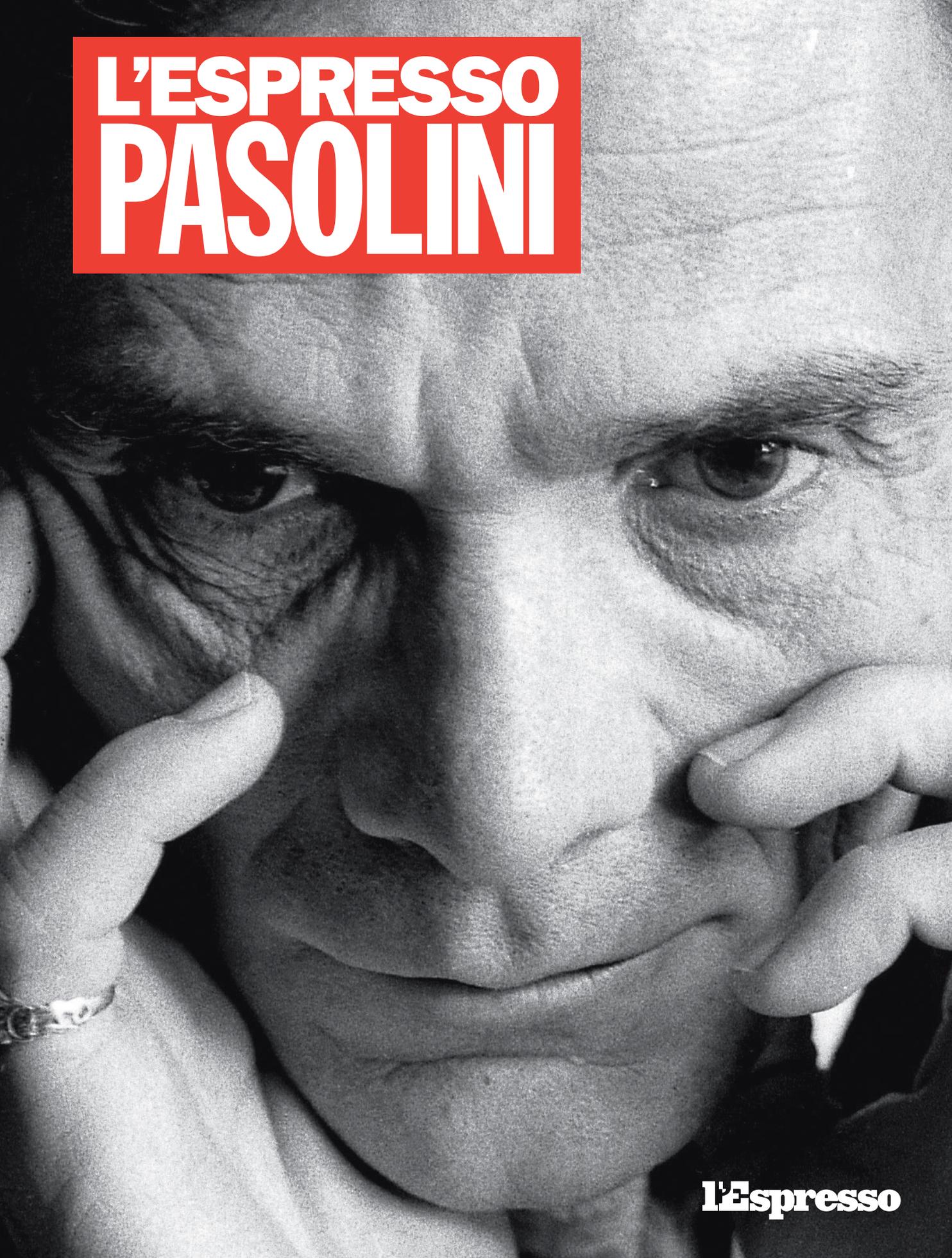


L'ESPRESSO PASOLINI



L'Espresso

L'ESPRESSO PASOLINI

Progetto editoriale
Bruno Manfellotto

A cura di
Loredana Bartoletti e Wlodek Goldkorn

l'Espresso

INDICE

Il prezzo della profezia <i>di Alberto Asor Rosa</i>	5	Com'era verde la mia borgata <i>di Valerio Riva</i>	84
I due corpi di PPP <i>di Marco Belpoliti</i>	9	Al contadino tu devi far sapere <i>di Valerio Riva</i>	90
La cronologia 1922/2015 <i>di Daniele Castellani Perelli</i>	12	È nato un bimbo: c'è un fascista in più C'è vita e vita <i>di Umberto Eco</i>	96 103
INTELLETTUALE E RIBELLE		Caro Duce, carissimo Marchese <i>di Renzo Di Rienzo</i>	109
Un epigramma su Pacelli	18	La profezia di Pasolini	114
Diario Italiano - Bompiani <i>di Arrigo Benedetti</i>	21		
Diario Italiano - L'odio <i>di Arrigo Benedetti</i>	24	IL MASSACRO	
I santini del Pubblico Ministero <i>di Alberto Moravia</i>	27	Povero cristo <i>di Valerio Riva</i>	130
I dodici apostoli al premio Strega	33	Ma che cosa aveva in mente? <i>di Alberto Moravia</i>	133
Pasolini sciacqua i panni nel Po <i>di Andrea Barbato</i>	38	Ora tutti lo chiamano Pier Paolo <i>di Valerio Riva</i>	138
Da Dante a Granzotto <i>di Andrea Barbato</i>	43	L'inferno è un'aula di tribunale <i>di Valerio Riva</i>	142
Il Pci ai giovani <i>di Pier Paolo Pasolini</i>	49	Pier Paolo sul calvario <i>di Enzo Siciliano</i>	152
Vi odio cari studenti <i>di Nello Ajello</i>	53	Massacro di un poeta <i>di Carla Rodotà</i>	164
Boccaccio a spasso nei pub di Londra <i>di Lia Quilici</i>	62	Chi ha ucciso Pasolini <i>di Gianni Borgna e Walter Veltroni</i>	166
I miracoli di san Priapo <i>di Telesio Malaspina</i>	66		
Ma la donna è una slot-machine <i>di Dacia Maraini</i>	71	QUEL CHE RIMANE	
Contestatori di tutto il mondo, sparite <i>di Corrado Augias</i>	75	Posso parlare dello scrittore? <i>di Enzo Siciliano</i>	172
All'ultimo atto non si alza più la barricata <i>di Corrado Augias</i>	81	Troppe delusioni, troppo realismo <i>di Stefano Rodotà</i>	174
		Io, tu e Pier Paolo <i>di Franco Fortini</i>	177

Lasciamolo sconosciuto <i>di Roberto Roversi</i>	181	RECENSIONI	
Federico <i>di Pier Paolo Pasolini</i>	185	Due poeti del dopoguerra <i>di Geno Pampaloni</i>	270
Pier Paolo <i>di Rita Cirio</i>	192	Gergo e violenza <i>di Paolo Milano</i>	274
È passata la pop art? Torno a dipingere <i>di Pier Paolo Pasolini</i>	196	Il predicatore iconoclasta <i>di Alberto Moravia</i>	277
Viva Moravia, abbasso Pasolini <i>di Renzo Paris</i>	199	A scuola con Narciso <i>di Sandro De Feo</i>	280
Uno è la padella, ma l'altro è la brace <i>di Franco Fortini</i>	203	Pasolini e il diavolo <i>di Vittorio Saltini</i>	282
A che serve piangere sul Petrolio versato <i>di Alberto Arbasino</i>	205	Il censore si veste da corvo <i>di Alberto Moravia</i>	284
Ritratto dei due Pasolini da giovani <i>di Enzo Golino</i>	214	Nelle bolge di Pasolini <i>di Paolo Milano</i>	288
Il culto dell'immediatezza <i>di Gianni Vattimo</i>	222	Martin Lutero, fermo posta <i>di Elio Chinol</i>	290
PPP, una vita per la morte <i>di Marisa Rusconi</i>	224	Sade, Masoch e il moralista <i>di Alberto Moravia</i>	292
Pasolini oltre l'icona pop <i>di Walter Siti</i>	231	Tutto fuorché il destino <i>di Leonardo Sciascia</i>	294
Il pirata romantico <i>di Stefano Vastano</i>	237	Peccati e brillantina <i>di Alberto Arbasino</i>	295
Profeta incompreso <i>di Enzo Siciliano</i>	241	DOSSIER	
Un visionario fra le lucciole <i>di Edmondo Berselli</i>	244	Pasolini. Fu vera gloria? <i>di Gianni Vattimo</i>	298
Pier Paolo Spa <i>di Alberto Arbasino</i>	246	Indice dei nomi	316
Giallo Pasolini <i>di Carla Benedetti</i>	251		
Cuore di borgata <i>di Gigi Riva</i>	258		



Il prezzo della profezia

■ ALBERTO ASOR ROSA

IL LIBRO CHE ORA PUBBLICA “L’ESPRESSO” è il più completo e impressionante corpus di articoli, testimonianze, valutazioni critiche e polemiche di e su Pier Paolo Pasolini in occasione del quarantennale della sua tragica scomparsa.

Dico questo in esordio, perché mi serve collocare meglio quello che dirò (sommariamente) più avanti nel merito. Pasolini, – e Moravia, Fortini, Roversi, Fachinelli, Arbasino, Eco, Siciliano, Sciascia... e, sullo sfondo, come termine perpetuamente oppositivo/contrastivo, Italo Calvino... e giornalisti di gran classe come Valerio Riva, Andrea Barbato, Corrado Augias, Enzo Golino... L’orchestrazione, in vita e in morte, intorno al poeta-polemista-ideologo-cineasta... e politico, anche (senza ombra di dubbio) è di primissimo ordine, il clima e il sapore di un’intera opera riemergono senza forzature storico-letterarie e storico-ideologiche in maniera straordinaria (almeno per chi c’è stato).

Al centro dell’intreccio c’è però, sempre, Pier Paolo. Anche questo è impressionante. È difficile immaginare un altro caso di letterato-poeta italiano del Novecento che focalizzi in maniera altrettanto esclusiva e vincolante le linee di ricerca di un intero ceto intellettuale, costringendolo, – consenziente o dissenziente, – a un *redde rationem* altrettanto totale ed esclusivo. Com’è potuto accadere? Entriamo, per quanto ci è possibile, nel merito.

Suscitare scandalo non è difficile. E non si può neanche escludere che Pasolini abbia seguito in numerose occasioni le vie più brevi allo scopo di farsi ascoltare e costringere ad arrovesciarsi verso di lui le teste dei suoi eminenti colleghi, volte distrattamente di qui e di là nelle più diverse direzioni. La sostanza, però, nel caso suo resta un’altra. Lo scandalo da parte sua consisteva nel mettere radicalmente in discussione nel medesimo tempo i postulati fondamentali sia del conservatorismo sia del progressismo italiani, sub specie dell’indecente, sopraffattrice ideologia ed etica della Democrazia cristiana, la bestia allora trionfante, e dell’inane, cavillosa e pretestuosa rivolta studentesca, borghese o piccola-borghese come e più della prima.

In uno degli articoli più vicini alla data della morte (28 settembre 1975), Pasolini fa l’elenco di ciò che gli italiani vorrebbero e avrebbero il diritto di sapere: «Gli italiani vogliono consapevolmente sapere quale sia stato il vero ruolo del Sifar. Gli italiani vogliono consapevolmente sapere quale sia la realtà dei cosiddetti “golpe fascisti”...».

L’elenco è lunghissimo, ed estremamente motivato: non possiamo qui riportarlo per intero. M’interessa di più la conclusione: «Gli italiani vogliono dunque sapere cos’è con precisione la “condizione” umana – politica e sociale – in cui sono stati e sono costretti a vivere quasi come da un cataclisma naturale: prima dalle illusioni nefaste e degradanti del benessere e poi dalle illusioni frustranti, no, non del ritorno alla povertà ma del rientro dal benessere».

Difficile resistere alla tentazione di scorgere in queste parole, – e in questo ammonimento, – una carica profetica autentica. Penso ai nostri giorni, ora.

Non c'è stata una sola risposta a una di quelle domande. È ragionevole chiedersi se Pier Paolo Pasolini immaginava allora che questo sarebbe accaduto, e in questa misura.

E dietro? Cosa si cercava, e maturava, dietro queste molteplici e talvolta contraddittorie negazioni? In tempi non sospetti, quando le acque delle polemiche sembravano essersi chetate ma molte diffidenze permanevano (1993), mi è accaduto di scrivere in questo modo: «Per raggiungere l'estremismo radicale delle *Lettere luterane* e di *Petrolio*, Pasolini ha dovuto annullare ogni residuo margine di compromesso e di mediazione, ha dovuto letteralmente bruciarsi i ponti dietro le spalle. Se è rischioso simbolizzare la storia, ancora più rischioso – e imprudente – è simbolizzare la morte. Ma penso si possa almeno dire che, dietro la lucidità di questo sguardo implacabile, si nasconde – in lui e intorno a lui – un'oscura pulsione di morte: il prezzo pagato al dono della profezia».

Non c'è nessun bisogno d'ipotizzare un improbabile “assassinio politico” per caricare di senso il tragico evento, che in questi giorni si ricorda. Se la protesta non basta più, perché, replicata mille volte, urta contro ostacoli troppo possenti, e da parte degli amici e sodali si ricevono solo distinguo, ammiccamenti, le sopracciglia levate e prudenti distinzioni, la corda residua si assottiglia sempre di più, non resta che la vita, la propria vita, a rappresentare il dissidio più radicale, anzi estremo. In fondo, anche *Salò Sade*, se ci si pensa bene, è così: il sacrificio dei vinti si consuma sulla loro carne, ma solo pochi, pochissimi, reagiscono alla violenza; altri, almeno a guardarli, ne traggono addirittura piacere. Naturalmente non si tratta di pensare a una primitiva offerta votiva. Basta pensare a una crescente, volontaria esposizione al rischio come risposta estrema all'assenza di risposte altrui, sia in negativo sia in positivo.

Nel complesso di testimonianze, che il libro dell'“Espresso” raccoglie, vorrei ricordarne e citarne una, meno reboante ma anche più intima e profonda di altre. Quella di Enzo Siciliano. «Ma non ci siamo forse dimenticati che Pasolini è uno scrittore?... Uno scrittore che però porta il politico a rendere ragione di sé». Mi pare un ammonimento giusto e ragionevole. E lo condivido.





I due corpi di PPP

■ MARCO BELPOLITI

PASOLINI È IL SUO CORPO. Un doppio corpo. C'è quello fisico, il corpo che espone nel mondo, che usa, realtà cui continuamente rinvia. Poi un altro corpo, meno mortale, cui dedica gran parte della sua vita: le parole. Come un antico sovrano Pasolini possiede un corpo doppio. Il corpo fatto di parole è prima di tutto quello della poesia. Pasolini ha scritto quasi ogni giorno della sua vita versi, un immenso corpus poetico, quasi un diario della sua esistenza: idee, emozioni, sentimenti, progetti, fantasie, realtà. Non trascorre giorno che Pier Paolo non sieda al suo tavolo con la fedele Lettera 22 della Olivetti, o su una sedia, con un quaderno appoggiato alle gambe, e scriva versi.

A leggere questo corpo di parole si ricostruisce la sua più vera e autentica biografia. PPP è in questo corpus dalle forme più diverse e variabili, composto di membra, arti, testa, occhi, braccia, bocca, mani, orecchie, sesso. La poesia, poi, è dovunque nella sua opera, sia in quella narrativa che in quella cinematografica o teatrale. Scrive di continuo, perché le parole sono la sua estensione, il modo con cui tenta il mondo, lo raggiunge, l'avvolge, se ne distacca, l'anela di nuovo. Attraverso le parole fa l'amore con il mondo, ma anche lo odia o lo respinge. Nessun scrittore del Novecento possiede un corpo così vasto e intenso di frasi e versi; l'unico, forse, è D'Annunzio. Ma il Divino Gabriele non ha la medesima intensità. Per quanto in Pasolini sia ben presente una vocazione manieristica, come la critica ha detto da tempo, la sua sprezzatura, la sua "maniera", possiede un'autenticità assoluta. L'autentica natura di Pasolini, il suo codice genetico, è scritta in quelle parole, nei versi. Sono parole politiche, sociali, sentimentali, amorose, commuoventi, rabbiose, furenti. A tratti si ha la sensazione che Pasolini faccia l'amore con se stesso mediante le parole, che si congiunga anche sessualmente alle parole medesime. Del resto, sin dai primi versi friulani, che tanto piacquero a Gianfranco Contini, suo scopritore, la figura di Narciso è ben presente.

PPP è Narciso, ma anche Cristo: si rappresenta come una figura sacrificale, perché sin dall'inizio questo poeta-adolescente, questo Rimbaud nato a Bologna e sbocciato alla poesia tra i filari del Friuli materno, si specchia nelle sue frasi. Questo non è il solo corpo che possiede. C'è anche quello fatto di carne, sangue, muscoli e nervi. Il corpo mortale che abbiamo visto nelle terribili immagini scattate a Ostia il giorno della sua morte. PPP è quel corpo, un corpo che è stato sino a un certo punto della sua vita scattante, nervoso, muscoloso. Nelle fotografie in cui lo si scorge giocare a calcio, inseguire il pallone nei campetti della periferia romana o colpire di piatto in maglietta e calzoncini, Pasolini è un corpo che corre. La forza promana da quel corpo, un'energia nervosa, intensa. Il suo stesso viso, scarno, scavato, è parte di quel corpo. Gli occhi vivissimi dietro gli occhiali. E la voce così sottile, così particolare, una vocina, con un'inflessione bolognese indelebile. Federico Zeri ha detto una volta che

PPP aveva una voce molto bella: la voce di un angelo. Era una voce poco più che infantile; non aveva mai perso i tratti dell'adolescenza, quando per via della maturazione sessuale le voci dei ragazzi mutano, si fanno dure e sode. Pasolini aveva conservato i suoni delle voci dei ragazzi. Zeri ha sostenuto che in quella voce c'era un tratto repellente. Allo storico dell'arte il corpo di PPP pareva quello di una bellissima statua greca in bronzo caduta da un autotreno sull'autostrada e ammaccata: qualcosa di rovinato. Nel corpo fisico, come nel corpo di parole, Pasolini reca il segno della sua dualità: un uomo bifronte. Doppio corpo e doppia natura. Corpo glorioso e corpo tragico.

Il corpo in PPP era sempre una mescolanza di opposti: sublime e volgare. Una delle frasi più citate di Pasolini è: "gettare il proprio corpo nella lotta". Così voleva essere. Quando ha cominciato a pronunciarla, metà degli anni Sessanta, Pasolini parlava del proprio corpo, intendendo sia quello fatto di parole sia quello di carne. La frase l'aveva raccolta in un viaggio in America, a New York, nel 1966. L'aveva sentita pronunciare, o scrivere, dagli studenti americani nei primi movimenti della contestazione. Se ne era appropriato, ma era comunque una frase sua già da prima. Questo aveva sempre fatto PPP: aveva gettato il proprio corpo nel mezzo della mischia, nella lotta si era forgiato, perché il conflitto è il suo stato naturale. Non aveva mai arretrato davanti ai corpi degli altri. Corpo a corpo continuo, incessante. Con le parole, con i corpi degli altri, con i corpi dei ragazzi. Dal processo friulano per atti osceni nel 1949 in Friuli, a Ramuscello – corpi su un prato durante la festa – al corpo martoriato della spianata di Ostia – in auto con Pelosi – PPP è quel corpo nervoso e muscoloso, come i suoi versi, come la sua poesia. Senza quel corpo non è neppure pensabile la sua poesia, il suo teatro, il suo cinema (il cinema era per PPP la realtà che parla della realtà, ovvero attraverso i corpi).

