da Kristeva, autrice seconda la quale 'non edipico' e 'non psicotico' non possono stare insieme.

Come, poi, l'orizzonte dischiuso dalla Morante sia possibile, beh, questo non lo so; e lo stesso *Aracoeli* non offre risposte in questo senso. Il piccolo Manuele arriva nella zona paterna dei Quartieri Alti e quella possibilità che sembrava essere stata aperta nella zona periferica (e materna) di *Totetaco* (con la lingua-latte) non si realizza. Al contrario, quello che Morante mette in scena a questo punto è la violenza dell'ordine simbolico nei confronti del soggetto non edipico. Nello stesso tempo, però, fa balenare la possibilità di sottrarsi alla violenza dell'ordine simbolico e, addirittura, l'impossibilità di appartenere all'ordine simbolico viene mostrata non come un semplice fallimento ma come un modello a cui eventualmente ispirarsi. Quello che a me ha sempre affascinato del libro di Morante è questo: se, da un lato, il protagonista Manuele viene sempre rimproverato perché non è entrato nell'ordine simbolico – perché non è edipico, non conosce la gelosia, non è aggressivo –, dall'altro, mi sembra che attraverso la forma stessa del romanzo (e cioè quella che io chiamo la "forma del desiderio") *Aracoeli* metta in scena la possibilità di pensare a una soggettività "invertibrata", come la chiamerebbe Pier Vincenzo Mengaldo, invertibrata ma non per questo negativa, anzi positiva proprio perché invertibrata (e quindi fluida, flessibile, non-violenta e non-aggressiva). Questa è la mossa *queer* del romanzo. Ora, è chiaro, tutto questo è come suggerito e mostrato, "creato", non è certo teorizzato secondo categorie logiche esplicite. Però, mettendo insieme tutti questi elementi, a me è sembrato che si potesse aprire una possibilità di questo tipo.

Rispetto alla corporeità, io credo di aver assunto una prospettiva che permetta di mantenere le due possibilità di cui tu parlavi e che io in qualche modo vedevo compresenti già nel *Purgatorio* dantesco. Nel capitolo (il IV del mio libro) sulla prima e seconda cantica – laddove indago il rapporto tra anima e corpo aereo e mostro la diversa funzione che la punizione e il dolore assumono nell'inferno rispetto a quella che hanno in purgatorio –, faccio proprio vedere come nel purgatorio vi sia la possibilità di dare senso al dolore e renderlo "produttivo" proprio perché

l'anima da una parte produce il corpo ma dall'altra ne è in qualche modo influenzata. Quindi, in un certo senso, si potrebbe dire che il corpo è sia prelinguistico, sia iscritto nel linguaggio. È in questo senso che il paradigma dantesco mi suggeriva la compresenza delle due possibilità. Però, ripeto, è chiaro che non si tratta di discorsi strettamente teorici. Questi discorsi io cerco in qualche modo di pensarli e immaginarli, ma nelle opere da cui prendo le mosse sono come messi in scena, non certo teorizzati o per lo meno non "direttamente" (visto che comunque di teorizzazioni in Dante ce ne sono moltissime!).

Buongiorno: *Io mi ricollegerei ad Aracoeli di Elsa Morante proprio su questo punto, cioè sulla questione della possibilità, che come tu dici sembra accennata, di uno sviluppo non edipico del protagonista, che non segue il percorso classico della soggettivazione. In realtà, mi pare che nel romanzo ci sia un momento, che tu riporti nel libro, in cui questa possibilità sembra addirittura realizzarsi: si tratta dell'incontro e del dialogo sognato tra Manuele e sua madre. Il dialogo tra i due appare come un grande atto performativo che, in qualche modo, realizza quella possibilità: Manuele dice alla madre di aver paura di tutto, perché nulla ha compreso. Così dicendo, egli lega la capacità di comprendere a una sorta di maturità, di capacità che "crescendo", nel corso della vita, dovrebbe aver sviluppato. La risposta della madre riprende la lingua originaria, la lingua-latte, perché è di nuovo un misto di spagnolo e italiano: "Ma niño mio chiquito, non c'è niente da capire". Questa risposta è potentissima, perché disattiva d'un colpo tutte quelle identificazioni tradizionali che, per esempio, associano la capacità razziocinante al soggetto compiuto e formato, riabilitando l'infantilismo e l'impotenza o l'incapacità della ragione, attraverso il recupero della lingua-latte, della lingua dell'indistinzione (in primo luogo sessuale) e dell'assenza di comprensione razionale. Ciò discolpa decisamente Manuele dal suo imbarazzo, che in una situazione non edipica e non normata non ha motivo di sussistere...*