A un certo punto della sua vita Pasolini ha cominciato a non amare più il suo corpo, e quello degli altri: non amava più i corpi dei ragazzi. Lo dice ad Alberto Arbasino, verso la fine dei Sessanta: non si può più fare l'amore con il corpo dell'Italia, è diventata il corpo d'un serpente. *Scritti corsari* comincia parlando dei capelli dei giovani, dei capelloni della contestazione e delle belle nuche dei ragazzi di un tempo. I corpi sono cambiati, e anche il suo. Ha superato i cinquant'anni. Non è vecchio, ma non è neppure giovane. Narciso si vede riflesso nei suoi versi e non si riconosce più. Il corpo di parole e il corpo di carne non sono più fonte di piacere. Comincia una sofferenza, un dolore senza fine. L'ennesimo della sua vita, l'ultimo. Quando muore ucciso da Pelosi e da mani ancora sconosciute nella sabbia del litorale romano è disperato e solo. Il corpo di carne si è impastato di polvere: una maschera irriconoscibile. Quello di parole si è separato da lui. Ora vive un'altra vita, più gloriosa, per quanto sempre conflittuale e polemica. Continua a raccontare in assenza dell'altro corpo. Racconta del corpo che non c'è più.



La cronologia 1922/2015

1922

5 Marzo

Nasce a Bologna da Susanna, maestra elementare friulana di Casarsa e da Carlo Alberto, ufficiale di fanteria romagnolo

1928

Il padre è arrestato per debiti, Pasolini e la madre traslocano a Casarsa, in Friuli

1937

La famiglia si trasferisce a Bologna, dove Pasolini frequenta il liceo classico Galvani

1939

Salta la terza liceo e in autunno supera l'esame di maturità. Si iscrive a Lettere all'Università di Bologna. Legge «un libro e mezzo al giorno» e frequenta un cineclub, dove si appassiona a René Clair, Jean Renoir e Charlie Chaplin. Fa molto sport, soprattutto calcio

1942

14 Luglio

Pubblica a sue spese *Poesie a Casarsa*, in friulano. Partecipa a un incontro della gioventù universitaria dei Paesi fascisti a Weimar, nella Germania nazista

Novembre

Collabora a "Il Setaccio", rivista della sezione bolognese della Gioventù Italiana del Littorio

1943

1 Settembre

A Pisa frequenta il corso allievi ufficiali di complemento

8 Settembre

Il suo reparto viene catturato a Livorno dai tedeschi, ma Pasolini si rifugia a Casarsa

1945

12 Febbraio

Il fratello Guido, di tre anni più piccolo, partigiano della brigata Osoppo, è ucciso da

comunisti filotitini nell'eccidio di Porzùs

26 Novembre

Discute magna cum laude la sua tesi su Giovanni Pascoli e si laurea in Lettere a Bologna

1947

Si iscrive al Pci nella sezione di San Giovanni di Casarsa, di cui poi diventerà segretario. Ottiene per due anni l'incarico di materie letterarie alla prima media della scuola di Valvasone, vicino Casarsa

1949

26 Ottobre

Indagato per corruzione di minorenni, viene espulso dal Pci «per indegnità morale e politica» e poi licenziato dalla scuola media di Valvasone

28 Dicembre

Viene prosciolto dall'accusa di corruzione di minorenni

1950

28 Gennaio

Con la madre lascia definitivamente il Friuli per trasferirsi a Roma, dove l'anno dopo li raggiungerà il padre

1951

Dicembre

Insegna in una scuola media di Ciampino

1952

Dicembre

Cura l'antologia *Poesia dialettale del Novecento*

1953

Marzo

Con Giorgio Bassani collabora alla sceneggiatura de *La donna del fiume* di Mario Soldati

1955

Aprile

Esce per Garzanti *Ragazzi di vita*: grande successo di pubblico e critica. Ma il 21

luglio la Presidenza del Consiglio lo segnala alla Procura della Repubblica per il "carattere pornografico". Ne nasce un processo da cui un anno dopo uscirà assolto, anche per le testimonianze di Giuseppe Ungaretti e Carlo Bo

Maggio

Fonda a Bologna "Officina", rivista che chiuderà 4 anni dopo

1956

Con l'amico Sergio Citti scrive i dialoghi in romanesco per *Le notti di Cabiria* di Fellini

1957

Giugno

Vince il Viareggio con la raccolta di poesie *Le ceneri di Gramsci*

1958

Maggio

Da Longanesi esce *L'usignolo della Chiesa cattolica*, volume di poesie

19 Dicembre

Muore suo padre Carlo Alberto

1959

Aprile

Una vita violenta, finalista allo Strega, conquista il premio Città di Crotone: polemiche

1960

Gennaio

Recita nel film *Il Gobbo* di Carlo Lizzani

Settembre

Pubblica la raccolta di saggi *Passione e Ideologia*

Dicembre

Parte per l'India con Alberto Moravia ed Elsa Morante. Scriverà una serie di reportage per "Il Giorno" che confluiranno nel volume *L'odore dell'India*

1961

31 Agosto

Accattone, il suo primo film, partecipa al Festival di Venezia

23 Novembre

La prima di *Accattone* a Roma, al cinema Barberini, viene interrotta dalle violenze di un gruppo di neofascisti

1962**Marzo**

Esce il film *Una vita violenta*

Maggio

Va in libreria il romanzo *Il sogno di una cosa*

22 Settembre

Alla prima romana di *Mamma Roma*, al cinema Quattro Fontane, Pasolini viene aggredito da un gruppo di neofascisti

1963**1 Marzo**

La Ricotta, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, viene sequestrato per "vilipendio alla religione di Stato". Pasolini verrà condannato a quattro mesi di reclusione, poi sarà amnistiato. Su "l'Espresso" Moravia scrive: «Molto più giusto sarebbe stato incolpare il regista di aver vilipeso i valori della piccola e media borghesia italiana»

27 Giugno

Compie un viaggio in Terra Santa dove gira il documentario *Sopralluoghi in Palestina*

1964**Maggio**

Esce la raccolta di versi *Poesia in forma di rosa*

4 Settembre

A Venezia *Il Vangelo secondo Matteo* vince il Leone d'Argento

1966**13 Maggio**

Al Festival di Cannes debutta *Uccellacci e Uccellini*

Settembre

Pasolini fa il suo primo viaggio in America. Oriana Fallaci lo intervista per "L'Europeo": "Un marxista a New York"

1967**26 Ottobre**

A Venezia intervista per la Rai il poeta Ezra Pound

1968**16 Giugno**

Dopo gli scontri di Valle Giulia a Roma, scrive una poesia in cui simpatizza con i poliziotti, *I Pci ai giovani!*. Destinata a "Nuovi Argomenti", l'anticipa l'Espresso

4 Settembre

A Venezia il film *Teorema* verrà sequestrato per oscenità

1970**12 Dicembre**

Con militanti di Lotta Continua gira il documentario *12 Dicembre* su Piazza Fontana

1971**16 Febbraio**

La Rai manda in onda *Le mura di Sana'a*, documentario-appello all'Unesco che Pasolini ha girato nello Yemen del Nord

Aprile

Esce il suo libro di poesie, *Trasumanar e organizzar*

29 Giugno

Il *Decameron* vince l'Orso d'Argento al Festival di Berlino

1972**Aprile**

Pubblica *Empirismo eretico*

2 Luglio

I racconti di Canterbury vincono l'Orso d'Oro come miglior film al Festival di Berlino

1973**7 Gennaio**

Debutta sul "Corriere della Sera" di Piero Ottone: "Contro i capelli lunghi"

1974**24 Maggio**

Il fiore delle Mille e una notte, girato tra Persia, Yemen del Nord e del Sud, Nepal, Etiopia e India, vince il Grand Prix Speciale al Festival di Cannes

10 Giugno

Dopo il referendum sul divorzio, scrive sul "Corriere" l'articolo "Gli italiani non sono più quelli", sulla mutazione antropologica dei ceti medi: dura polemica con Italo Calvino

14 Novembre

Sul "Corriere" accusa la Dc e la destra ("Cos'è questo golpe? Io so") di essere i veri mandanti delle stragi e definisce il Pci «un Paese pulito in un Paese sporco»

1975**19 Gennaio**

"Sono contro l'aborto". Nuove polemiche

1 Febbraio

Esce *Il vuoto del potere*, sulla scomparsa delle lucciole

Maggio

Raccolti nel volume *Scritti corsari* gli articoli sul "Corriere"

2 Novembre

Nella notte tra 1 e 2 novembre viene percosso e poi travolto con la sua stessa auto all'Idroscalo di Ostia, vicino Roma. Arrestato Pino Pelosi, 17 anni, un "ragazzo di vita"

6 Novembre

Viene sepolto a Casarsa. La cerimonia funebre è officiata da David Maria Turoldo; Moravia tiene un toccante discorso

22 Novembre

Al Festival di Parigi anteprima di *Salò o Le 120 giornate di Sodoma*, film che avrà una tormentata storia giudiziaria

1976**26 Aprile**

Pino Pelosi viene condannato a nove anni, sette mesi e dieci giorni per «omicidio volontario in concorso con ignoti»

1992

Esce postumo da Einaudi il romanzo *Petrolio*

2005**7 Maggio**

In un'intervista a Rai Tre, Pelosi sostiene che ad aver ucciso Pasolini non è stato lui, ma tre sconosciuti provenienti dal Sud

2015**25 Maggio**

Definitivamente archiviata l'inchiesta sulla morte di Pasolini (a cura di Daniele Castellani Perelli)

INTELLETTUALE E RIBELLE



**Le opere letterarie. I film. Gli articoli per i giornali.
Pier Paolo Pasolini moltiplica stili e generi, ma
lascia sempre un segno inconfondibile. Ed eretico**

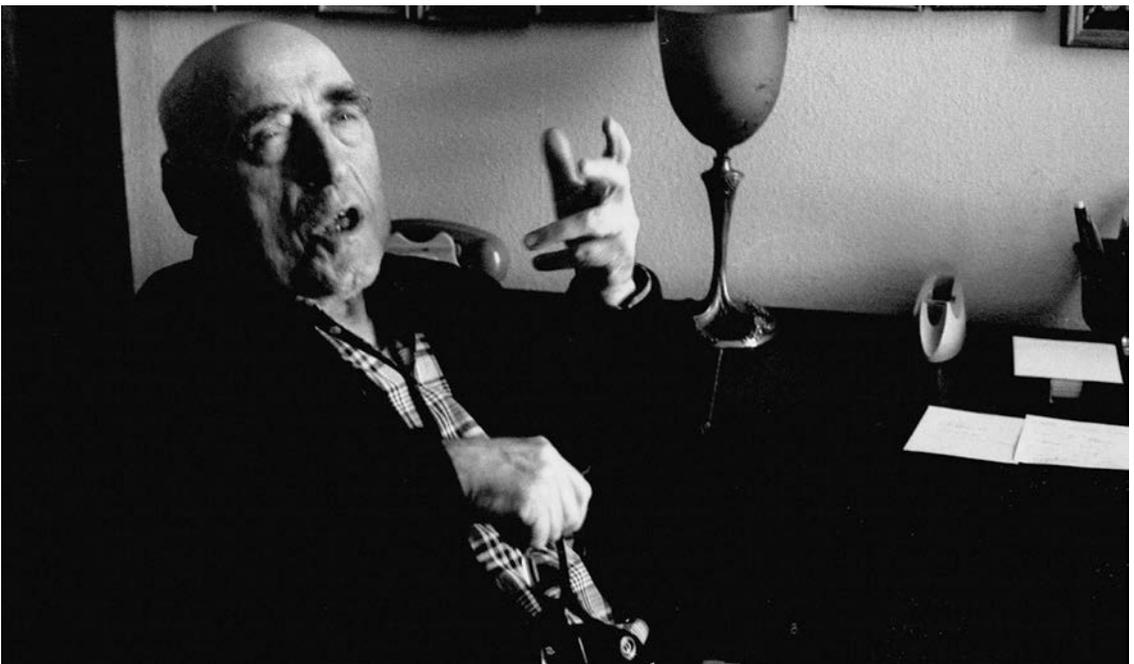
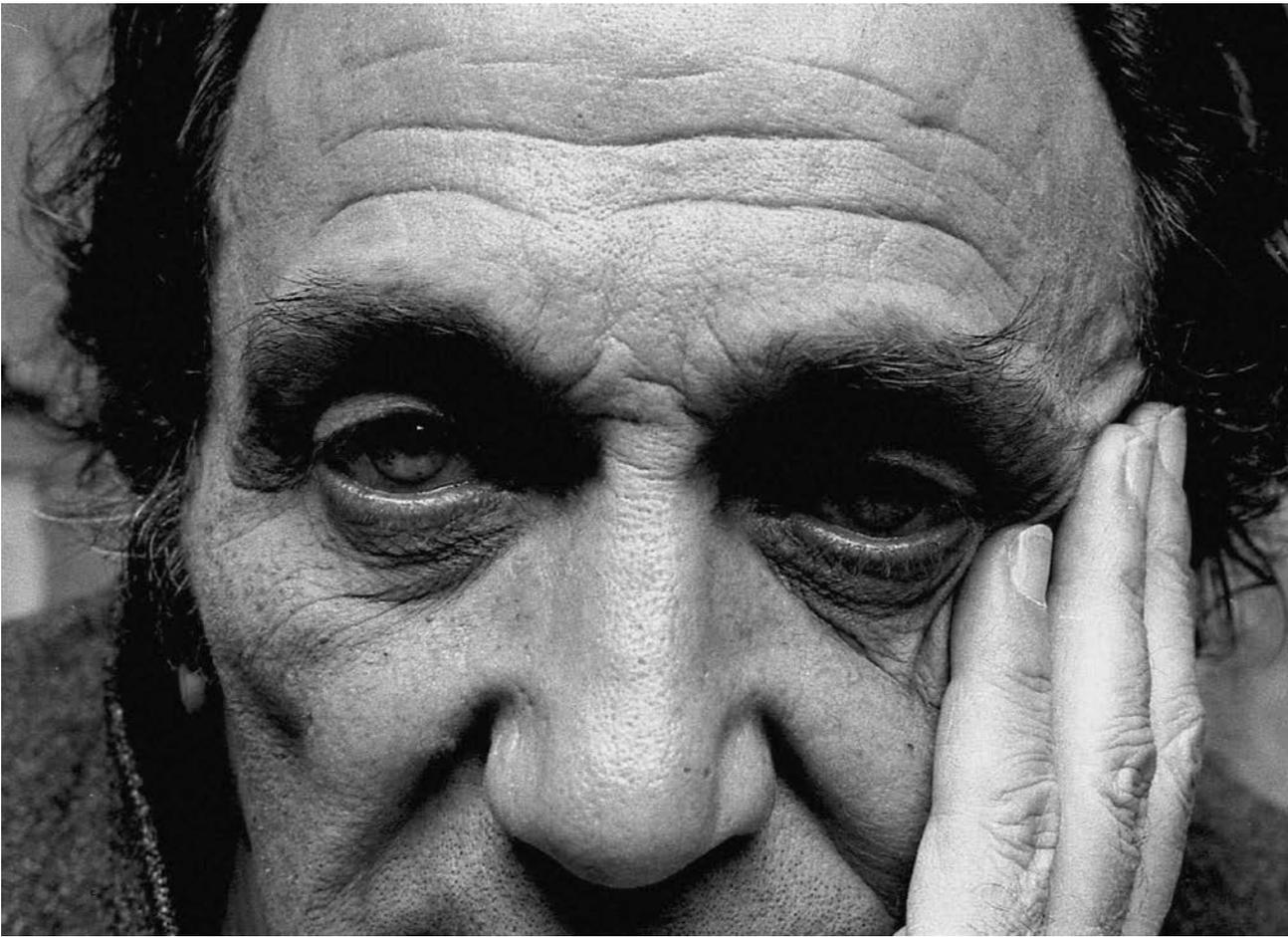




Vis polemica

Il regista Mauro Bolognini. Sotto: la scrittrice Dacia Maraini. A destra: il poeta Alfonso Gatto e, sotto, lo sceneggiatore Cesare Zavattini. Pier Paolo Pasolini era spesso al centro di aspre contrapposizioni polemiche con altri intellettuali italiani compresi quanti fra loro, come la Maraini e Alberto Moravia, erano suoi amici personali. Nella pagina precedente: un ritratto di Pier Paolo Pasolini.





Versi e peccati

Papa Eugenio Pacelli, Pio XII. Nella poesia oggetto della polemica che investì Valentino Bompiani, editore di "Officina", la rivista che pubblicò i versi, Pier Paolo Pasolini metteva pesantemente in discussione la figura del pontefice scrivendo tra l'altro: «Non c'è stato peccatore più grande di te».

12 APRILE 1959

UN EPIGRAMMA SU PACELLI

Gli attacchi sferrati a Pier Paolo Pasolini investono anche il suo editore, Valentino Bompiani. L'articolo racconta come Bompiani fu ritenuto indesiderabile al cattolico Circolo della Caccia perché "colpevole" di pubblicare i testi di Pasolini.

VALENTINO BOMPIANI, uno dei più noti editori milanesi, è stato invitato a dare le dimissioni dal Circolo della Caccia, il vecchio club degli aristocratici romani in via Fontanella Borghese, in cui era entrato qualche tempo fa. La causa è stata una poesia che Bompiani non ha letto, ma che nello scorso marzo è uscita su una rivista stampata dalla sua casa editrice.

La polemica fra i membri del Circolo della Caccia e l'editore cominciò due settimane fa, quando uno dei soci entrò nella sede del circolo a Palazzo Borghese tenendo sotto il braccio una rivista letteraria. Era "Officina", una rivista destinata soltanto a letterati e filologi, con una tiratura limitata a poche centinaia di copie. Da quel momento una pubblicazione che non esce mai dalle biblioteche e dai modesti appartamenti degli studiosi, cominciava a circolare nei saloni carichi di stucchi e dorature d'una delle più sontuose dimore romane. I frequentatori del più antico ritrovo italiano abbandonavano così i tavoli del poker e dello chemin-de-fer per leggere e commentare un centinaio di versi firmati da Pier Paolo Pasolini.

La poesia di Pasolini è un lungo epigramma intitolato *A un Papa*, scritto subito dopo la morte di Pio XII, preceduta qualche giorno prima da quella di Zucchetto, un vecchio, travolto a un crocicchio da un tram. Zucchetto è un ubriaccone, un miserabile, un povero vagabondo respinto dalla società: fra lui e il pontefice c'è una sola cosa comune, la data di nascita. La diversità delle due morti, e quindi delle due vite (la strada per il pezzente e la reggia per il papa) dà lo spunto all'anatema che Pasolini rivolge a Eugenio Pacelli.

L'epigramma

«Non ti chiedeva di perdonare Marx» scrive infatti il poeta: «Un'onda immensa / che si rifrange da millenni di vita / ti separava da lui, dalla sua religio-





ne: / ma la tua religione non parla di pietà? / Migliaia di uomini sotto il tuo pontificato, / davanti al tuoi occhi sono vissuti in stabbi e porcili. / Lo sapevi, peccare non significa fare il male: / non fare il bene questo significa peccare. / Quanto bene tu potevi fare non l'hai fatto. / Non c'è stato un peccatore più grande di te».