Gragnolati: Sì, è una bellissima ricostruzione e sono assolutamente d'accordo sul fatto che il momento dell'incontro, chiaramente inventato e per questo (direbbe Morante) più vero, è il culmine del romanzo. Quello che ci tengo a comunicare è quella che chiamo l'operazione estetica di Morante, la possibilità cioè che il romanzo non solo descriva degli aspetti ma, attraverso la sua stessa forma, li metta in atto e li faccia provare. In quel momento dell'incontro, mi interessava il fatto che quell'apparizione, più esattamente la maniera in cui Aracoeli compare, è definita "forma senza forma": questa è appunto la soggettività fluida, che viene proposta nel romanzo ed è anzi la struttura stessa del romanzo che, rispetto al modello canonico del *Bildungsroman*, devia, stravolge la direzione, continua a cambiare ritmi e prospettive, generi etc. Allo stesso tempo, questa è pur sempre una forma, più di *Petrolio* – una "forma senza forma", appunto. Nell'operazione morantiana non c'è il tentativo di *Petrolio*, che è per così dire quello di prendere un cristallo e frantumarlo; c'è invece tutta questa fluidità, che più generalmente è indicata con la maniera in cui si pensa la femminilità. Quel momento è davvero fondamentale proprio perché propone il concetto di forma senza forma, che è la soggettività non edipica, invertebrata; non per questo, una tale soggettività è necessariamente psicotica e semplicemente "fuori di testa". Ma l'elemento che volevo mettere in luce è il legame tra l'operazione estetica del romanzo e la forma di soggettività e desiderio che produce e riflette.

Buongiorno: *Ti chiederei il tuo punto di vista sulla questione del femminile, che qui chiaramente emerge. L'elemento della maternità gioca un ruolo essenziale in questo caso: vi è una suggestione femminista, giacché la madre che abbandona la famiglia ferisce la visione tradizionale della madre e della maternità e gli effetti sul figlio sono fortissimi. Ma anche qui emerge una paradossalità, cioè il fatto che solo grazie all'assenza o all'abbandono della madre, alla "cattiveria" materna, può mettersi in moto la ricerca del figlio: se la madre non fosse stata persa, non ci sarebbe neppure la sua ricerca, non ci sarebbe il viaggio e dunque nemmeno il recupero della comprensione e del Sé da parte di Manuele.*

Gragnolati: Per quanto riguarda il femminismo, è interessante che Elsa Morante non abbia mai voluto riconoscersi nei movimenti femministi: è sempre stata molto critica e questo, secondo me,

fa ancora parte del suo essere sempre e comunque un po' anarchica e non voler stare dentro alcuna forma organizzata. Certamente, però, l'operazione di *Aracoeli* è per me assolutamente femminista, proprio per il destabilizzamento delle categorie che normalmente sono utilizzate per esercitare potere e controllo sulla donna. L'idea di Aracoeli che diventa prostituta, che entra nel bordello e in qualche modo si vendica contro il "tirocinio da signora" impostale dalla società fascista in cui entra dopo il matrimonio, è una forma di resistenza al destino a cui è stata sottoposta, anche perché viene da un ambiente e da una cultura meno privilegiati, per cui tutti hanno cercato di riplasmarla e renderla "normale". Concordo con la maniera in cui tu ne parlavi, ricordando che non si tratta semplicemente di una critica rispetto al modello stereotipato della moglie ma è anche un tratto che nel romanzo ha una sua positività, per quanto complessa, perché ha sì effetti devastanti su Manuele ma al tempo stesso è ciò che consente il viaggio (ossia il romanzo stesso). Alla fine, è molto bello che ci sia un recupero del senso di sé da parte del protagonista e anche di una maggiore comprensione.

Buongiorno: *Peraltro, nel momento in cui Manuele dichiara di non aver capito innesca in Aracoeli proprio quell'ironia di cui tu parlavi in relazione a Pasolini, e che è quanto resta di più potente per riuscire a disattivare gli schemi normati. La risposta di Aracoeli, così la immagino, è pronunciata sorridendo, con benevolenza e indulgenza verso il figlio...*

Gragnolati: Sì, e quel sorriso, quell'indulgenza, quell'affettività contenute in quel "non c'è niente da capire" vogliono smascherare, attraverso l'ironia morantiana, tutte quelle elucubrazioni alle quali questo povero soggetto si è sottoposto o è stato sottoposto, appunto perché non conforme al paradigma edipico al quale tutti volevano adeguarlo. Si tratta di un tentativo di decostruire la necessità di colpevolizzarsi: è, ancora, il momento della forma senza forma, della riattivazione della promiscuità originaria, non razionale.

Garofano: *Io, se siete d'accordo, sposterei il discorso dai personaggi agli autori. Nel tuo libro Dante e Pasolini sono accostati nel segno del queer: il Paradiso è presentato come «fantasia queer» (p. 158), così pure alcuni passi di Petrolino sono presentati come performance queer. Al di là dei punti in comune, a me sembra vi sia una profonda differenza tra le due operazioni. Se quella di Pasolini è una performance coscientemente messa in scena, quello di Dante è un gesto involontario, che – permettendo alla corporeità e alla pulsione erotica di tradursi direttamente nel testo – crea un cortocircuito con l'intentio dei versi finali del poema, la quale consiste nello sforzo, destinato al fallimento, di esprimere la visione divina. Il cortocircuito, mi pare, si produce anche tra l'impianto teologico e questo gesto involontario.*

Ora, sulla scorta di queste considerazioni, io ti domanderei: bastano le caratteristiche del testo dantesco da te messe in evidenza (presenza della corporeità e della pulsione sessuale, costituzione intersoggettiva dell'individuo, diversa temporalità dispiegata negli ultimi canti, «dissoluzione non suicida del soggetto» [p. 157]) a far parlare di una fantasia queer? Non sono necessarie al queer anche la consapevole resistenza e la conscia sovversione?

Gragnolati: L'idea di una fantasia *queer* la prendo da Bill Burgwinkle, un francesista medievista di Cambridge, che – in un volume sul desiderio in Dante da me curato (insieme a Tristan Kay, Elena Lombardi e Francesca Southerden, *Desire in Dante and the Middle Ages*, [Legenda, Oxford 2012]) – ha proposto, utilizzando gli studi di Bersani, una lettura del *Paradiso* incentrata sull'idea della perdita della soggettività e dei confini. Io riprendo questa idea di un'apertura dell'individualità come caratteristica fondante del *Paradiso* dantesco, ma mentre per Burgwinkle questa perdita significa sostanzialmente la perdita di Beatrice, io complico un po' la sua lettura: secondo me, Beatrice è certamente persa, ma insieme desiderata e ritrovata nel «disio» dei corpi morti, che le anime provano anche in paradiso e che presuppone la presenza di tutti gli affetti terreni. Anche qui, è la diffrazione che mi permette di parlare di fantasia *queer*: attraverso Pasolini carico il testo dantesco di un significato che riesco a vedere proprio nel momento in cui mi rivolgo all'autore novecentesco. È vero che non c'è la consapevolezza di un gesto – anzi, a dirla

tutto io non sono poi così sicuro del fatto che non ci sia... – ma in ogni caso, rispetto alla categoria dell'*intentio*, devo dire che io appartengo a una generazione che ne ha fatto un uso assai parco. Poi, certo, so che ultimamente si è cercato di reintrodurla nell'opera letteraria. Ma per me risulta difficile pensare a un'opera in termini di *intentio*. Per questo, nel caso di Pasolini, per fare un esempio, faccio sempre un po' di fatica a leggere la sua opera alla luce della biografia, anzi cerco proprio di non farlo. Il mio problema è che se, ad esempio, si parla di pulsione di morte in Pasolini, vi sarà poi senz'altro qualcuno che declinerà quella lettura alla luce della maniera in cui l'autore è stato effettivamente ucciso – e così, di male in peggio, verranno fuori tutte quelle teorie fantascientifiche, come quella secondo la quale Pasolini avrebbe voluto morire e avrebbe messo in scena la sua morte in maniera lucida e programmata. Insomma, secondo me, il rischio dell'*intentio* è un po' quello di biografizzare l'opera letteraria. Invece, forse anche per la generazione a cui appartengo, per me esiste solo il testo (letterario).