È molto probabile che questi versi, e gli altri che compongono l'epigramma di Pasolini, non sarebbero mai entrati al Circolo della Caccia senza l'intervento d'un settimanale. Due settimana fa un rotocalco romano denunciava infatti la poesia come vituperosa verso il pontefice defunto, invitando i soci del Circo-

lo della Caccia a intervenire per punire chi pur appartenendo al loro sodalizio, aveva accettato di pubblicarla. Una settimana dopo, all'articolo seguivano due lettere; una del critico letterario cattolico Gian Luigi Rondi, la seconda del commediografo Fabrizio Sarazani.

Ormai l'imputato non era più l'autore dei versi, ma l'editore della rivista su cui erano apparsi, responsabile d'averli stampati e diffusi. «Io devo credere che le parole stampate sulla rivista del conte Bompiani» diceva una delle lettere «abbiano profondamente offeso i dignitari della corte pontificia che appartengono in veste di soci fondatori al Circolo della Caccia. Voglio sperare che i soci guardie nobili (soprattutto le guardie nobili) e il principe don Aspreno Colonna sentiranno l'elementare dovere di presentare le dimissioni, poiché è inammissibile la loro presenza in un circolo che ha per socio l'editore d'una rivista dove il stata ferocemente offesa la personalità del loro defunto Sovrano.»

Da quel momento alla Caccia non si parlò d'altro. Fondato nel dicembre del 1870 da Angelo Gavotti Venosti, il circolo fu per molti anni il ritrovo dell'aristocrazia bianca, a partire dal maggio del 1871, quando i nobili papalini abbandonarono le sale del Palazzo Borghese perché alcuni soci avevano invitato ad una cena il principe ereditario Umberto di Savoia. I dimissionari s'iscrissero allora in massa al Circolo degli Scacchi, che diventò da quel momento il loro ritrovo.

La situazione mutò di colpo dopo il Concordato, quando i nobili legati al papato ripresero a frequentare la Caccia, allargando sempre più la loro influenza. A poco a poco i bianchi finirono col trovarsi in netta minoranza. Molti di essi passarono allora agli Scacchi. I Barberini, i Serlupi, i Massimo, i Colonna, i Chigi, i Sacchetti, i Theodoli, i Lancellotti, tutti insigniti d'alte cariche vaticane e strettamente legati alla corte pontificia, sono diventati oggi i veri padroni del Circolo di Caccia.

La libertà

Valentino Bompiani s'è trovato così nella delicata situazione d'uno dei personaggi delle sue commedie: quella del cattolico che, pur senza colpa, si vede accusato dalla comunità dei correligionari d'un peccato di cui non si sente responsabile. Nelle discussioni fra gli aristocratici tornò a prevalere la tese di quelli che avevano dato la palla nera all'editore milanese.

Le consultazioni e la polemica continuarono sempre più accese, concludendosi bruscamente una settimana fa quando Bompiani trovò sul tavolo del suo ufficio una grossa busta bianca con un sigillo di ceralacca e lo stemma del Circolo: un ferro di cavallo attraversato da un frustino e da una volpe in fuga. Nella lettera firmata da don Urbano Barberini, presidente della Caccia, Valentino Bompiani veniva pregato di presentare le dimissioni. La lettera compariva, contemporaneamente parafrasata, sul settimanale che aveva iniziato la polemica contro l'editore.

È molto probabile che Bompiani non abbia mai letto la poesia di Pasolini prima che comparisse su "Officina". Non è qui tuttavia il centro della questione. Bompiani non rassegnerà le dimissioni. L'editore infatti è deciso a rivendicare la propria libertà nell'esercizio della professione, e a non accogliere un'identificazione assurda e antiggiuridica tra le proprie ideologie e quelle d'un autore da lui pubblicato.

12 MAGGIO 1959 ■ DIARIO ITALIANO

BOMPIANI

DI ARRIGO BENEDETTI

Il direttore de "l'Espresso", Arrigo Benedetti, interviene sulla vicenda Bompiani-Circolo della Caccia. Nella sua rubrica settimanale "Diario italiano", Benedetti prende le parti dell'editore e difende la sua libertà di espressione.

ALCUNE SETTIMANE FA raccontammo a pagina 5 la storia delle disavventure di Valentino Bompiani, scrittore ed editore milanese ma romano d'origine, trovatosi a disagio nel Circolo della Caccia. Era stato accolto nel sodalizio di Palazzo Borghese con una pioggia di palle bianche; ora invece ne è stato espulso con una pioggia di palle nere.

Perché? Le colpe di Bompiani sono note, le abbiamo già esposte nella breve cronaca che gli dedicammo e se le ripetiamo è per chiarezza. Egli è stato accusato d'essere editore d'una rivista, "Officina", in cui è apparsa una poesia di Pier Paolo Pasolini irrispettosa nei confronti del defunto pontefice Eugenio Pacelli. Tra l'editore della rivista (e a quanto pare si tratta soltanto d'una gestione amministrativa) e il club romano seguiva immediatamente uno scambio di lettere. Il presidente del Circolo della Caccia, a quanto pare, proponeva un'alternativa: o le dimissioni spontanee ed immediate o l'espulsione.

«Perché mi volete espellere?» rispondeva sostanzialmente Bompiani; «un editore non è responsabile di ciò che pubblica. Ci mancherebbe altro! Il giorno in cui s'accettasse questo principio l'editoria perderebbe il suo carattere eclettico e diventerebbe espressione ufficiosa di gruppi particolari... Per quello che riguarda poi la poesia di Pasolini (*siamo noi che riassumiamo quello che ci è sembrato essere il pensiero dell'editore milanese*) la riprovo come uomo di buon gusto e come cattolico... Non per questo però io darò le dimissioni da un circolo che alcuni mesi fa m'accolse con tutti gli onori...».

Seguivano trattative, discussioni, finché, quindici giorni fa, l'ufficio di presidenza del Circolo della Caccia si riuniva votando a maggioranza l'espulsione di Valentino Bompiani. Non dev'essere avvenuto però senza un lontano senso di colpevolezza e, a tal proposito, ci sembra abbastanza interessante riassumere alcune considerazioni che un membro dell'ufficio di presidenza ha fatto a giustificazione d'un provvedimento inusitato. «Resistemmo al fascismo» ha detto in sostanza il membro dell'ufficio della presidenza, di cui ci permettiamo di riassumere le parole, «e quando il conte Sforza scappò all'estero e si mise a parlar male di Mussolini sui giornali di Parigi, di Bruxelles e di New York, noi ci guardammo bene dal riunirci e dal decretare la sua espulsione. Lo stesso facemmo nel 1945 coi soci considerati collaborazionisti. Con Bompiani dobbiamo essere più severi...» (L'importanza di Pasolini!).

A questo punto ci sembra opportuna una precisazione. A nostro giudizio un club può stabilire per i suoi iscritti le regole e le limitazioni che vuole. Per un circolo, il limite sarà rappresentalo dal sangue azzurro, per un altro (e ce



ne sono tanti) dai quattrini, per un terzo l'aver appartenuto alle forze armate, ecc, ecc. I circoli sono sodalizi privati e quindi non sta agli estranei mettere il naso nel loro statuto. Se ne fosse fondato uno per gli obesi sarebbe assurdo che volesse esservi ammesso Indro Montanelli.

Il caso capitato a Bompiani merita però un commento se non fosse altro per alcune caratteristiche che il Circolo della Caccia aveva avuto finora e che ora dopo il provvedimento preso contro un editore benemerito della cultura non ha più. Tradizionalmente è stato sempre considerato più aperto verso le idee prevalenti nel mondo contemporaneo di quanto non fosse e non sia per esempio l'altro club che raccoglie l'aristocrazia romana: il Circolo degli Scacchi. A Palazzo Borghese gli aristocratici che poco più di novanta anni fa furono favorevoli alla riconciliazione tra l'aristocrazia romana, ferita dalla spada del generale Raffaele Cadorna, ed il re d'Italia; in piazza San Lorenzo in Lucina, davanti al cinema Corso, la nobiltà nera, di stretta osservanza papalina.

C'è un altro particolare che merita d'essere sottolineato: molti membri del consiglio direttivo che hanno creduto meglio starsene a casa e non partecipare alla seduta destinata all'espulsione di Bompiani. Anche in questo caso, lo ripetiamo, ci guarderemmo bene dal mettere il naso nelle faccende particolari dei membri del Circolo della Caccia. Siano rimasti a casa colti da un raffreddore, giustificatissimo se si considera l'instabilità della stagione romana, siano rimasti a casa perché distratti, per esempio, dal concorso ippico o invece si siano eclissati per altre ragioni, a noi non importa. Resta tuttavia dimostrato che per alcuni membri del Circolo della Caccia, mentre pochi mesi fa era naturale che l'editore di Alberto Moravia, romanziere che ha avuto a che fare col Sant'Offizio, fosse ammesso a Palazzo Borghese, oggi il fatto stesso che a sua insaputa una rivista da lui amministrata abbia pubblicato una poesia irriverente diventa una colpa che non potrà mai essere perdonata.

Alcuni mesi fa Bompiani trovò nell'aristocrazia romana persone che appoggiarono la sua candidatura, che gli procurarono una votazione ricchissima di palle bianche; oggi non ha trovato nessuno disposto ad andare a difenderlo apertamente. Espressioni di generica solidarietà, di simpatia personale, probabilmente saranno arrivate numerose agli orecchi di Valentino Bompiani, ma un'aperta difesa è mancata. È quindi provato quali sono i confini che un editore, incurante di limitazioni ideologiche, non deve mai valicare se intende conservare certe solidarietà, certe amicizie. E resta anche dimostrato che anche i clubs dove per lo più si gioca, si discorre, si cena e speriamo si legge, (trattandosi di circoli che per statuto dovrebbero avere fini culturali) possono servire per dare un'idea dei tempi in cui viviamo.

Premi e cacciate

Valentino Bompiani, a destra nella foto, con Vitaliano Brancati al premio Bagutta nel febbraio 1950: scrittore ed editore ricevono il premio per il romanzo *Il bell'Antonio*. Editore di successo, Bompiani venne prima ammesso e poi espulso dal Circolo della Caccia a causa dei versi di Pasolini sul Papa.

Via dagli schermi

Franco Citti in una scena di *Accattone*, il primo film diretto da Pier Paolo Pasolini. L'opera venne presentata alla Mostra di Venezia e duramente contestata. Il film venne poi bloccato in sede di censura dal sottosegretario democristiano al Ministero del Turismo e Spettacolo Renzo Helfer e ritirato dalle sale.

29 OTTOBRE 1961 ■ DIARIO ITALIANO

L'ODIO

DI ARRIGO BENEDETTI

Nella sua rubrica settimanale Arrigo Benedetti torna a occuparsi di Pasolini e denuncia una vera e propria campagna di odio contro lo scrittore, che vede in prima fila notabili democristiani.

CONOSCIEREMMO VOLENTIERI l'opinione di Saragat, La Malfa, Reale sugli incidenti avvenuti venerdì sera in via IV Fontane, a ventiquattr'ore dall'approvazione, con voti democristiani, fascisti e monarchici, della brutta legge sulla censura in Senato.

La Comunità europea degli scrittori aveva invitato per la sera di venerdì 20 alcune centinaia tra letterati ed artisti di Roma ad assistere alla proiezione del film di Autant-Lara *Non uccidere*. All'ultimo momento la polizia, valendosi di leggi borboniche imposte dal fascismo all'Italia ed applicate con sadismo dall'attuale governo, aveva proibito proiezione e dibattito. Non essendo stato possibile per mancanza di tempo (il veto poliziesco fu deciso intorno alle quattro del pomeriggio) avvertire gli invitati, verso le nove di sera alcune centinaia di persone, scrittori, professori universitari, attori si raccoglievano davanti al cinema al cui ingresso montavano la guardia dei poliziotti. Ne derivava una specie di protesta drammatica. Ci si domandava perché un film ch'era stato sottoposto pochi giorni prima all'attenzione dei parlamentari, non potesse essere oggetto d'un dibattito a cui avrebbero partecipato uomini ugualmente, se non più, qualificati.

Giancarlo Vigorelli telefonava all'on. Fanfani, il quale a quanto mi si dice, dando prova ancora una volta dell'incertezza derivante dalla fiacca e politicamente squalificata maggioranza di cui dispone, cercava Folchi. Lo trovò? Non lo trovò? Dicono che l'abbia trovato e che l'ambiguo ministro dello Spettacolo abbia risposto che qualora si permettessero la proiezione e il dibattito avrebbe dato le dimissioni.

Vorremmo proprio sapere cosa ne pensano Saragat, La Malfa, Reale e magari anche l'on. Malagodi. E vorremmo sapere se in un paese in cui si proibiscono perfino i dibattiti su un film che invita a non uccidere, s'assume come ideale l'uccidere.





La persecuzione contro il cinema e gli spettacoli in genere diventa più forte. Quasi si direbbe che un governo confessionale allo stremo voglia conquistare alcune posizioni prima di quella crisi che dovrebbe concludersi con una nuova maggioranza di centrosinistra. Si vota in Senato una legge infame, si proibisce la proiezione, davanti ad un pubblico qualificato, d'un film

che invita a non ammazzare, si perseguitano registi, si minacciano scrittori, intellettuali, artisti perché protestano. E si sostiene una situazione tanto vergognosa, col plauso di chi? Non certo dei convergenti, i quali incapaci di dare un segno di coraggio si limitano, per esempio, ad astenersi quando in Senato si vota una legge che disonora un governo ch'essi ipocritamente continuano a sostenere, ma col sostegno aperto, schietto dei fascisti, dei monarchici, aperti chissà a quali speranze ogni volta che scoprono dei legami morali, delle affinità ideali tra loro, rappresentanti sparuti d'un passato distrutto e condannato, ed il Partito democristiano.

E c'è un caso di cui bisogna assolutamente parlare. La persecuzione ha scelto maliziosamente un uomo, Pier Paolo Pasolini. Vogliono ch'egli sia il male, che rappresenti il libertinaggio della cultura; ad ogni costo cercano di farne un bersaglio e non s'accorgono che gli fanno l'onore, certo per lui inaspettato, di rappresentare la cultura moderna. Sono guidati dall'istinto che li spinge a colpire un poeta apparentemente vulnerabile. L'on. Helfer, sottosegretario al Ministero dello Spettacolo, per esempio, ha avuto il coraggio di rispondere agli intellettuali (tra i quali erano molti cattolici) che gli domandavano il nullaosta per il film *Accattone*, che si trattava d'aspettare l'approvazione della legge infame a cui alludevamo, sebbene egli sapesse (gli risultava dal dibattito in corso) che essa, per gli emendamenti subiti, era destinata a tornare alla Camera. L'on. Helfer, cioè, ha avuto il coraggio di sostenere senza rossore che se, in attesa della nuova legge (noi si spera che una crisi di governo o il miracolo d'una protesta dei partiti convergenti, per ora così insensibili, la neutralizzi) per gli altri registi continua l'ordinaria amministrazione, per Pasolini esiste addirittura una *vacatio legis*.

Il personaggio che la Dc ha creato pazientemente, e alla cui costruzione ogni giorno si portano nuovi elementi ispirati allo spirito della calunnia, acceca a tal punto alcuni uomini del partito di maggioranza relativa da spingerli ad aperte aberrazioni giuridiche. Si sceglie uno scrittore, un artista, se ne sottolineano le caratteristiche particolari, si cerca d'isolarlo per meglio colpirlo e non ci si rende conto che non si perseguita un uomo ma si manifesta un antico odio verso il mondo moderno. Perché non hanno scelto un altro scrittore? Lo sappiamo benissimo. Pasolini con la sua aria di ragazzo, con le sue compromissioni di poeta si suppone possa essere una vittima contro la quale diventa facile incrudelire col consenso di un'opinione pubblica distratta o ostile a qualsiasi artista che negli anni del benessere economico continui a prospettare la realtà delle borgate, cioè del vizio derivante da una miseria che si potrebbe eliminare rapidamente ma dalla quale si preferisce distrarre lo sguardo giacché l'eliminazione delle frange miserabili comporta non provvedimenti d'ordinaria amministrazione bensì un nuovo indirizzo in primo luogo politico e subordinatamente economico.

Ora la protesta è inevitabile, la solidarietà per un artista perseguitato non può essere subordinata a considerazioni d'alcun genere, piaccia o non piaccia Pasolini scrittore o Pasolini regista, infastidiscano o provochino simpatia alcuni suoi atteggiamenti. Occorre impedire che si concentri su un uomo l'odio del ceto sociale e morale che oggi detiene il potere. Un chiarimento necessario perché, semmai, abbiamo un po' tutti diritto a tale odio.



17 MARZO 1963

I SANTINI DEL PUBBLICO MINISTERO

È vero che quel film offende la religiosità degli italiani? Dopo aver assistito al processo ho fatto un sogno...

DI ALBERTO MORAVIA

Quattro per uno

Una scena de *La ricotta*. Il mediometraggio diretto da Pier Paolo Pasolini era uno dei quattro episodi che componevano il film *Ro.Go.Pa.G.* Il titolo è una sigla che identifica i registi delle quattro parti: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti.

Nel marzo 1963 Pier Paolo Pasolini venne processato e condannato a quattro mesi di reclusione per “vilipendio alla religione di Stato”. Sotto accusa è il suo film La ricotta, una ricostruzione della Passione di Cristo.

DOPO IL PROCESSO contro Pier Paolo Pasolini, vinti dalla stanchezza d'una giornata passata in tribunale ad ascoltare le varie e tutte fluviali arringhe del Pubblico ministero e degli avvocati di difesa, ci addormentammo e facemmo il sogno seguente. Ci pareva d'essere in un tipico salotto della media borghesia romana, il salotto d'un professionista di mezza tacca o d'un altro funzionario, con i soliti mobili più o meno falso antichi, i soliti tappeti persiani, i soliti paralumi, i soliti divani, le solite poltrone. C'era un certo numero di persone, avvocati, ingegneri, medici, funzionari di Stato, con le loro mogli; si stava tutti seduti in cerchio a una tavola sulla quale si vedevano i soliti vassoi e le solite bevande. A un certo punto nasceva una discussione intorno all'ultimo film di Pasolini il quale, chissà come, era presente in un luogo così diverso da quelli che consuetamente frequenta. Un avvocato meridionale intorno la quarantina, molto focoso e di bella presenza, attaccava con violenza il film adducendo una quantità di ragioni di specie, diciamo così, sentimentali anche se accompagnate da uno sfoggio impressionante di cultura; alcuni dei presenti gli davano ragione, altri gli davano torto, anche loro con abbondanza di argomenti. Le signore, che non capivano un'acca di questi discorsi così seri dei loro mariti, tacevano fingendo di capire oppure parlottavano tra di loro; ogni tanto la padrona di casa assai contenta che il suo ricevimento fosse così animato s'alzava e faceva circolare il vassoio con le paste oppure riempiva i bicchieri vuoti.

Quanto a Pasolini, egli si difendeva con ostinata dolcezza cercando di spiegare il tema del film, senza però riuscire a farsi capire sia per la differenza di mentalità, di cultura e addirittura di linguaggio tra lui e i suoi avversari, sia perché soverchiato dalla foga intransigente ed aggressiva dell'avvocato meridionale. C'erano anche alcuni dei presenti che non prendevano parte alla discussione e mostravano per chiari segni d'essere annoiati e desiderosi di andarsene a casa. Processo assurdo alla fine della discussione Pasolini e tutti gli altri salutavano la padrona di casa e passavano nell'anticamera; ma qui, oh meraviglia, due robusti carabinieri afferravano per le braccia Pasolini e gli mettevano le manette dichiarandolo in arresto. Alle proteste di Pasolini e di alcuni suoi amici, uno di quei signori che finora aveva taciuto senza prendere parte alla discussione, un signore dai capelli brizzolati e dall'aspetto molto serio, in doppio petto grigio, si faceva avanti e gli notificava che egli era condannato a quattro mesi di prigione per avere contraddetto l'avvocato suo avversario. Aggiungeva che egli doveva capire che si trattava d'una condanna in fondo molto mite perché le opinioni dell'avvocato erano anche le opinioni della maggior parte degli ospiti di quel salotto e lui non s'era accorto d'aver appunto offeso questi ospiti con il suo film.

A questo punto ci svegliammo e ci rendemmo conto che la scena da noi sognata era in realtà avvenuta in un'aula del Palazzo di Giustizia di Roma, per essere precisi proprio nell'aula in cui durante il ventennio nero si celebrano i processi del tribunale speciale. Sogni a parte, davvero veniva fatto di pensare mentre il Pubblico ministero pronunziava la sua requisitoria contro Pasolini:

«Se quest'uomo si trovasse invece che in un'aula di tribunale, in un salotto, probabilmente parlerebbe di meno, ci risparmierebbe la lezione sui manieristi e molte considerazioni sulla Chiesa cattolica, non minaccerebbe i suoi contraddittori dei rigori della legge e tutti saprebbero che egli espone le sue idee private cioè le idee di una bene determinata società alla quale appartiene; e alla fine, forse, potrebbe anche essere possibile manifestare idee diverse dalle sue, cioè d'una società diversa, e tutto finirebbe lì». Già osserverà a questo punto qualcuno, ma il Pubblico ministero si comportava in quel modo proprio perché si trovava in un'aula del palazzo di giustizia e non in un salotto. Noi rispondiamo che mentre è verissimo che ci trovavamo in un'aula di tribunale e non in un salotto per converso la materia non era affatto da aula di tribunale.

In altri termini si trattava di una materia assolutamente opinabile e inafferrabile dagli strumenti della giustizia: una materia nella quale l'opinione del Pubblico ministero non valeva certamente più di quella degli avvocati della difesa e di qualsiasi altra persona che si trovava in quel momento nell'aula: una materia, insomma, talmente incerta da rendere tutto il processo assurdo, inverosimile, incredibile. Questa materia giustificava il nostro sogno; e contrastava invece violentemente con i paludamenti della giustizia, con l'irruenza del Pubblico ministero, con la gravità e i silenzi solenni del presidente e con i carabinieri in divisa. E faceva apparire del tutto improbabili le aquile, le torce, i fasci, le colonne e tutti gli altri ridicoli simboli del mostruoso palazzo di giustizia di Roma nel quale la borghesia dell'epoca liberty volle esprimere la sua idea della giustizia, al tempo stesso melensa e terrificante.

Il borghese superstizioso questa materia opinabile, fluttuante, dibattuta milioni di volte, profondamente incerta e inconsistente, questa materia dell'arte e dell'espressione artistica del sentimento religioso trovava tuttavia un suo punto fermo così nel Pubblico ministero come in Pasolini. Il punto fermo del Pubblico ministero era ravvisabile nella sua situazione sociale; quello di Pasolini nella sua religiosità. E veniamo prima di tutto al Pubblico ministero e alla condanna da lui richiesta e ottenuta nei confronti di Pier Paolo Pasolini. Egli accusava Pasolini di "vilipendio della religione". In realtà avrebbe dovuto accusarlo del reato di "vilipendio della media e piccola borghesia". E questo non tanto perché Pasolini aveva detto per bocca di Orson Welles che «l'Italia ha il popolo più analfabeta e la borghesia più ignorante d'Europa», e che «l'uomo medio è un mostro, un pericoloso delinquente razzista, conformista, schiavista, colonialista, qualunquista» quanto perché aveva attaccato questa borghesia, quest'uomo medio in ciò che costituisce la loro giustificazione metafisica, oppure se si preferisce dirla alla maniera marxista, in ciò in cui consiste la sovrastruttura della loro fondamentale struttura.

Infatti: Pasolini non aveva certamente vilipeso la religione cattolica (ed è per questo e non per paura conformista, che molti cattolici e preti che non condividono le concezioni religiose della borghesia, non hanno avuto niente da ridire sulla *Riccotta*) bensì aveva vilipeso la piccola e media borghesia italiana attraverso la critica dell'idea che essa si fa della religione cattolica. E qual era quest'idea? Era l'idea che traluce nei santini in tricromia, nelle oleografie sotto vetro, nella statuaria di gesso colorato, in tutta insomma l'orribile cianfrusaglia e chincaglieria sacra il cui stile fu determinato una volta per tutte, alcuni secoli fa, dalla versione



iconografica che delle figure del Vecchio e Nuovo Testamento diedero Raffaello e soltanto in piccola parte i manieristi. Era un'idea, diciamo pure, assolutamente fossile, zuccherosa, convenzionale, precettistica, feticistica, idolatrice, superstiziosa: un'idea, per definirla con una parola sola, convenzionale, cioè completamente priva di contenuto religioso e fatta apposta per la comodità d'una società, appunto anch'essa del tutto irreligiosa.

Di quest'idea Pasolini aveva mostrato la vuotaggine e l'aridità con il semplicissimo e ben noto procedimento espressionistico consistente nel mostrarci sotto i volti convenzionalmente atteggiati della Sacra Famiglia, i volti reali della famiglia umana corrotta e decaduta di questi anni di grazia. Ripetiamo: è un proce-

dimento vecchio quanto la pittura, di cui si possono trovare i precedenti nell'arte grottesca dei vari Bruegel e Bosch oppure in quella degli espressionisti tedeschi dell'altro dopoguerra; ma al Pubblico ministero ammiratore dei manieristi aveva fatto l'effetto d'una profanazione. Ahimé il Pubblico ministero aveva creduto di vedere un vilipendio della religione là dove c'era semplicemente una diversa concezione artistica. Forse potrà tornare utile ricordare a questo punto l'aneddoto di Bernard Berenson il quale, essendogli stato annunziato che Gesù era apparso al pontefice Pio XII, si limitò a domandare: «E in che stile?». E veniamo a Pier Paolo Pasolini. Abbiamo detto che in questa materia estremamente opinabile, fluida e inconsistente dell'espressione artistica del sentimento religioso c'era tuttavia in lui un punto fermo: la sua religiosità.

E infatti: in quell'aula di tribunale il solo uomo veramente religioso era proprio Pasolini. Il Pubblico ministero si muoveva sul terreno fossile delle tradizioni defunte, cioè di santini in tricromia, delle statue di gesso colorato, della *bondieu-series* per dirla coi francesi proprie alla religione che piace alla nostra piccola borghesia: soltanto Pasolini aveva saputo far qualche cosa di nuovo e di vivo con la storia della Passione, questa storia sublime, un tempo così feconda e oggi così sterile: aveva saputo, diciamo, strappare il Cristo, la Madonna, i Santi dagli atteggiamenti teatrali e insignificanti in cui li ha chiusi tre secoli di convenzionalità controriformistica e farli muovere e vivere in una maniera nuova, tra i ruderi e i prati della periferia, sullo sfondo dei palazzi di cemento armato dei sobborghi romani. La corona di spine il Pubblico ministero difendeva la religione cara a certa società italiana; Pasolini, lui, s'era limitato a prendere sul serio un passo del Vangelo. La religiosità di Pasolini si riconosceva dunque nel fatto che aveva saputo fare della poesia con una materia che pareva ormai definitivamente impoetica e perciò abbandonata alla ruffianeria commerciale delle fabbriche di oggetti sacri.

Crediamo infatti che questa sia davvero la prova suprema della validità, vitalità e attualità d'una religione, di sapere ispirare la poesia. Ora a giudicare dalla produzione artistica cattolica dei giorni nostri che tanto piace al Pubblico ministero, dai quadri rifatti sui manieristi ai film di Cecil De Mille, si direbbe che il Cristo è altrettanto morto quanto Giove, Apollo e Venere; ma a giudicare dallo sgradevole, violento, stridulo quanto si vuole, ma vitale e attuale episodio della *Ricotta* di Pasolini si ricava l'impressione che il Cristo sia ancora ben vivo e operante e che la religione cristiana non è ancora un fossile come tante altre religioni che l'hanno preceduta nella storia. Il Pubblico ministero con la meticolosità propria a coloro che non credono se non vedono si fece portare la moviola nell'aula per mostrare alla Corte i punti, venticinque in tutto, che a suo parere giustificavano la condanna di Pasolini. Ora è notevole che proprio i punti in cui la religiosità di Pasolini s'esprimeva con più forza e più chiarezza fossero considerati dal Pubblico ministero come i più scandalistici e i più irriverenti.

Per esempio la sequenza della corona di spine. In questa sequenza, dopo che i vari tirapièdi e aiutanti del regista hanno ripetuto in vari toni dallo scherzo alla stanchezza e alla noia: «La corona», due mani si protendono sullo schermo vuoto tenendo tra le dita la corona di spine di Gesù. Ora non c'è bisogno d'essere molto esperti della tecnica cinematografica per riconoscere nell'indugio della macchina da presa sulla corona di spine isolata nel mezzo dello schermo e in primo piano, il significato di un punto esclamativo ossia

Alter ego

Orson Welles, che ne *La ricotta* interpretava il ruolo del regista e rappresentava in parte l'alter ego di Pasolini. Nel film Welles pronuncia una dura requisitoria contro la società italiana: la voce è dello scrittore Giorgio Bassani che per l'occasione si è prestato come doppiatore. La foto, originariamente in bianco e nero, è stata successivamente colorata a mano secondo la moda e le consuetudini di quegli anni.

Dalla Catalogna

Enrique Irazoqui, che ne *Il Vangelo secondo Matteo* interpreta Gesù Cristo. È uno studente universitario di Barcellona che, in viaggio a Roma alla ricerca di solidarietà e di fondi per la causa antifranchista, aveva incontrato anche Pier Paolo Pasolini. Raccontano sul set: «Quando lo scrittore se lo vide davanti non ebbe dubbi, Cristo era stato trovato».

d'una sottolineatura di venerazione e di contemplazione religiosa. Non essersi accorti del significato di questa immagine, dimostra che il Pubblico ministero non ha familiarità con il linguaggio cinematografico.

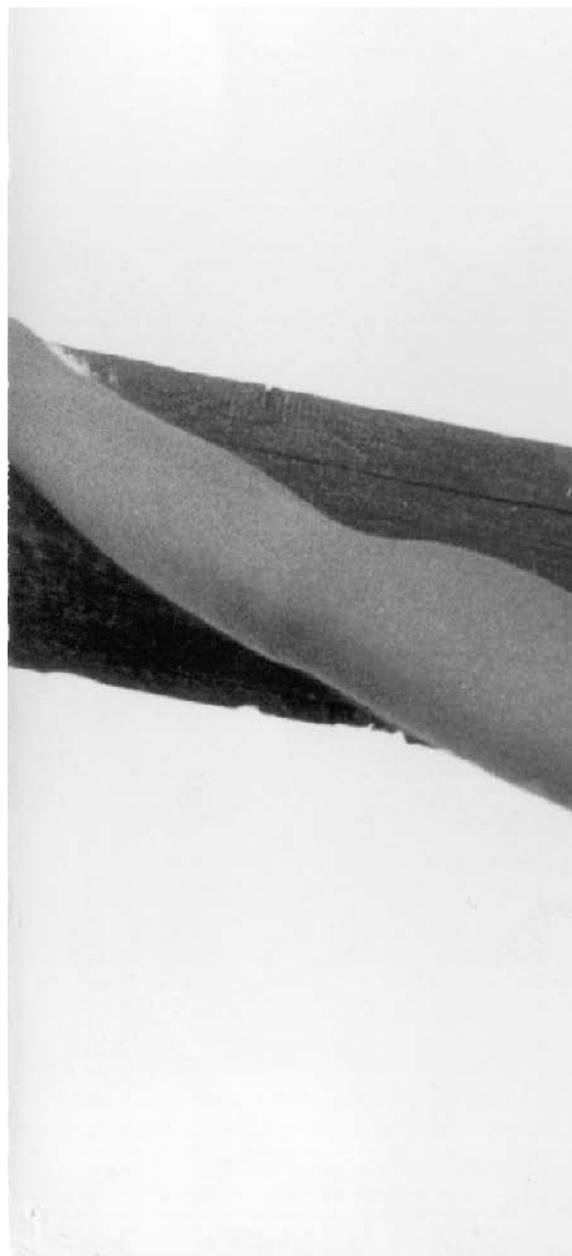
Quei secondi durante i quali la corona di spine campeggia sullo schermo sono i secondi della religione di Pasolini di fronte ai quali non valgono i novanta minuti dell'oratoria del Pubblico ministero. Il processo contro Pier Paolo Pasolini ha dunque veduto contrapposte, l'una di fronte all'altra, fatto non nuovo anzi abbastanza normale, la vera religione e la religione convenzionale, il sentimento religioso e il sentimento bigotto, l'arte viva e l'arte commerciale, la difesa della poesia e la difesa della società.

Una difesa ingiustificata

Abbiamo detto che invece di accusare Pasolini di vilipendio della religione sarebbe stato più giusto accusarlo di vilipendio della borghesia piccola e media; ma non vorremmo essere fraintesi. Pasolini non ha voluto vilipendere nessuno, né la piccola, né la media, né l'alta borghesia, né il popolo; egli ha voluto soltanto fare una certa particolare opera d'arte e secondo noi ci è riuscito in pieno. È stata invece la media e piccola borghesia che s'è sentita vilipesa nell'idea ch'essa ha voluto ricordare a Pasolini ch'essa si identifica con lo Stato italiano e che ogni offesa a lei è

un'offesa allo Stato. Il Pubblico ministero ha detto di voler difendere la nostra libertà da coloro che, come Pasolini, vogliono «rapinarla». Noi diciamo allora: «Alla larga da questo genere di difesa».

Ci sembra infatti che non si difende affatto la libertà attribuendo ad un paese intero i gusti e le idee d'un ristretto gruppo di cittadini. Noi siamo invece convinti che la borghesia di cui il Pubblico ministero s'è fatto paladino sia in fondo molto migliore di quanto egli non creda. E ch'essa non ha affatto bisogno d'essere difesa con i sequestri e la prigione, bensì illuminata migliorata e aiutata ad una comprensione diversa dell'arte e della cultura.





21 GIUGNO 1964

I DODICI APOSTOLI AL PREMIO STREGA

Visita de "l'Espresso" sul set de Il Vangelo secondo Matteo, il film del 1964 che Pier Paolo Pasolini girò in buona parte a Matera utilizzando anche come attori molti dei suoi amici. Un set molto insolito...

CRISTO GIOCA A DAMA con la sarta, la Madonna è andata a letto, l'apostolo dice: «Con Evtušenko, con Kerouac, sarebbe stata un'altra cosa. Altro che starcene tutta la sera a giocare dama o a vedere il "Cantatutto" alla televisione. Evtušenko avrebbe raccontato i suoi viaggi nella tundra (quando guidava con una aquila legata al cofano dell'automobile), Kerouac avrebbe parlato delle serate a New York nei bar del Village o dei pomeriggi a San Francisco nella libreria di Ferlinghetti. Matera sarebbe stata sopportabile...».

Lo studente Irazoqui

È quasi notte, ma nella hall del Jolly di Matera fa ancora caldo. L'apostolo si fa vento con la rivista, Maria di Betania parla dei libri appena usciti. Per la sua riduzione cinematografica del Vangelo secondo Matteo, Pier Paolo Pasolini ha mobilitato infatti mezza Roma intellettuale. Il poeta Alfonso Gatto (apostolo), la scrittrice Elsa Morante (aiuto-regista), suo nipote Giacomo Morante (apostolo), lo scrittore Enzo Siciliano (apostolo), Natalia Ginzburg e Gabriele Baldini (Maria di Betania e marito), il critico Giorgio Agamben (apostolo).

«Cristo era un intellettuale», dice Pasolini. «Quello, cioè, che oggi si chiamerebbe un intellettuale, nel senso che aveva la "sapienza". E intellettuali erano anche alcuni apostoli: gli evangelisti, per esempio (che più tardi, infatti, narrarono la predicazione di Gesù), e un altro paio. Ora il problema era questo: per Cristo e gli apostoli "intellettuali" non si potevano usare dei popolani, perché era necessario che le loro facce fossero diverse, fossero quelle di gente che pensa, che ha l'abitudine al ragionamento. D'altra parte non si potevano usare dei borghesi (perché certo ne Cristo ne i suoi discepoli appartenevano a quegli strati della società del tempo che oggi chiameremmo borghesi), e questo escludeva automaticamente la scelta di attori professionisti. C'è però un intellettuale non borghese: è l'artista, lo scrittore, il poeta. È bastato che mi guardassi attorno, e ho visto che i miei amici sarebbero andati benissimo. Con le vesti di sacco addosso, Alfonso Gatto è l'apostolo più vero che si potesse immaginare».

Trovati gli apostoli, Pasolini doveva trovare Cristo. La sua prima idea fu da affidare la parte a Evgenij Evtušenko, il giovane poeta sovietico, ex ballerino e cacciatore di orsi, che dopo aver impersonato l'entusiasmo degli anni del disgelo vive ora appartato e silenzioso, quasi in disgrazia. Evtušenko è un giovane alto e biondo, la faccia un po' asiatica (è nato infatti sul confine della Mongolia), e non è facile, pensando a una sua fotografia, immaginarlo nei panni di Gesù. Ma Pasolini convinse il suo produttore, Alfredo Bini, e la trattativa venne avviata. Dopo qualche settimana, tuttavia, al termine d'uno scambio di lettere, fu chiaro che la posizione politica di Evtušenko (che l'anno scorso fu pubblicamente sconfessato da Kruščëv per le sue intemperanze) non gli avrebbe permesso un lungo soggiorno in Italia. Pasolini ripiegò allora su Jack Kerouac, lo scrittore beatnik che con William Burroughs è il maggior rappresentante della letteratura d'avanguardia degli Stati Uniti. Kerouac è di origine pellerossa, è stato varie volte in clinica a rimettersi dall'abuso di alcol, ha oltre quarant'anni. L'equivoco era nato qui, dal fatto che Pasolini aveva visto una sua foto di parecchi anni fa e gli era parso che l'autore dei *Sottterranei* avrebbe potuto essere un Cristo credibile. Ma più tardi, quando Kerouac (un po' sorpreso ma entusiasta) aveva risposto alle lettere di Bini accettando e accludendo alcune foto più recenti, Pasolini capì che Cristo era ancora da trovare.



Troppo vecchio

Lo scrittore Jack Kerouac. Inizialmente Pasolini aveva pensato a lui per interpretare Gesù Cristo. Ma aveva visto delle sue foto di anni prima. E così quando i contatti vennero avviati e Kerouac spedì immagini recenti, Pasolini tornò sui suoi passi.

«Così passò ancora un po' di tempo» racconta l'apostolo, «poi Pier Paolo incontrò Irazoqui. Enrique Irazoqui, uno studente della facoltà d'economia di Barcellona; era venuto a Roma per una vacanza e aveva pensato di fare visita a Pasolini di cui aveva letto i *Ragazzi di vita*. Quando lo scrittore lo vide davanti, il colorito olivastro (Irazoqui è basco per parte di padre ed ebreo da parte materna), gli occhi enormi e ispirati, la fronte alta, i capelli lunghi e lisci, non ebbe dubbi, Cristo era stato trovato. Irazoqui è un giovane intelligente, discreto, con una buona preparazione storica, e in questo mese parlando con lui, abbiamo imparato parecchie cose sulla Spagna com'è oggi, su come i giovani vedono il franchismo e l'arretratezza economico-sociale del paese. Ma Evtušenko, Kerouac, beh sarebbero stati un'altra cosa. Non dico per il film, perché Irazoqui è bravo, Pasolini ne è entusiasta; ma per noi, qui a Matera, la sera, sarebbe diverso...».