Detto questo, quello che secondo me c'è nel testo dantesco è un aspetto, se non esplicitamente *queer*, quanto meno non normativo. La stessa scelta di utilizzare Beatrice, la donna amata, come guida nel viaggio verso la trascendenza è una scelta originale, che è possibile solo a chi viene dalla poesia lirica. Nella mia lettura, quella scelta – e qui ci ricollegiamo a quanto dicevamo prima del canto V dell'*Inferno* – non è mai revocata da Dante, nonostante tutta la cultura del tempo gli suggerisse di farlo. Quella scelta risuona nel linguaggio degli ultimi canti della *Commedia*, che in quel momento non è normativo. Magari *queer* – nel senso rigoroso del termine – è possibile solo attraverso la lente di Pasolini e forse l'idea del perdersi della soggettività, legata a un discorso contro il potere, in Dante non è presente con altrettanta forza che in Pasolini; però, anche nella *Commedia*, nella maniera in cui io la leggo, vedo un forte elemento di non normatività, nel senso che vi si stravolgono alcune delle categorie che a quel tempo erano considerate come normali. Ad ulteriore riprova, basti pensare all'operazione plurilinguistica della *Commedia*, che stravolge tutte le teorizzazioni contemporanee delle distinzioni nette tra i generi letterari.

Buongiorno: *Mi ricollegherei a questo punto al grande tema del rapporto tra realtà e visione, che in fondo è al cuore dei testi oggetto del tuo saggio. Tutto si gioca attorno al rapporto tra realtà e visione, che implica anche una certa modulazione della temporalità: in Petrolino, ad esempio, quel rapporto è presentato come rovesciato. Se pensiamo in particolare alla parte sulla "visione del Merda", la condizione di realtà è identificata con la situazione ormai perduta di autenticità e purezza del sottoproletariato antecedente allo sviluppo economico capitalistico, mentre la sua visione coincide con la realtà attuale, che presenta e certifica quella realtà come ormai corrotta. Più aumenta questa divaricazione in Petrolino, questa tensione temporale invertita, più l'autore si allontana anche dalla ispirazione marxiana, tutta futurologica, che aveva caratterizzato i romanzi romani. Non è forse un caso che il testo di Edelman, da te tanto usato criticamente, si intitoli No future. Queer theory and the death drive. Da un lato, sembrerebbe che l'unica forma di resistenza e opposizione rimasta sia quella, sul piano pratico, di un'adesione a un'estetica del fallimento e dello scacco, ma in realtà si tratta di qualcosa di più: questo gesto pasoliniano in Petrolino mi ha ricordato dei precedenti letterari e in particolare uno, quello del Bartleby di Melville. Anche lì si tratta di un'auto-sospensione, di un fallimento del sé in funzione anti-economica, che raggiunge la forma estrema del rifiuto di fare, di lavorare e produrre, spinta sino a lasciarsi morire, che però diventa anche una forma di denuncia e reazione. Ti propongo il confronto anche perché molti critici hanno colto in Bartleby dei riferimenti al vangelo di S. Matteo, che è stato oggetto di lavoro per Pasolini stesso...*

Gragnolati: Sono d'accordo su tutto e ti riferisco un aneddoto: quando Francesca Cadel ed io abbiamo invitato Toni Negri a parlare di *Petrolino* all'ICI Berlin, in un incontro molto bello nel quale lui ha fatto una ricostruzione splendida di tutto il contesto storico, è emerso che la cosa che a Negri proprio non va giù di Pasolini è il fatto che a un certo punto egli abbandona la via della politica organizzata, della lotta organizzata per ottenere dei risultati politici. Questo si ricollega al fatto che, da un certo punto in poi, Pasolini abbandona la temporalità e l'impegno marxisti; la domanda che esplicitamente ora si pone è: "che cosa resta dell'impegno quando non credi più nel

futuro e quello che rimane è l'irrisione?». Anche questa forma dell'impegno io la leggo, con l'aiuto di Edelman, in senso *queer* ovvero come una forma paradossale, che consiste nel proporre una singolarità non integrata e che smette di credere nel futuro.