Vesti di sacco

Il poeta Alfonso Gatto, che ne *Il Vangelo secondo Matteo* interpreta l'apostolo Andrea. Diceva di lui Pasolini: «Le vesti di sacco addosso, Alfonso Gatto è l'apostolo più vero che si potesse immaginare». Al film hanno anche partecipato, tra gli altri, gli scrittori Elsa Morante, Enzo Siciliano e Natalia Ginzburg.

La storia di questo film di Pasolini (il quarto contando anche l'episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, *La ricotta*), è più o meno nota. Ad Assisi dov'era stato invitato a una manifestazione culturale della Pro Civitate Christiana, una notte Pasolini non aveva nulla da leggere. Nella piccola stanza che gli era stata assegnata trovò un Vangelo, e vi si immerse con quel moto un po' nevrotico col quale un intellettuale abituato a leggere aggredisce in caso di necessità le letture più incredibili, dagli annunci pubblicitari al manuale d'orticoltura.

Palestina e Mezzogiorno

Poche ore dopo, mentre l'alba spuntava sulle colline dell'Umbria, lo scrittore aveva già deciso di fare un film sulla vita di Cristo. Qualche mese per preparare la sceneggiatura, poi, l'estate scorsa, un viaggio in Terra Santa per scegliere i luoghi dove avrebbe girato.

«Ora posso dire che mentre mi aggiravo tra Nazareth e Betlemme non ero molto sincero. Guardavo, prendevo appunti, studiavo persino i particolari organizzativi, ma c'era qualcosa dentro di me che mi suggeriva che il film non sarebbe stato girato lì. Avevo già in mente la Puglia, il confine tra Puglia e Lucania, la Calabria, e tutta l'attenzione di quei giorni era posta nel cercare (ed era facile, l'illusione è in certi punti perfetta) le somiglianze tra la Palestina e l'Italia meridionale. C'erano poi altri fatti a convincermi man mano che il film bisognava girarlo qui. Come impiegare gli israeliani per le scene di massa? Era impossibile: primo perché

sono troppo affaccendati, secondo perché hanno nel viso i segni del romanticismo e della cultura contemporanea. Erano civili, borghesi, non andavano bene. Quanto agli arabi, passato il confine, niente da fare: troppo decisamente arabi, ormai. Mi venivano in mente le facce delle persone che avevo visto nei miei viaggi nel sud, così antiche, umili, scure, e mi rafforzavo nell'idea (ma allora, ripeto, non era un'idea, era quasi un pensiero nascosto) di girare qui. Il mio film, poi, prescindere da ogni esattezza filologica, archeologica, perché quello che m'interessa non una vera e propria "ricostruzione". I castelli svevi, Castel del Monte, Gioia del Colle, sono di molti secoli posteriori alla vicenda, ma a me andavano bene lo stesso perché in fondo il Tempio, il Sinedrio, la reggia di Erode, erano i dati architettonici di una società feudale non troppo diversa da quella sveva».

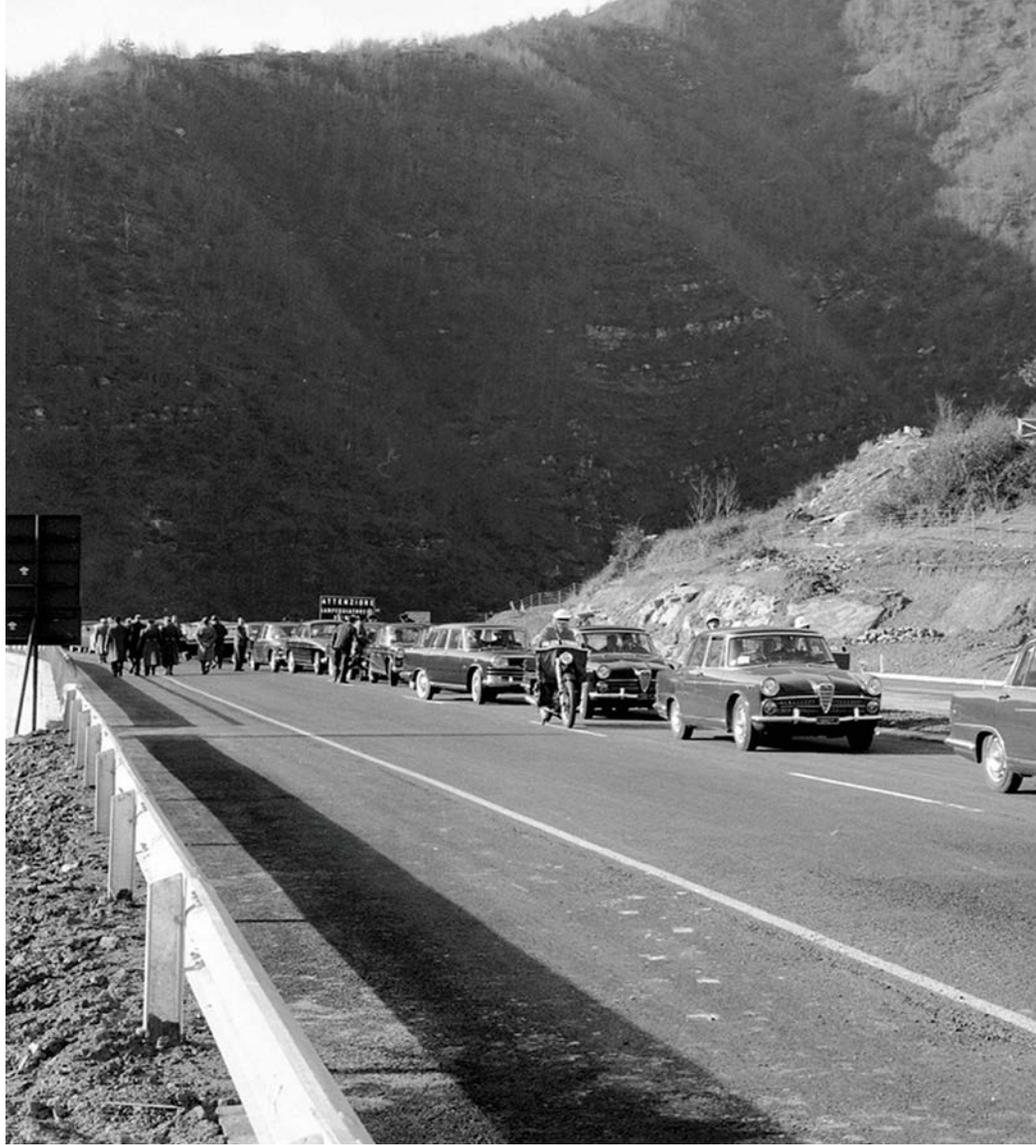
Per chi ha assistito varie volte alle riprese di un film, veder girare Pasolini può rappresentare una sorpresa. Vestito di tutto punto sotto un sole a picco che ha già fatto semivestite l'intera troupe, gli ordini pacati, gentili, una pazienza senza limiti («Su, Natalia, ripetiamo... Giacomo, non ridere... No, Enrique, devi girarti più piano...»), la timidezza di sempre, Pasolini dirige come se stesse scrivendo alla sua scrivania. La stessa concentrazione, lo stesso isolamento, nel viso le ombre malinconiche che caratterizzano la sua fisionomia. Sugli attori interviene di rado, e quasi mai a suggerire un'espressione, a forzare un sentimento. Dice Enzo Siciliano: «Per Pasolini, la cosa fondamentale è la scelta delle facce. Una volta deciso che l'attore ha il viso giusto, più adatto al personaggio, pensa che la gamma delle sue espressioni sarà pure quella esatta. Ha impiegato delle settimane per scegliere Pietro (lo ha trovato in un ebreo che possiede un piccolo negozio di ferramenta in ghetto), ma ora sa che il pianto, il riso, lo stupore di Pietro saranno quelli giusti. Soprattutto quelli che gli servono, quelli giusti. Soprattutto non chiede di interiorizzare l'interpretazione: gli servono i visi, non le idee dell'attore sul personaggio».

Un set insolito

A parte Pasolini, il set del *Vangelo secondo Matteo* è uno dei più insoliti che si siano mai visti. Gli attori arrivano con dei grossi libri sotto il braccio (da leggere in un spicchio d'ombra, riversi, durante le pause), l'attesa dei prossimi premi letterari incombe, i discorsi riguardano quasi soltanto programmi editoriali e problemi critici. Sembra un gioco tra amici, *La répétition* di Jean Anouilh o *Castello in Svezia* di Françoise Sagan (due commedie in cui un gruppo di amici mette in scena degli spettacoli), e l'impressione viene rafforzata dall'esiguità della troupe, una diecina di persone in tutto, perché il *Vangelo secondo Matteo* sarà un film a basso costo.

«Non capisco», dice Pasolini, «perché la mia decisione di fare un film dal Vangelo abbia meravigliato tanta gente. Dicono: ma come, proprio a lui, comunista, anti-papa nell'*Usignolo della Chiesa cattolica*, proprio a lui doveva venire in mente? Eppure nei miei romanzi, nelle mie poesie, c'è un filone irrazionalistico, al limite d'un certo misticismo, che dovrebbe spiegare chiaramente una scelta come questa».

Tra un ciac e l'altro, gli apostoli si dividevano, Tommaso, *muscle-boy*, Pietro, ferramenta, Giuda, camionista, giocavano allo schiaffo con gli elettricisti. In un canto, drappeggiati nelle tuniche di sacco, gli evangelisti e Maria di Betania facevano previsioni sul Premio Strega.



12 GENNAIO 1965

PASOLINI SCIACQUA I PANNI NEL PO

DI ANDREA BARBATO

In una conferenza lo scrittore spiega come cambia la lingua italiana e come le nuove influenze non arrivano dall'accademia, ma dal mondo degli affari e della tecnologia. Cominciando da un discorso di Moro.

UN BATTESIMO e una guerra di secessione. Li abbiamo avuti improvvisamente, e proprio nel centro d'una stagione letteraria che s'annunciava scialba e somnessa. Il battesimo è avvenuto nei teatri di molte città d'Italia, durante le conferenze dell'ACI, l'Associazione culturale italiana:



padrino, Pier Paolo Pasolini. È stato lui, durante un suo giro di conferenze, ad annunciare «con qualche titubanza e non senza emozione», che è nato l'italiano come lingua nazionale. Con l'acqua santa del linguaggio tecnologico e nel fonte battesimale delle grandi aziende del nord, la nostra lingua si purifica dai suoi peccati originali, il latino, la borghesia e la letteratura, e viene assunta in grembo alla grande chiesa dei linguaggi autentici, reali, nazionali, costruiti dal basso e non imposti dall'alto.

La guerra di secessione è invece quella che rischia di scoppiare intorno al neonato, fra il nord e il sud; perché Pasolini ha spostato il nuovo asse linguistico e il nuovo centro irradiatore di cultura della zona Roma-Firenze a quella Torino-Milano. E la fine contemporanea, secondo Pasolini, dei purismi accademici toscani e del dialetto neorealistico romanesco: al quale si andrebbe sostituendo («lo constato con dolore» afferma l'autore di *Ragazzi di vita*), la lingua che si elabora ogni giorno negli uffici studi, nelle industrie, nelle grandi banche del nord, imposta lentamente o addirittura inconsapevolmente eredita del resto degli italia-

ni, attraverso i mass media e perfino con la complicità dell'Autostrada del Sole.

È un atto d'accusa e un annuncio contro il quale gli imputati stanno reagendo; ma anche qui, fra gli avversari di quest'impennata pasoliniana, non esiste un fronte comune; chi risponde da destra e chi da sinistra, chi in nome della letteratura ferita e chi in nome della stessa tecnica oltraggiata, chi perché si giudica già più avanti e chi perché è orgoglioso d'essere rimasto indietro. La nuova lingua, ammesso che sia veramente nata, non è stata accolta da feste e confetti rosa, fiocchi all'uscio e volti sorridenti, ma da alzate di spalle e ironici sdegni.

Il male è alla radice

La prima ragione di questi corrucci sta nella severità di Pasolini. Il quale, per dimostrare che l'italiano non esiste, che quel poco che c'è è una lingua di una sola classe sociale, la borghesia, e che copre solo una parte molto ristretta della nostra realtà storica e sociale, ha cominciato con una serie di esempi. Ha tracciato una linea, che è quella dell'italiano come lingua media, ed ha collocato gli scrittori italiani degli anni Cinquanta in rapporto a quella linea. Pochissimi vi coincidono, e la distanza degli altri, prima ancora che un giudizio di merito, è la

Parole in corsa

La corte delle autorità all'inaugurazione dell'Autostrada del Sole. Pier Paolo Pasolini ha utilizzato il discorso pronunciato da Aldo Moro in quella occasione come esempio delle trasformazioni subite dalla lingua italiana.

Duello verbale

Lo scrittore Alberto Arbasino criticò aspramente le considerazioni di Pier Paolo Pasolini sul “linguaggio tecnologico” e definì «inaccettabile la svalutazione della funzione della letteratura fatta da Pasolini».

prova dell'inesistenza dell'italiano e della superficialità con la quale sarebbero stati affrontati i problemi della comunicazione e del linguaggio. Lontanissimi, in alto, sono gli ermetici; poi, scendendo man mano, troviamo il «classicismo crepuscolare» di Luzi, il «manierismo» di Vittorini e della Banti, il «dannunzianesimo in pantofole» di Cecchi, Cardarelli e Baldini, o le «nostalgie linguistiche» (cioè la ricerca struggente della borghesia perduta e nobilitata della memoria) di Cassola e Bassani, di Soldati e Delfini. Moravia, secondo Pasolini, disprezza la lingua borghese ma l'accetta come uno strumento neutro, piegandosi così ad una specie di «rispetto infantile scolastico», ad un italiano neutrale e semplificato. Calvino si rifiuta di polemizzare con la propria lingua. Elsa Morante «non ha interessi stilistici e finge che l'italiano ci sia». Gadda traversa continuamente la linea immaginaria, collocandosi ora molto in alto ora molto in basso. Tutti comunque (comprese le avanguardie, gli impegnati nelle ricerche dialettali e plurilinguistiche o i protagonisti della “reazione puristica” alla Cassola e Bassani) partono, per Pasolini, dalla medesima illusione: quella di creare una lingua nazionale attraverso la letteratura. Il male è lì, alla radice: la lingua, invece, nasce in altri e insospettati laboratori: nasce, appunto, nelle aziende, nei giornali, nelle sedi di partito, nei gabinetti scientifici, negli uffici finanziari. E nasce mentre noi neppure ce ne accorgiamo. Le industrie sostituiscono le università, i monasteri e le corti, e i tecnocrati, come classe e categoria sociale per la prima volta in grado di egemonizzare l'Italia, ci insegnano a parlare. O, quel che è peggio, a scrivere.

Il primo esempio che Pasolini, nella sua conferenza, ha portato, è almeno stupefacente. È addirittura un discorso di Aldo Moro all'inaugurazione dell'Autostrada del Sole (simbolo della caduta del diaframma fra nord e sud). E nella foresta di riferimenti tecnici e di terminologie specializzate, come «il coordinamento di una programmazione delle infrastrutture», Pasolini vede una trasformazione del linguaggio politico ufficiale, un passaggio dall'enfasi umanistica e latineggiante alla crudezza scientifica e al fraseggio tecnologico. Inutile osservare che Moro è meridionale e professore di diritto, e che la sua formazione culturale, più che nelle aziende, è avvenuta all'università, nelle associazioni cattoliche e nei dibattiti ideologici di partito (e di un partito non certo tecnocratico e razionalista). Per Pasolini, la prova, e insieme il suo contributo, del nuovo linguaggio politico alla formazione della lingua italiana, sta proprio nel fatto che la lingua politica e quella tecnica si corrono incontro a braccia aperte. La nuova lingua italiana nata nel gennaio 1965 non potrà fare a meno di espressioni come “polivalenza”, “impulsi autonomi”, “reversibilità”, “convergenze parallele”. E così, dai dirigenti economici, erediterà ad esempio “interdipendenze strutturali”, “operativo”, “portata globale”, “impianti obsoleti” o “potenziazione”.

Ma i sintomi, sia pure informi, sono anche altrove. Nel giornalismo, ad esempio, ormai specializzato in un linguaggio “pseudoscientifico”; o nella televisione, che avrebbe scelto la via delle frasi monotone, eufemistiche, reticenti, su formule e moduli sempre uguali; o nella pubblicità, con le sue regole rigide, fossili e allusive. Infine, nel parlato di tutti i giorni nel nord, nel gergo specialistico dei tecnici, dei professionisti, degli industriali. Parleremo come c'insegnano i giornali a fumetti, gli annunciatori del telegiornale, i piazzisti di detersivi. La nuova lingua sarà nazionale perché sono già nazionali, e perciò uguali per



tutti, i settimanali popolari, le ferrovie della Stato, la Montecatini, i moduli delle tasse, le istruzioni per l'uso sui tubi di dentifricio, le réclames della Olivetti e i dibattiti di "Tribuna politica". La nuova società neocapitalistica ha in sé l'energia e la capacità di diffusione che la borghesia paleocapitalistica non aveva. Può imporre, nell'Italia industrializzata dei tecnocratici, quella lingua comune che i "padroni" e i burocrati non erano riusciti a far circolare, e che restava un privilegio di classe contrabbandato con la mediazione e la complicità della letteratura. Ed è fatale che Pasolini abbia poi aggiunto alla conferenza il codicillo del dolore; cioè che egli veda con orrore un simile futuro unitario, e tema l'inferno tecnologico che è dinanzi a noi. Tramonta il periodo di predominio del romanesco, ma non per far posto a una restaurazione fiorentina, bensì ad una penetrazione lombardo-piemontese.

Il ruolo dei media

Anche Umberto Eco contestò le tesi di Pier Paolo Pasolini sul linguaggio con queste parole: «La vera causa di tutto sta nella diffusione delle comunicazioni di massa. Oggi la televisione, la radio, il cinema e i giornali forniscono modelli ed esempi di fronte ai quali tutte le altre fonti sono irrilevanti».

Le avanguardie reagiscono

Su queste considerazioni di Pasolini s'è aperto un dibattito: le riviste specializzate stanno preparando inchieste e numeri unici, o panorami di opinioni di letterati che rassicurino sull'avvenuta nascita, o meno, della lingua che parleremo e scriveremo nei prossimi anni. I marxisti hanno fatto già sapere che, pur condividendo la diagnosi linguistica e sociale di Pasolini, s'aspettano di vedere le opere prodotte da nuovo idioma; non si può parlare di una lingua finché non si traduca in libri, perché quella scritta sui giornali, sulle scatole, sulle bollette o sui contratti è troppo fluida e inafferrabile. Le avanguardie, invece, che secondo Pasolini hanno il "mito della tecnologia" e fingono di ripartire da zero mentre in realtà vi sono soltanto costrette, hanno reagito accusando Pasolini d'essere arrivato in ritardo, e d'aver "scoperto l'ombrello", cioè la crisi della lingua sulla quale insistono ormai da qualche anno. Ma chi ha risposto finora con maggior impegno all'atto di nascita del linguaggio tecnologico è stato Alberto Arbasino, in articoli e interviste.

«Questa», dice Arbasino, «è una problematica vecchia almeno quanto le scoperte di Vittorini, di certe prove sui Gettoni di Einaudi e di certa "letteratura di fabbrica" inventata una decina di anni fa. Allora provocarono per fortuna solo pochi danni locali. Pasolini non può non essersene accorto: e allora, cos'altro può volere, se non lanciare una nuova moda, dopo il romanesco e i Vangeli? Il fatto è che le crisi di coscienza di Pasolini coincidono sempre con una certa aria che tira e sono accompagnate da fiuto eccezionale». Pasolini, a questo, ha già risposto rivendicando la paternità della scoperta e la diversità del suo atto battesimale della lingua nazionale rispetto ad altri analoghi tentativi. Per Pasolini, la critica di Arbasino viene ancora dall'interno della borghesia, l'unico mondo valido per l'interlocutore. «Manca ad Arbasino la dimensione classista del mondo. Citi qualche volta anche Marx!».

«Se Marx deve servire di copertura ideologica al Vangelo secondo Matteo», risponde Arbasino, «è meglio non citarlo affatto. È assurdo accusare la borghesia italiana d'aver creato un linguaggio che non copre tutta l'area sociale del nostro paese. È vero, invece, che tutti cercano d'identificarsi con la borghesia, e scelgono a modello proprio la lingua che quella classe ha sempre parlato».

Intervento di Arbasino

«È un discorso doloroso e rischioso» prosegue Arbasino, «perché apparentemente reazionario, ma bisogna farlo. È come quello che accade con i vestiti: quando i ceti popolari devono scegliersi un abito elegante, comprano quello scuro che hanno visto indossare da altre classi sociali, e che pensano che porti con sé una carica automatica di dignità e di prestigio. Così, nella lingua, il modello è quello borghese. Il fatto di non avere una lingua unificata che si formi dal basso invece che per imitazione, corrisponde probabilmente alla nostra struttura mentale e sociale. In questo panorama indubbiamente sconsolante, la svalutazione della funzione della letteratura, fatta da Pasolini, è inaccettabile. Proprio gli scrittori, invece, sono gli unici che abbiano tentato di arricchire, di diffondere, di unificare la lingua italiana». Arbasino non crede nel linguaggio tecnologico, così come non crede che la borghesia abbia inventato una sua lingua per poi usarla come strumento di dominazione classista, come codice del paleocapitalismo. O, come dice Pasolini, che sia la lingua «delle abitudini della borghesia, dei suoi privilegi, delle sue mistificazioni, insomma della sua lotta di classe».



24 GENNAIO 1965

DA DANTE A GRANZOTTO

«...Pasolini ha scoperto l'ombrello: mentre fino a ieri sembrava disposto a servirsi solo dei dialetti, ora è approdato all'idea di una lingua più ricca...».

DI ANDREA BARBATO

Così "l'Espresso" presentava nel 1965 l'aspra polemica nata contro Pasolini per le sue tesi sui mutamenti della lingua italiana. Per una volta il mondo letterario italiano si compatta nel criticare lo scrittore e poeta.

In questo articolo ne discutono Umberto Eco e Alberto Moravia.

La GUERRA DI SECESSIONE della lingua continua. La polemica, cominciata da Pasolini, e il suo annuncio che «è nata la nuova lingua italiana, quella della borghesia tecnologica», provoca altre risposte. Questa settimana mettiamo a confronto indiretto l'opinione di Alberto Moravia e quella di Umberto Eco. Apparentemente, sono un "sudista" e un "nordista". Entrambi, però, nelle loro risposte, superano e oltrepassano il contrasto nord-sud, e suggeriscono invece soluzioni del problema della lingua che, come vedremo, spesso stupiscono per la loro somiglianza.

Le idee di Pasolini sono sotto accusa. In uno dei suoi rari momenti di unanimità, l'ambiente letterario le ha respinte, sia pure con motivazioni spesso contrastanti.

Antichi avversari si sono ritrovati fianco a fianco, dalla stessa parte, per respingere l'evasione tecnologica: la letteratura si difende. Eppure, la conferenza di Pasolini ha funzionato come una pietra in uno stagno. I puristi si ribellano, i dialettali protestano e gli scrittori "industriali" sono pronti a testimoniare che furono loro e primi ad aggirarsi nei consigli d'amministrazione, nei padiglioni delle aziende e in mezzo alle catene di montaggio. Molti, poi, si sentono da tempo in possesso d'uno strumento linguistico medio, che non ha nulla da imparare da un'epoca in cui si parla di "rilancio programmatico" o di "pesantezza congiunturale". Ma tutti sono d'accordo nel negare che è assurdo pensare che il gergo degli industriali, dei banchieri, dei professionisti e dei tecnici del "triangolo" possa imporsi come s'impose in Spagna il dialetto di Castiglia o in Germania il dialetto usato da Lutero per tradurre la Bibbia.

D'Annunzio non ragiona

Un altro pericolo, o meglio un altro modello, viene indicato nelle risposte di Pasolini. È l'italiano a 21 pollici, quello della televisione; la vera creatrice di esempi, di desideri e di ideali anche linguistici. Non la tecnologia ma il video. La lingua che parleremo domani (e che già oggi ha in sé una notevole capacità di unificazione nazionale) è, secondo alcuni, quella reticente, limitata e inespressiva di certi annunciatori o presentatori o, nel migliore dei casi, quella esatta e incolore di certi commentatori. La lingua di Mike Bongiorno, forse. Una lingua ascoltando la quale, come ha scritto Eco, ogni spettatore si sente più facondo, una lingua senza umorismo, nemica del paradosso e della polemica, ricca invece di clichés. Ascoltiamo il dialogo a distanza fra due avversari della "rivoluzione tecnologica" nella lingua.

«La lingua media», dice Moravia, «c'è sempre stata, dal Settecento in poi. E l'Italia ha partecipato delle trasformazioni avvenute in Europa attraverso la borghesia. Solo che, mentre in Francia e in Gran Bretagna questa classe era molto forte, da noi era più debole, e la sua lingua, perciò, è stata meno solida. L'Italia è stata un paese meno colto, tardivo, ma ha ugualmente partecipato dei movimenti europei generali. Esiste una lingua media di scambio dovunque, la ragione è stata adoperata; non esiste una lingua media nativa, perché dovunque la lingua media è una lingua di cultura. Certo, c'è qualche ritardo, ma non bisogna esagerare; credere che gli industriali del nord siano la corte di Versailles è inesatto».

«Io non ho ascoltato le conferenze di Pasolini», dice Eco, «e perciò la mia conoscenza del problema risale a fonti giornalistiche. Inoltre, devo anche pre-

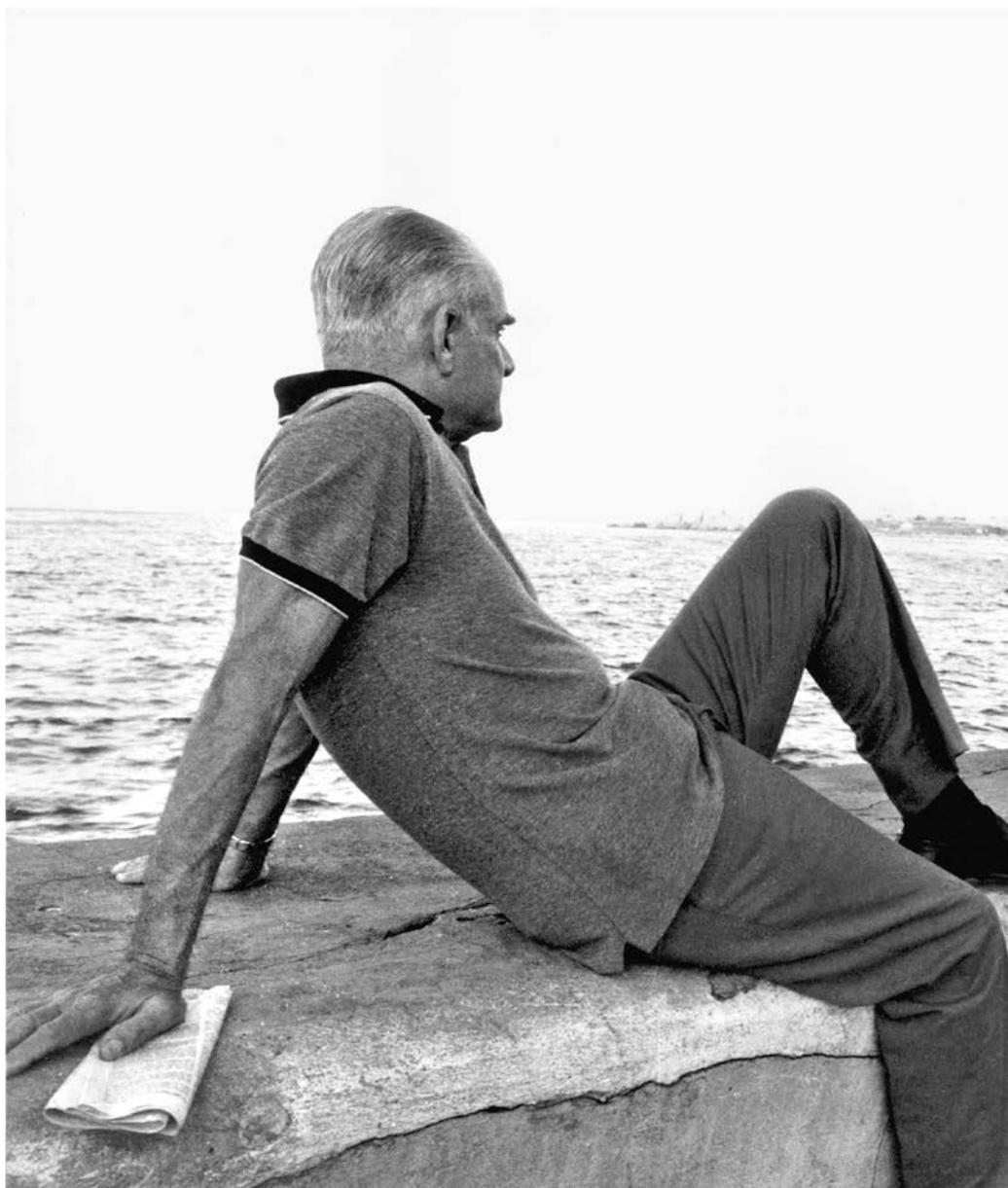
mettere che non sono un linguista, e perciò non posso dire se le mie opinioni siano generali e verificabili. Tuttavia, mi pare che Pasolini riconfermi per altra via quello che l'avanguardia va dicendo da molto tempo, ormai, e che è stato più volte oggetto dei nostri dibattiti e delle nostre discussioni di gruppo».

MORAVIA: «Non credo che esista la lingua media di una classe nazionale, ma solo una lingua media colta, che è ragione e comunicazione. Pasolini mi sembra che passi dall'estetismo del linguaggio del romanesco al nuovo estetismo del linguaggio tecnologico; ma la ragione non è tecnologica, e porta con sé frutti morali ed etici. I dialettali e i sublimi, che Pasolini mette sotto e sopra la linea media, dimostrano che la ragione non è stata tenuta in molto conto, dimostrano l'irrazionalismo d'un popolo e dell'espressività. In questo Pasolini ha ragione: non si può comunicare attraverso l'espressione, che è qualcosa di estremamente individuale. Prendiamo la lingua di Gramsci (o quella di De Sanctis, del Dossi, del Cattaneo, di Manzoni, di Svevo). È la lingua dell'Italia prima della tecnologia, dell'Italia senza boom. Eppure, Gramsci scrive in una lingua media, perché l'italiano comincia nell'epoca della borghesia; sia pure in modo più debole che altrove, perché il nostro è sempre stato un paese timido».

ECO: «Al tempo di Gramsci, il problema era quello di individuare una cultura nazionale-popolare da opporre alla lingua dell'altra parte, quella che Gramsci chiamava "letteratura delle mosche cocchiere". Il realismo cercava di colmare una frattura, ma il suo guaio è di essere partito troppo in ritardo, dopo Gramsci, e cioè mentre stava cominciando a succedere qualcosa che lo stesso Gramsci non poteva prevedere, l'avvento e la diffusione delle comunicazioni di massa».

MORAVIA: «Gli scrittori si dividono in due gruppi: quelli che hanno fiducia nella comunicazione e nella ragione, e quelli che non ne hanno. D'Annunzio, ad esempio, è "sublime" perché non ragiona. La lingua media italiana ha radici deboli, non è parlata universalmente come il francese o l'inglese. E questo spiega l'esplosione dei dialetti. I dialetti emergono ogni volta che c'è un cedimento della classe dirigente. Nel Settecento, ad esempio, l'italiano s'era ridotto all'Arcadia e non conteneva più la realtà. Così, Porta, Belli e Goldoni descrivono in dialetto classi nuove alle quali l'italiano di Metastasio, Chiabrera e Filicaja non bastava più. Leopardi, grandissimo poeta, usa uno strumento letterario, un linguaggio ridicolo, artefatto, aulico. Con il crollo del fascismo, la lingua letteraria non poteva bastare a dare fondo alla realtà sociale. Ecco un altro esempio di esplosione del dialetto in un momento di crisi della classe dirigente. Il romanesco di Pasolini è un dialetto che ha uno sfondo politico, di protesta. È successo anche in Francia, dove Céline è emerso quando il francese si era estenuato con Gide».

ECO: «La vera causa di tutto sta nella diffusione delle comunicazioni di massa. Sono loro a diffondere dei modelli di comportamento internazionali, comuni a tutte le civiltà industriali. È logico che in Italia questo processo assuma come punto di riferimento le zone industrialmente più importanti. Ma non per questo bisogna scavalcare interamente una fase. Oggi, la televisione, la radio, il cinema e i giornali forniscono modelli ed esempi di fronte ai quali tutte le altre fonti sono irrilevanti. Anzi, l'italiano popolare, in televisione, compare solo ormai a titolo di macchietta, con ruoli comici. Il dialetto ha solo una funzione ridicola,



perché il vero modello di comportamento è l'annunciatore o il presentatore dei "caroselli" che parla un italiano medio, privo il più possibile di inflessioni popolarresche e dialettali, ridotto e mutilato».

Linguaggio dei politici

MORAVIA: «Non siamo un paese fuori dal mondo; partecipiamo di tutto quello che accade in torno a noi. Se Pasolini dicesse che si sta rafforzando la lingua media, avrebbe ragione. Ma non è la tecnologia: sono i giornali, la radio, la televisione. Gli ingegneri o i tecnici, appena parlano con le loro mogli, sfoggiano l'italiano aulico. Mi sembra assurdo dire che gli industriali del nord hanno oggi da noi la stessa funzione che ebbero l'Enciclopedia in Francia o DeFoe



in Inghilterra. Soprattutto nel nord, la lingua media c'è sempre stata. La lingua di Goldoni è già borghese; poi, sono venuti i romanzieri della borghesia, e in seguito i grandi giornali di Milano e di Torino. Il fenomeno è già vecchio, e l'italiano propagato dalle comunicazioni di massa è solo l'ultima esplosione di un processo linguistico. L'origine della lingua, poi, è letteraria in Italia come lo è stato altrove. Poi, la lingua si arricchisce con esperienze di tutti i tipi, giovandosi di tutti gli apporti, anche delle lingue straniere. Certo, il toscano è bello, ma se certe parole precise non esistono in quel dialetto, allora bisogna ricorrere ad un'altra fonte, per esempio al francese. I dialetti stanno scomparendo sotto i colpi della televisione e della radio, che portano una lingua scialba in ogni più remoto paesino».

ECO: «Dove mi sembra che Pasolini sbaglia è quando indica a modello di lingua nuova e tecnologica quella parlata dai politici. Ma quel linguaggio in realtà è solo una parodia della tecnologia. Il linguaggio politico nasce da una fusione fra la sintassi latina e la fraseologia giuridica da una parte, e qualche innesto tecnico o scientifico dall'altra. Il prodotto è quel "monstrum" parlato dai nostri dirigenti. La differenza è profonda; mentre lo scopo del linguaggio tecnico è quello di chiarire il più possibile, il linguaggio

politico si sforza in direzione dell'ambiguità e del mascheramento».

MORAVIA: «Pasolini non si rende conto che i tecnici non parlano. Il linguaggio specialistico non è comunicativo, è solo gergo. Alcuni termini, è vero, sono passati nella lingua media (come "complesso"), ma sono pochi. Moro, poi, non parla davvero, come dice Pasolini, una lingua tecnologica, ma anzi una lingua da avvocato meridionale».

ECO: «È anche sbagliato, secondo me, dire che la nuova lingua italiana sia quella della neo-borghesia. Nei problemi di linguistica, io sarei staliniano. È difficile ricondurre specularmente il divenire di una lingua alla sola influenza delle classi egemoni. Io, poi, contesto l'affermazione di Pasolini secondo la quale la letteratura è colpevole perché non si è mai occupata di questi pro-

Tecno-gergo

Alberto Moravia con Dacia Maraini. Anche Moravia contesta le opinioni di Pasolini: «Pier Paolo non si rende conto che i tecnici non parlano. Il linguaggio specialistico non è comunicativo, è solo gergo. Alcuni termini, è vero, sono passati nella lingua media, ma sono pochi».

Figli di papà

Due studenti fra i poliziotti schierati per una manifestazione. Nei suoi versi, Pasolini dichiara di essere dalla parte degli agenti, perché gli studenti hanno “facce di figli di papà” mentre “i poliziotti sono figli di poveri”.

blemi. È, invece, proprio quello che sta facendo ormai da qualche tempo. Tutta l'avanguardia ha ormai da anni additato l'importanza dei problemi linguistici, e potrei fare il nome di molti scrittori (come Pignotti, Sanguineti o Balestrini), che cercano un linguaggio quotidiano nuovo. Io stesso, quando nei saggi o nelle conferenze, uso ad esempio la parola “polivalente”, vengo rimproverato; ma anche in questo sta il tentativo di ricerca di nuovi termini e di nuovi arricchimenti».

Italianismi di Rabelais

MORAVIA: «Non è vero, come dice Pasolini, che le avanguardie copiano il futuro. Esiste, anche nelle avanguardie, una forma di estetismo, l'abitudine di usare feticisticamente nuove parole e linguaggi tecnici. Quando si dice: veicolare, ipotesi di lavoro, materiali, strutturazione, funzione, si fa ricorso ad una sensualità fissata su un modo di dire. C'è una invasione della terminologia tecnica, ma per via estetizzante; proprio come c'è un estetismo nel linguaggio politico, quando si dice ad esempio “contatto con la base”. Bisogna vedere cosa c'è sotto queste espressioni, se esse rappresentano davvero la realtà, se ricoprono un'autentica mentalità tecnica, o se invece sono solo un estetismo. Siamo in un paese sensuale, di esteti, in cui è facile cadere in questi tranelli. Il bisogno di rinnovare il linguaggio, di trovare nuove attitudini di fronte alla realtà, è autentico; ma l'avanguardia tiene un atteggiamento programmatico, predica la filosofia prima dell'arte. Con questo, non bisogna dimenticare che ogni moda è legittima e significa sempre qualcosa, non nasce a caso».

ECO: «Io non mi lamenterei perché, come mi pare che qualcuno abbia detto, forse Arbasino, Pasolini “ha scoperto l'ombrello”. Semmai, è esagerata la reazione di che si è scandalizzato davanti a queste conferenze di Pasolini, ed ha preso ad appassionarsi a questi problemi come se fossero davvero nuovi. L'ombrello, dunque, lo hanno scoperto gli altri. Per seguitare nell'immagine, direi che c'è da rallegrarsi che Pasolini, il quale finora aveva portato solo l'impermeabile, si sia finalmente, deciso a usare anche il parapigioggia, e cioè mentre fino a ieri sembrava disposto a servirsi solo dei dialetti, ora è approdato all'idea d'una lingua più ricca».