Per quanto riguarda *Bartleby*, confesso di non averlo letto ma di averlo conosciuto attraverso, ad esempio, l'uso che ne ha fatto Agamben: c'è, in effetti, questa idea della sospensione, come momento di rottura di un sistema capitalistico o neo-liberale di produzione, prevaricazione e imperialismo. Questo rifiuto scardina la temporalità lineare, ma per quello che mi sembra di capire, in Pasolini c'è un aspetto più legato alla sessualità o, forse meglio, specificamente all'omosessualità: per questo mi è parso che funzionasse bene la teoria *queer*, perché Pasolini la mette proprio in scena. Il discorso con il potere è pensato attraverso l'atto di sottomissione sessuale e masochistica, e questa mi sembrava la specificità del tentativo di Pasolini. Un aspetto interessante è, ad esempio, la maniera diversa in cui la sessualità *queer* è vissuta dal protagonista di *Petrolio* e dal protagonista di *Aracoeli*: in entrambi ci sono questi momenti molto forti e insistiti di rapporti sessuali orali, ma mentre per Carlo, in *Petrolio*, ciò rappresenta la possibilità di annullarsi in qualche modo, di dimenticare la propria storia borghese, la propria posizione e di aprire così i confini della soggettività a quella dell'"altro", in *Aracoeli* di Elsa Morante l'atto sessuale orale ha piuttosto il significato di recuperare la propria storia, di ricongiungersi all'allattamento. In questo senso, era per me un momento interessante proprio per la possibilità di pensare alla diversità delle operazioni – sia testuali che di soggettività – messe in scena: da una parte, l'annullamento e, dall'altra, il ritorno.

Buongiorno: È anche interessante il fatto che vi sia un elemento femminile a giocare un ruolo in entrambi i casi: nel caso di Manuele si tratta della madre, nel caso degli episodi sessuali di Carlo in *Petrolio* c'è la trasformazione in donna. Questo mi richiamava alla mente il fatto che in Pasolini è presente tutto un versante della sua scrittura estremamente affascinante e riconducibile a una sorta di simbolismo mitologico: è quasi impossibile non pensare, leggendo della trasformazione di Carlo in donna, al mito di Tiresia, narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Questo mi ha fatto sempre pensare al Pasolini pagano, per così dire, che è interessante far interagire con la rilettura di Dante, per creare una sorta di pendant all'umanesimo formativo che per tanta critica ha prevalso nell'interpretazione della *Commedia dantesca*, pure così densa di riferimenti mitologici...

Gragnolati: Sì, sono d'accordo con il richiamo al simbolismo mitologico e col rinvio a Tiresia come simbolo di pienezza, come esperienza sia del maschile che del femminile e questo è ancora un punto di contatto con l'androginia pre-edipica, quando manca ancora la consapevolezza di non poter essere anche donna. La mitologia è assolutamente presente nello stesso Dante, ma è vero che Pasolini può aiutarci a reinterpretarla: nel caso della mitologia dantesca, soprattutto negli ultimi decenni di critica anglo-americana, dalla quale in fondo vengo, il mondo classico è sempre letto nei termini della palinodia, nel senso della versione corretta del classicismo imperfetto pre-cristiano. Forse, leggendola con Pasolini sarebbe possibile cogliere degli aspetti che non sono semplicemente quelli della non-correttezza, per recuperarne un potenziale che si è perso nella lettura che ne abbiamo dato. Anzi, se ultimamente mi sono proprio chiesto se è possibile, e cosa cambia, se ci si lascia ispirare dalle categorie pasoliniane nel leggere la *Commedia*, nel caso della mitologia o del mondo classico si potrebbe utilizzare la categoria del *Kippbild*, della figura bistabile che ho proposto per leggere l'insistenza di Pasolini sull'autocontraddizione (*The Scandal of Self-Contradiction: Pier Paolo Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, a cura di Luca Di Blasi, Christoph Holzhey e Manuele Gragnolati, Turin + Kant, Berlino e Vienna, 2012), per ripensare al rapporto con il mondo classico rappresentato nel limbo dantesco. Da una parte, esso è la massima celebrazione della cultura classica (al punto che Dante sfida la teologia e trasforma il posto dei bambini non battezzati nel posto per i grandi sapienti e i grandi poeti della classicità), dall'altra parte, però, è anche il primo girone dell'inferno, il luogo in cui la cultura classica mostra tutta la sua insufficienza.

Insomma, le diffrazioni possono continuare... e, prima di concludere, questa conversazione, che per me è stata tanto interessante quanto piacevole, vorrei ringraziarvi, Ambrogio e Federica, di avere letto *Amor che move* con così grande acutezza, perspicacia e generosità e di avermi dato l'opportunità di rilanciarlo insieme in altre direzioni e con altre prospettive.

Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.filosofia-italiana.net

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Filosofia-italiana.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.filosofia-italiana.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.filosofia-italiana.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.filosofia-italiana.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@filosofia-italiana.net), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.