MORAVIA: «Da ultimo, vorrei rispondere alla parte che mi riguarda direttamente, anche se non pretendo di essere un buon critico di me stesso. Penso che in Italia pochi scrittori siano razionali, pochi usano la lingua media come un mezzo di comunicazione. E fin qui do senz'altro ragione a Pasolini. Credo di possedere una certa capacità razionale: lo strumento che uso è quello di certi scrittori chiari e scientifici. È un italiano un po' francofilo, perché la mia seconda cultura è francese, e perché credo all'esperienza che nasce dalla frequentazione di altre lingue. L'analisi che Pasolini fa della mia lingua è giusta: è secca, semplice, non molto sintattica. Ma anche questa non è una novità: la Francia ha sempre esercitato una forte influenza sulla nostra lingua. Questo è vero come è vero anche il contrario: la lingua de Rabelais, ad esempio, è ricchissima di italianismi, quasi ogni riga del *Gargantua*. I termini e le parole che l'italiano, all'epoca di Rabelais, ha prestato al francese, sono stati poi eliminati da una classe forte, la borghesia. Perché la lingua, oltre ad essere un prodotto della ragione e della cultura, è anche un prodotto sociale».



16 GIUGNO 1968

IL PCI AI GIOVANI

DI PIER PAOLO PASOLINI

Ecco la famosa poesia di Pasolini sugli scontri di Valle Giulia del marzo 1968 a Roma, quando gli studenti cercarono di riconquistare la facoltà di Architettura attaccando la polizia che la presidiava dopo averla sgomberata.

MI DISPIACE. La polemica contro / il PCI andava fatta nella prima
metà / del decennio passato. Siete in ritardo, cari. / Non ha nessuna
importanza se allora non eravate ancora nati: / peggio per voi. /
Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi / quelli delle televi-
sioni) / vi leccano (come ancora si dice nel linguaggio / goliardico) il culo. Io no,
cari. / Avete facce di figli di papà. / Vi odio come odio i vostri papà. / Buona razza
non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete pavidi, incerti, disperati / (be-



nissimo) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati: / prerogative piccolo-borghesi, cari. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti. / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano. / Quanto a me, conosco assai bene / il loro modo di esser stati bambini e ragazzi, / le preziose mille lire, il padre rimasto ragazzo anche lui, / a causa della miseria, che non dà autorità. / La madre incallita come un facchino, o tenera / per qualche malattia, come un uccellino: / i tanti fratelli: la casupola / tra gli orti con la salvia rossa (in terreni / altrui, lottizzati); i bassi / sulle cloache; o gli appartamenti nei grandi / caseggiati popolari, ecc. ecc. / E poi, guardateli come li vestono: come pagliacci, / con quella stoffa ruvida, che puzza di rancio / fureria e popolo. Peggio di tutto, naturalmente, / è lo stato psicologico cui sono ridotti / (per una quarantina di mille lire al mese): / senza più sorriso, / senza più amicizia col mondo, / separati,

/ esclusi (in un tipo d'esclusione che non ha uguali); / umiliati dalla perdita della qualità di uomini / per quella di poliziotti (l'essere odiati fa odiare). / Hanno vent'anni, la vostra età, cari e care. / Siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia. / Ma prendetevela contro la Magistratura, e vedrete! / I ragazzi poliziotti / che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione / risorgimentale) / di figli di papà, avete bastonato, / appartengono all'altra classe sociale. / A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento / di lotta di classe: e voi, cari (benché dalla parte / della ragione) eravate i ricchi, / mentre i poliziotti (che erano dalla parte / del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, / la vostra! In questi casi, / ai poliziotti si danno i fiori, cari. / "Stampa" e "Corriere della Sera", "Newsweek" e "Monde" / vi leccano il culo. Siete i loro figli, / la loro speranza, il loro futuro: se vi rimproverano / non si preparano certo a una lotta di classe / contro di voi! Se mai, / si tratta di una lotta intestina. / Per chi, intellettuale o operaio, / è fuori da questa vostra lotta, è molto divertente la idea / che un giovane borghese riempia di botte un vecchio / borghese, e che un vecchio borghese mandi in galera / un giovane borghese. Blandamente / i tempi di Hitler ritornano: la borghesia / ama punirsi con le sue proprie mani. / Chiedo perdono a quei mille o duemila giovani miei fratelli / che operano a Trento o a Torino, / a Pavia o a Pisa, / a Firenze e un po' anche a Roma, / ma devo dire: il Movimento studentesco (?) / non frequenta i vangeli la cui lettura / i suoi adulatori di mezza età gli attribuiscono / per sentirsi giovani e crearsi verginità ricattatrici: / una sola cosa gli studenti realmente conoscono: / il moralismo del padre magistrato o professionista, / il teppismo conformista del fratello maggiore / (naturalmente avviato per la strada del padre), / l'odio per la cultura che ha la loro madre, di origini / contadine anche se già lontane. / Questo, cari figli, sapete. / E lo applicate attraverso due inderogabili sentimenti: / la coscienza dei vostri diritti (si sa, la democrazia / prende in considerazione solo voi) e l'aspirazione / al potere. / Sì, i vostri orribili slogans vertono sempre / sulla presa di potere. / Leggo nelle vostre barbe ambizioni impotenti, / nei vostri pallori snobismi disperati, / nei vostri occhi sfuggenti dissociazioni sessuali, / nella troppa salute prepotenza, nella poca salute disprezzo / (solo per quei pochi di voi che vengono dalla borghesia / infima, o da qualche famiglia operaia / questi difetti hanno qualche nobiltà: / conosci te stesso e la scuola di Barbiana!) / Riformisti! / Reificatori! / Occupate le università / ma dite che la stessa idea venga / a dei giovani operai. / E allora: "Corriere della Sera" e "Stampa", "Newsweek" e "Monde" / avranno tanta sollecitudine / nel cercar di comprendere i loro problemi? / La polizia si limiterà a prendere un po' di botte / dentro una fabbrica occupata? / Ma, soprattutto, come potrebbe concedersi / un giovane operaio di occupare una fabbrica / senza morire di fame dopo tre giorni? / Andate a occupare le università, cari figli, / ma date metà dei vostri emolumenti paterni sia pur scarsi / a dei giovani operai perché possano occupare, / insieme a voi, le loro fabbriche. Mi dispiace. / È un suggerimento banale; / e ricattatorio. Ma soprattutto inutile: / perché voi siete borghesi / e quindi anticomunisti. Gli operai, loro, / sono rimasti al 1950 e più indietro. / Un'idea archeologica come quella della Resistenza / (che andava contestata venti anni fa, / e peggio per voi se non eravate ancora nati) / alligna ancora nei petti popolari, in periferia. / Sarà che gli operai non parlano né il francese né l'inglese, / e solo qualcuno, poveretto, la sera, in cellula, / si è dato da fare per imparare un po' di russo. / Smettetela di

Schieramenti

Schieramento di forze di polizia e carabinieri. Per gli scontri di Valle Giulia la questura ha stilato un bilancio di 148 feriti, 47 dimostranti "medicati in ospedale", quattro arresti, 200 denunce.

pensare ai vostri diritti, / smettetela di chiedere potere. / Un borghese redento deve rinunciare a tutti i suoi diritti, / a bandire dalla sua anima, una volta per sempre, / l'idea del potere. / Se il Gran Lama sa di essere il Gran Lama / vuol dire che non è il Gran Lama (Artaud): / quindi, i Maestri – che sapranno sempre di essere Maestri – / non saranno mai Maestri: né Gui né voi / riuscirete mai a fare dei Maestri. / I Maestri si fanno occupando le Fabbriche / non le università: i vostri adulatori (anche comunisti) / non vi dicono la banale verità: che siete una nuova / specie idealista di qualunquisti: come i vostri padri, / come i vostri padri, ancora, cari. / Ecco, / gli Americani, vostri adorabili coetanei, / coi loro sciocchi fiori, si stanno inventando, / loro, un nuovo linguaggio rivoluzionario! / Se lo inventano giorno per giorno! / Ma voi non potete farlo perché in Europa ce n'è già uno: / potreste ignorarlo? / Sì, voi volete ignorarlo (con grande soddisfazione / del "Times" e del "Tempo"). / Lo ignorate andando, con moralismo provinciale, / "più a sinistra". Strano, / abbandonando il linguaggio rivoluzionario / del povero, vecchio, togliattiano, ufficiale / Partito Comunista, / ne avete adottato una variante ereticale / ma sulla base del più basso "idioma referenziale" / dei sociologi senza ideologia. / Così parlando, / chiedete tutto a parole, / mentre, coi fatti, chiedete solo ciò / a cui avete diritto (da bravi figli borghesi): / una serie di improponibili riforme / l'applicazione di nuovi metodi pedagogici / e il rinnovamento di un organismo statale. / Bravi! Santi sentimenti! / Che la buona stella della borghesia vi assista! / Inebriati dalla vittoria contro i giovanotti / della polizia costretti dalla povertà a essere servi, / e ubriacati dell'interesse dell'opinione pubblica / borghese (con cui voi vi comportate come donne / non innamorate, che ignorano e maltrattano / lo spasimante ricco) / mettete da parte l'unico strumento davvero pericoloso / per combattere contro i vostri padri: / ossia il comunismo. / Spero che l'abbiate capito / che fare del puritanismo / è un modo per impedirvi / la noia di un'azione rivoluzionaria vera. / Ma andate, piuttosto, pazzi, ad assallire Federazioni! / Andate a invadere Cellule! / Andate ad occupare gli usci / del Comitato Centrale: Andate, andate / ad accamparvi in Via delle Botteghe Oscure / Se volete il potere, impadronitevi, almeno, del potere / di un Partito che è tuttavia all'opposizione / (anche se malconcio, per la presenza di signori / in modesto doppiopetto, bocciofilo, amanti della litote, / borghesi coetanei dei vostri schifosi papà) / ed ha come obiettivo teorico la distruzione del Potere. / Che esso si decida a distruggere, intanto, / ciò che di borghese ha in sé, / dubito molto, anche col vostro apporto, / se, come dicevo, buona razza non mente... / Ad ogni modo: il PCI ai giovani, ostia!



Ma, ahi, cosa vi sto suggerendo? Cosa vi sto / consigliando? A cosa vi sto sospingendo? / Mi pento, mi pento! / Ho perso la strada che porta al minor male, / che Dio mi maledica. Non ascoltatevi. / Ahi, ahi, ahi, / ricattato ricattatore, / davo fiato alle trombe del buon senso. / Ma, mi son fermato in tempo, / salvando insieme, / il dualismo fanatico e l'ambiguità... / Ma son giunto sull'orlo della vergogna. / Oh Dio! che debba prendere in considerazione / l'eventualità di fare il vostro fianco la Guerra Civile / accantonando la mia vecchia idea di Rivoluzione?



Giudizio severo

Vittorio Foa (in secondo piano a sinistra) con Valentino Parlato e, davanti, Francesco Indovina. Foa, allora segretario della Cgil, è uno dei protagonisti del dibattito de "l'Espresso" sulla poesia di Pier Paolo Pasolini *Il Pci ai giovani* e già le sue prime parole anticipano la severità del giudizio. Comincia così Foa: «La poesia non mi piace, la trovo molto brutta».

16 GIUGNO 1968

VI ODIO CARI STUDENTI

Il caso politico-letterario dell'anno: un pamphlet in versi di Pier Paolo Pasolini contro il movimento universitario.

DI NELLO AJELLO

Sulla poesia dedicata al movimento studentesco “l’Espresso” mette a confronto Pier Paolo Pasolini con il segretario della Cgil Vittorio Foa e il segretario della Fgci (la federazione giovanile del Pci) Claudio Petruccioli.

L’ ARGOMENTO di questo dibattito è una poesia di Pier Paolo Pasolini dal titolo *Il Pci ai giovani*, che pubblichiamo in questa stessa pagina e che uscirà fra una decina di giorni su “Nuovi Argomenti”. Al dibattito, diretto da Nello Ajello, partecipano, oltre a Pasolini, l’on. Vittorio Foa segretario della Cgil, e Claudio Petruccioli, segretario nazionale della Federazione giovanile comunista. Due delegati del movimento studentesco, da noi invitati nella sede dell’“Espresso” per partecipare a questa tavola rotonda, si sono limitati a leggere una dichiarazione in risposta alla poesia di Pasolini, rinunciando per il resto a intervenire nella discussione. Ecco la loro dichiarazione.

PRIMO STUDENTE. A parere del movimento studentesco, un discorso ed un’azione politica rivoluzionaria dovrebbero svolgersi non nella sede dell’“Espresso” ma sulle barricate e nelle fabbriche occupate. Il movimento studentesco è, pertanto, dispostissimo ad incontrarsi con Pasolini ma nelle sedi per cui passano il discorso e l’azione politica rivoluzionaria.

SECONDO STUDENTE. Abbiamo deciso di non inferire su Pasolini dato che la sua poesia è stata smentita dalla storia. Tuttavia pensiamo che Pasolini, prima di scriverne un’altra, debba conoscere un po’ meglio i giovani di cui parla, andando per esempio sulle barricate (le occasioni non mancano, in tutta l’Europa), oppure leggere qualche riga. Citeremo un classico, per brevità, perché i classici sono chiari e risparmiano parole inutili. Lenin, ai primi del secolo, scriveva nel *Che fare?*: «La dottrina del socialismo è sorta da quelle teorie filosofiche, storiche, economiche, che furono elaborate dai rappresentanti colti delle classi possidenti, gli intellettuali. Dal punto di vista della posizione sociale, i fondatori del socialismo scientifico contemporaneo, Marx e Engels, erano degli intellettuali borghesi. Anche in Russia, la dottrina teorica della socialdemocrazia sorse del tutto indipendentemente dallo sviluppo spontaneo del movimento operaio. Essa sorse come risultato naturale e fatale dello sviluppo del pensiero tra gli intellettuali socialisti rivoluzionari. Nell’epoca della quale ci occupiamo, cioè verso il 1895, non soltanto questa dottrina ispirava completamente di sé il programma del gruppo Emancipazione del Lavoro, ma aveva conquistato la maggioranza della gioventù rivoluzionaria della Russia». Vorremmo inoltre che Pasolini rivolgesse speciale attenzione a questa frase: «Avevamo dunque contemporaneamente un risveglio spontaneo delle masse operaie, risveglio alla vita ed alla lotta cosciente, e la presenza di una gioventù rivoluzionaria che, armata della teoria socialdemocratica, nutriva il desiderio ardente di avvicinarsi agli operai». Qui finisce la citazione. Quanto ai poliziotti, beh, Pasolini dovrebbe sapere che cos’è lo Stato. E se non lo sa, dovrebbe leggersi *Stato e rivoluzione*, di Lenin, dove si spiega abbastanza chiaramente come fa un’infima minoranza di sfruttatori a dominare più classi sfruttate. E a questo punto, i rappresentanti del Movimento debbono alzarsi, perché hanno da fare all’Apollon, che è una fabbrica occupata. Ci stanno aspettando.

AJELLO. La poesia di Pasolini chiama in causa il movimento studentesco, la classe operaia e il Partito comunista. Il movimento studentesco ha risposto con la citazione dal *Che fare?*. Sentiamo ora l’opinione degli altri.

FOA. La poesia non mi piace, la trovo molto brutta. Però essa è anche interessante: non tanto per ciò che dice sugli studenti o sul movimento operaio, ma per ciò che rivela su Pasolini. Pasolini ha una visione immobilistica della lotta di classe e del movimento operaio. Non capisce gli studenti appunto perché non capisce ciò che sono oggi gli operai: la classe operaia non è più quella della metà degli anni '50, è un'altra cosa, completamente diversa. Pasolini parla di operai che non sanno l'inglese e il francese, e al massimo si danno da fare per imparare qualche parola di russo; io vorrei ricordare che oggi, nelle grandi città del Nord, migliaia e migliaia di operai giovani vanno a scuola la sera e imparano le lingue, apprendono le tecniche, studiano le discipline umanistiche. Ed è proprio per questo che essi hanno trovato un terreno abbastanza omogeneo con gli studenti.

PETRUCCIOLI. Più che non capire la classe operaia, a mio parere Pasolini la ignora. Nel pensiero di Pasolini la classe operaia non c'è e non c'è mai stata. C'è una divisione dell'umanità in ricchi e poveri, in gente che puzza o non puzza: è sintomatico in questo senso la parte della poesia dedicata ai poliziotti. Gli sfugge un fatto importante, cioè questo: che il ruolo politico degli strati sociali non è legato alla loro "miserabilità", ma alla loro collocazione concreta nel processo produttivo e quindi alla possibilità di acquisire una coscienza rivoluzionaria. Per lo stesso motivo Pasolini sbaglia il giudizio sugli studenti, i quali non si possono giudicare dal loro status d'origine, dal fatto che sono in gran parte figli di borghesi, ma solo dal ruolo che assumono oggi nella dialettica sociale e dai loro concreti comportamenti. Insomma Pasolini concepisce le classi sociali come entità poetiche contrapposte: i Poveri e i Ricchi. Vede la classe operaia sempre in chiave populista, il che non gli consente di capire neppure gli studenti. È vero, il Movimento studentesco è composto di gente che in gran parte è di estrazione sociale borghese, ma ciò dimostra appunto che l'egemonia borghese sulla società attuale è in crisi. A sua volta il movimento operaio organizzato cerca di acquistare un'egemonia su questi strati che abbandonano la borghesia, ma ci riesce solo in parte.

PASOLINI. Tutto quello che avete detto a proposito della mia poesia dipende dal fatto che si tratta d'una poesia brutta, cioè non chiara. Questi brutti versi io li ho scritti su più registri contemporaneamente: e quindi sono tutti "sdoppiati" cioè ironici e autoironici. Tutto è detto come tra virgolette.

AJELLO. Allora, niente di quello che c'è in questa poesia va preso alla lettera, né il pezzo sui poliziotti, né quello sugli operai...

PASOLINI. Il pezzo sui poliziotti è un pezzo di ars rethorica, che un notaio bolognese impazzito potrebbe definire una "captatio malevolentiae": le virgolette sono perciò quelle della provocazione. Tra virgolette sono anche, per esempio, i due passi riguardanti i vecchi operai che vanno la sera in cellula a imparare il russo, e l'evoluzione del vecchio, acciaccato Pci. A parte il fatto che questa figura di operaio e di Partito comunista corrispondono anche alla realtà, qui, in questa mia poesia, sono figure retoriche e paradossali: provocatorie. Foa mi dice che la classe operaia non è più quella che io descrivo. Ma io (provocazioni a parte) credo che anche Foa si sbagli, si fa delle illusioni. La classe operaia è evidentemente cambiata, ma si tratta di piccole minoranze del nord. Qui a Roma, per quello che mi risulta, non è cambiato quasi nulla rispetto agli anni '50, né nei luoghi di lavoro né nelle cellule comuniste. Foa mi accusa di immobilismo. Potrebbe darsi

La difesa

Pier Paolo Pasolini. Nel corso del confronto, il poeta spiega e difende il suo punto di vista, e all'accusa di essere usato in chiave conservatrice replica: «Che la mia poesia venga fraintesa non m'importa niente. Fraintesa o no, intanto siamo qui a parlarne, e in termini non canonici».

che io abbia assunto una specie di fittizio immobilismo come forma, sempre provocatoria, di discussione polemica. Mi spiego meglio: il vero bersaglio della mia collera non sono tanto i giovani, che ho voluto provocare per suscitare con essi un dibattito franco e fraterno; l'oggetto del mio disprezzo sono quegli adulti, quei miei coetanei, che si ricreano una specie di verginità adulando i ragazzi. Pubblico questi brutti versi per significare quanto segue: ho passato la vita a odiare i vecchi borghesi moralisti, e adesso precocemente, devo cominciare a odiare anche i loro figli, non robot ma ribelli, detraendo dal loro numero solo quei pochi che avranno il mio disgraziato destino, e forse un destino ancora peggiore, dato che i loro compagni di vita moltiplicheranno per mille il moralismo dei loro padri...

FOA. La poesia, una volta pubblicata, è una cosa che va per conto suo, e chi la legge non sa nulla dei canoni interpretativi del suo autore. La sua poesia, Pasolini, cade in mezzo a una determinata società e in un determinato momento: un momento nel quale i giovani, nonostante le sue illusioni, sono in gravissime difficoltà. Parlo degli studenti e parlo della gioventù operaia: a mio giudizio è in corso un'operazione congiunta per isolare il Movimento giovanile. È in atto un grosso sforzo che ricorre a tutti i mezzi: non escluso il tentativo, per fortuna fallito, di mobilitare contro i giovani le organizzazioni operaie e sindacali. È un pogrom, quello che si prepara, non necessariamente di sangue, ma un pogrom. Ebbene, in tutto questo concorso di forze che cerca d'isolare i giovani, mancava la voce d'un poeta. E la voce del poeta è venuta, per accusarli di essere in malafede, d'essere dei piccolo-borghesi. Come può sostenere, Pasolini, che Valle Giulia è stato un episodio di lotta di classe rovesciata? Che importanza ha se i poliziotti sono poveri e provengono da tuguri contadini? I soldati del Governo Provvisorio che, nel luglio del 1917, cacciarono in galera i bolscevichi, li bastonarono e li costrinsero ad emigrare, non erano anch'essi dei poveri contadini con la divisa puzzolente in lotta contro i borghesi della direzione bolscevica?

AJELLO. A me pare che la poesia *Il Pci ai giovani* sia perfettamente in linea con la precedente produzione letteraria di Pasolini. Il suo idolo, la sua materia poetica, non è la classe operaia ma il sottoproletariato. Lei, Foa, è d'accordo?

FOA. Ma anche il sottoproletariato cambia, Pasolini dovrebbe saperlo. Quei giovani operai del nord che vanno a scuola, e che ancor prima degli studenti hanno affrontato la polizia, a Milano, a Torino, a Valdagno, quegli operai che occupano da venti giorni le ferriere di Bari sono in buona parte ex sottoproletari meridionali. Sono coscienti che la loro condizione di sfruttati pone un problema di classe e di potere. I giovani d'oggi hanno sempre presente l'esigenza d'una riforma radicale delle strutture sociali in cui vivono. Ecco il grosso fatto nuovo. Sono giovani studenti e sono giovani operai...

PETRUCCIOLI. È in corso una manovra pericolosa: basta guardare i giornali della grande borghesia. Io mi fido dei giornali della grande borghesia: individuano subito qual è il pericolo principale per la classe che rappresentano. E che cosa stanno facendo oggi questi giornali? Fanno di tutto per evitare l'incontro tra il Movimento studentesco e le organizzazioni operaie, presentando di volta in volta gli studenti come dei borghesi o come dei cinesi. Perciò la poesia di Pasolini è sbagliata e inopportuna: se l'obiettivo dei nostri avversari è di dividere le nostre forze, allora dobbiamo chiarire subito qual è l'obiettivo nostro: operarla questa saldatura, ottenerlo questo incontro.



AJELLO. Pasolini, lei è stato definito “il poeta del pogrom”. Come si difende?

PASOLINI. Che la mia poesia venga fraintesa non m’importa niente. Fraintesa o no, intanto noi siamo qui a parlare, e in termini non canonici. Almeno io, voi non so. Nella mia poesia io dico: voi studenti siete figli di papà, e vi odio come odio i vostri papà. Ma questo perché lo dico? Ecco: fino alla mia generazione compresa, i giovani avevano davanti a sé la borghesia come un oggetto, come un mondo separato. Potevamo guardare la borghesia, così, oggettivamente, dal di fuori: il modo per guardarla oggettivamente ci era offerto dallo sguardo posato su di essa da ciò che non era borghese: operai o contadini. Per un giovane di oggi la cosa si pone diversamente: per lui è molto più difficile guardare alla borghesia oggettivamente attraverso lo sguardo di un’altra classe sociale. Perché? Perché la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai da una parte e i contadini dall’altra. Insomma, attraverso il neo-capitalismo la borghesia sta per diventare la società stessa, sta per coincidere con la storia del mondo.

PETRUCCIOLI. Come si fa, oggi, a dire che la borghesia tende a coincidere con la storia del mondo? Guardiamo il Vietnam e i popoli del Terzo mondo, la Francia e la classe operaia europea, i neri d’America, gli studenti. Sono queste le forze che attualmente fanno la storia con le loro idee e le loro lotte: e sono contro la borghesia.



AJELLO. E lei, Foa? Pensa anche lei che il neocapitalismo abbia, come Pasolini, un'enorme capacità di assorbire e neutralizzare le energie e le coscienze?

FOA. Sì, lo penso anch'io, e so che la scuola è uno degli strumenti a disposizione di neocapitalismo, forse il più importante. Ma il movimento studentesco e quello operaio lottano contro questa situazione. È qui la vera novità di oggi rispetto a ieri. Oggi noi assistiamo a un processo rivoluzionario, o almeno ne cogliamo i sintomi, iniziali ma chiarissimi; e vediamo che a questo processo la classe operaia e il movimento studentesco partecipano concordemente. Quando



gli operai francesi occupano la fabbrica, chiudono a chiave il direttore (non perché sia cattivo, anzi dicono che è un brav'uomo e non ha nessuna colpa a incarnare il potere), innalzano la bandiera rossa e suonano l'Internazionale, ci troviamo di fronte a una situazione che non ammette dubbi. Lei, Pasolini, mi chiami pure passionale: ma a questo punto io gli uomini li giudico a seconda che stanno da una parte o dall'altra...

PASOLINI. No, lasciatemi chiarire. Io sono decisamente dalla parte degli operai francesi che hanno occupato la fabbrica e chiuso a chiave il direttore. Ma, mentre l'operaio quando si muove ed occupa una fabbrica fa la rivoluzione, lo studente, quando occupa una università, fa soltanto la guerra civile. Bisogna che abbiamo ben chiara la distinzione tra le due cose. Per questo io dico agli studenti: «State attenti, tra voi e gli operai la concordia è impossibile. Aceto e olio non si mescolano». Ho assistito il giorno 8 maggio a un indimenticabile duetto Scalzone-Longo. È noto che in questi ultimi tempi gli studenti hanno capito che bisogna ricordarsi degli operai e sono andati a manifestare a braccetto. Cosa che ha avuto l'unico effetto di dare delle insincere ispirazioni ai titolisti dell'«Unità» e di dimostrare quanta differenza ci sia tra la faccia e il corpo di uno studente e la faccia e il corpo d'un operaio.

AJELLO. Sarebbe forse opportuno che Pasolini precisasse meglio perché la ri-

volta degli studenti si trasforma in guerra civile e non in rivoluzione.

PASOLINI. Perché la massa degli studenti «dissenzienti» (come essi amano definirsi con un termine stupido, ovvio e terroristico) è la massa dei giovani del neocapitalismo. Questi «dissenzienti» vogliono fare le riforme in un giorno anziché in un decennio, e vogliono che siano mille anziché una. Questi nobilissimi Pierini non vogliono accettare pedissequamente il sistema, pretendono di comandarlo. E questo che cosa significa? Significa che la borghesia si schiera nelle barricate contro se stessa, che i «figli di papà» si rivoltano contro i «papà».

Viva Lenin

Al dibattito de "l'Espresso" fu invitato anche il Movimento studentesco. Ma i due delegati si limitarono a leggere una breve dichiarazione (citando Lenin) e rinunciarono per il resto a intervenire nella discussione ritenendo che la sede adatta dovesse essere non la redazione del settimanale ma «le barricate e le fabbriche occupate».

La meta degli studenti non è più la Rivoluzione ma la Guerra Civile. Ma, ripeto, la Guerra Civile è una guerra santa che la borghesia combatte contro se stessa...

FOA. Pasolini, mi permetta di rivolgerle, ancora una volta, una critica personale. Lei si lamenta dello strapotere presente e futuro della borghesia, teme i mostruosi inganni del neocapitalismo che cattura e corrompe tutti. Ma contemporaneamente scrive una poesia contro gli studenti e la presenta come una lirica “di provocazione”, “di autocritica” e così via. Vuole che si discuta di questa poesia, che ci si scagli contro di essa, purché se ne parli. Critica se stesso, sollecita la critica degli altri contro di sé, si contraddice. Con quale risultato? Di valorizzare il suo prodotto in termini di mercato. Questo per quanto riguarda la parte commerciale. Dal punto di vista politico la sua ode rappresenta un aiuto offerto agli avversari del movimento studentesco, un aiuto pesante. Perciò io direi che prima di scagliarsi contro il sistema, bisogna vedere fino a che punto se ne è prigionieri. Il primo esperimento va fatto di fronte allo specchio.

PASOLINI. Mi è difficile rispondere. Dovrei fare un processo a me stesso, stendere un’autoconfessione. Dovrei spargere le viscere su questo tavolo. La cosa è molto complicata. Per quanto mi riguarda, non mi ero reso affatto conto, fino a ieri, del valore dirompente di questa ode, né avevo pensato a valorizzarla. Tornando agli studenti, penso che solo se la loro autocritica sarà completa, severa, rigorosa, giusta, allora il loro movimento potrà affiancarsi veramente agli operai.

AJELLO. Vogliamo vedere allora se e fino a che punto il Movimento studentesco l’ha fatta, questa autocritica? Lei, Petruccioli, cosa ne pensa?

PETRUCCIOLI. Secondo me tutti i problemi che abbiamo discusso finora sono presenti all’attenzione del Movimento studentesco. Tranne qualche piccola frangia, nessuno nel Movimento afferma che la rivoluzione prima la facevano gli operai ed oggi la fanno gli studenti. Quello che si ricerca è la via originale di una rivoluzione socialista che comprenda la classe operaia e i suoi alleati, tra cui gli studenti progressisti.

PASOLINI. Io sbaglierò, la mia sarà una visione poetica, ma mi pare che questo non sta avvenendo. In Francia, da una parte vedo gli operai, dall’altra gli studenti. Con qualche caso isolato di contaminazione.

AJELLO. I rappresentanti del Movimento studentesco che abbiamo invitato a commentare la poesia di Pasolini hanno citato due brani del *Che fare?* di Lenin e sono andati via. Lei, Pasolini, ha poi meditato su quei brani?

PASOLINI. Le citazioni che fanno gli studenti sono sbagliate, il piccolo-borghese di cui parlava Lenin esisteva mezzo secolo fa. Oggi non c’è più. Il piccolo-borghese di oggi non ha più nonni contadini ma bisnonni e forse trisavoli; non ha vissuto un’esperienza antiborghese, rivoluzionaria, ma ha sperimentato la vita neocapitalistica, i problemi dell’industrializzazione totale. I giovani di oggi non si rendono conto di quanto sia repellente un piccolo-borghese di oggi...

AJELLO. Vorrei chiedere a Petruccioli, che è un comunista, che effetto gli ha fatto leggere sulla “Pravda”, due settimane fa, una dura scomunica degli studenti ribelli di Parigi, dei seguaci di Marcuse e così via.

PETRUCCIOLI. Ho già commentato sull’“Unità” l’articolo della “Pravda”. Il suo errore fondamentale era di non tener conto del clima politico in cui ca-

deva, del fatto che proprio in quei giorni, ad esempio, il “Corriere della Sera” pubblicava grossi titoli come “Operai contro studenti in Francia”. Ma anche se non ci fossero episodi di questo genere, noi comunisti dobbiamo lavorare per rendere possibile la saldatura fra operai e studenti. In Italia stiamo lavorando in questa direzione.

PASOLINI. Allora, voi comunisti, siete d'accordo con me che esiste una differenza sostanziale, quasi di natura, tra studenti e operai?

PETRUCCIOLI. Il Movimento operaio organizzato ha mezzo secolo di vita, il Movimento studentesco è appena nato. C'è una differenza di linguaggio, di tradizione oltre che di origine sociale e di robustezza teorica.

FOA. Non c'è soltanto questa differenza storica di cui parla Petruccioli, c'è anche un'azione dell'avversario di classe, specifica, costante, insistente, demagogica, per operare la frattura tra studenti e operai. La sua ode, Pasolini, si unisce al coro.

PASOLINI. Ma io non seguo nessuna tattica politica. Se sbaglio non me ne importa nulla. Non sono mica un uomo politico, io.

AJELLO. Ma lei, Pasolini, non diceva poco fa che tutta la sua opera in versi è poesia politica?

PASOLINI. È la politica di un non-politico, di uno scrittore non iscritto a partiti.

PETRUCCIOLI. Ma insomma, che cosa vuol dire Pasolini con la sua poesia? Che gli studenti devono uccidersi come Movimento studentesco? Che il piccolo-borghese deve negare il suo essere piccolo-borghese per diventare rivoluzionario? Su questa esigenza siamo tutti d'accordo. Cominciamo allora a vedere che cosa fanno in realtà gli studenti. Il loro slogan principale è «No alla scuola dei padroni». Essi cercano il rapporto con la classe operaia, vogliono una radicale trasformazione della società borghese, un superamento della civiltà occidentale. Ecco ciò che gli studenti fanno, ecco ciò che sono.

PASOLINI. Questa è la loro volontà. Questo è quello che vogliono. Quello che sono in realtà è molto diverso: sono dei borghesi, dei figli di papà rimasti tali e quali ai loro padri. Parlano come i loro padri, hanno un senso legalitario della vita, sono profondamente conformisti. Vorrei comunque rivolgervi una domanda: che differenza c'è, secondo voi, tra uno studente e un intellettuale? Per me sono la stessa cosa. E sarebbe l'ora che gli studenti smettessero di autodefinirsi studenti. Che interesse hanno? Si chiamino “intellettuali”. Tutti sanno che l'università, in Italia, è un'istituzione classista. Chi si definisce studente fa sorgere, immediatamente, il sospetto d'essere l'esponente di una classe retriva.

PETRUCCIOLI. Mi sembra un po' inutile mettersi a discutere sulle parole. A Roma, nei giorni successivi ai fatti di Valle Giulia, un rappresentante del Movimento studentesco tenne una specie di comizio rivolto ai poliziotti. «Noi vogliamo un'università in cui possano andare anche i vostri figli», questo era il succo del suo discorso. Era un appello significativo. A mio parere, nell'università, come nella società, l'integrazione tra studenti e operai non è affatto impossibile. Se pensassimo che è impossibile, allora dovremmo esortare gli studenti a mettersi da parte, ad abbracciare la causa della borghesia che li ha messi al mondo, senza creare confusione. Dovremmo ricacciarli indietro. Finiremmo per creare una nuova categoria di “indesiderabili”. Non più i “dannati della terra”, ma i dannati della nascita.



11 LUGLIO 1971

BOCCACCIO A SPASSO NEI PUB DI LONDRA

DI LIA QUILICI

Pier Paolo Pasolini racconta la preparazione del film tratto dai Racconti di Canterbury di Chaucer.



TIMIDAMENTE, con garbo, solleva le grandi mani angolose in un gesto di imbarazzo; «di quale film devo parlare?...».

La vocazione cinematografica di Pier Paolo Pasolini è definitivamente diventata più tumultuosa e forsennata di quella letteraria, che a sette anni già gli faceva scrivere i primi versi pieni di “rosignoli” e di “verzure”. Ha appena finito di girare il *Decameron*, si appresta a finire le riprese di *Attacco al potere*, sta per cominciare quelle di *Canterbury tales* dal libro di Chaucer e intanto porta avanti la sceneggiatura di una vita di S. Paolo che vagheggia da tempo. Racconta tutto lui stesso con molta tranquillità come se stesse leggendo il curriculum di un altro, dell’angoscia che lo accompagna prima e durante la lavorazione di un film e che lui stesso confessa («ogni crisi sembra quella definitiva e invece prepara solo le doglie della volta dopo») non si vede la minima traccia. Gli ripete quello che un amico ha detto da lui: «Pasolini è un mostro, non è un autore come gli altri, qualsiasi parola gli cade su di un foglio di carta, si mette da sola al posto giusto, non ha mai bisogno di correggere, di limare, di cancellare...». Risponde sorridendo che non è vero, ma poi ammette che per stendere la sceneggiatura di quattrocento pagine,

ha impiegato due settimane di lavoro, che non sono davvero molte.

Non ci vuole molto per scoprire che i *Canterbury tales* è un film che lo entusiasma e gli sta particolarmente a cuore. Lo scontro con le atmosfere sboccate e tenebrose di Chaucer lo stimola come un ragazzino («lo voglio girare nel modo più decisamente mio che sia possibile, anche come tecnica, basta con i piani sequenza, con i personaggi di quinta e con quelli che entrano ed escono di campo, basta cioè con il cinema come lo vediamo oggi»), questa folla di assassini, puttane, ladri e miserabili lo affascina. I sopralluoghi in Inghilterra lo terranno impegnato fino alla fine del mese, poi ad agosto comincerà le prime riprese. E *Attacco al potere*, di cui qualcuno già parla come di un momento rivoluzionario del lavoro di Pasolini regista? Che ruolo occupa nella sua produzione più recente? «Intanto non è ancora finito e poi si tratta più di un’esperienza cinematografica che di un film vero e proprio. L’ho cominciato per aiutare un gruppo di Lotta Continua di Pisa. È una rico-

Trilogia della vita

Ninetto Davoli in una scena de *Il Decameron* (1971) che con *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) costituisce quella che l’autore stesso definì una trilogia “dedicata alla vita”.

La magia

Una scena da *Il fiore delle Mille e una notte*. Spiega Pasolini a proposito della trilogia della vita: «Magia, realismo e tragedia: sono questi gli elementi comuni dei tre film, tre elementi che mi affascinano profondamente».

struzione abbastanza fedele, preparata cioè come un documentario, degli scontri e delle lotte dell'autunno caldo. In dicembre ho scritto qualche riga per coordinare le riprese, poi abbiamo cominciato a girare, io per una ventina di giorni, un'altra piccola troupe di Lotta Continua per un mese...».

Nel film si parla anche della "strage di Stato" e della morte di Pinelli. «Questo mi fa pensare che il film difficilmente riuscirà ad entrare nei circuiti normali. Abbiamo già pensato a portarlo in giro per tutto il paese, proiettandolo nelle fabbriche e nelle scuole, dovunque è possibile un circuito alternativo che però è diverso da quello dei circoli culturali o di partito che utilizzano altri registi». Una sola incognita: la collaborazione tra Pasolini e i giovani di Lotta Continua riuscirà ad andare avanti fino alla fine delle riprese? Per ora non sono mancati gli scontri, anche violenti. «Devo dire che la loro faciloneria qualche volta mi ha sorpreso. Come mi sorprende il linguaggio politico. Ho firmato come direttore il numero di marzo del loro periodico, l'ho fatto perché credo in ultima analisi agli effetti positivi di un certo tipo di lavoro politico, ma non credo alla demagogia degli slogan e delle inventive da comizio che poi, cambiate, ritroviamo puntualmente nei giornali di estrema destra. Sul piano linguistico la tesi degli "opposti estremismi" purtroppo non fa una piega».

Intanto Pasolini ha già preparato il commento di *Attacco al potere*, ed è un commento in chiave saggistica che non prospetta soluzioni immediate ma sottolinea le fratture più laceranti di un sistema tutto costruito sul mito del potere («anche se penso che oggi la mia lotta sia molto più debole di un tempo. Mi chiedo qualche volta se la speranza di impadronirsi di "questo" potere neocapitalista non sia un alibi ipocrita della coscienza per lavorare in pace con se stessa»).

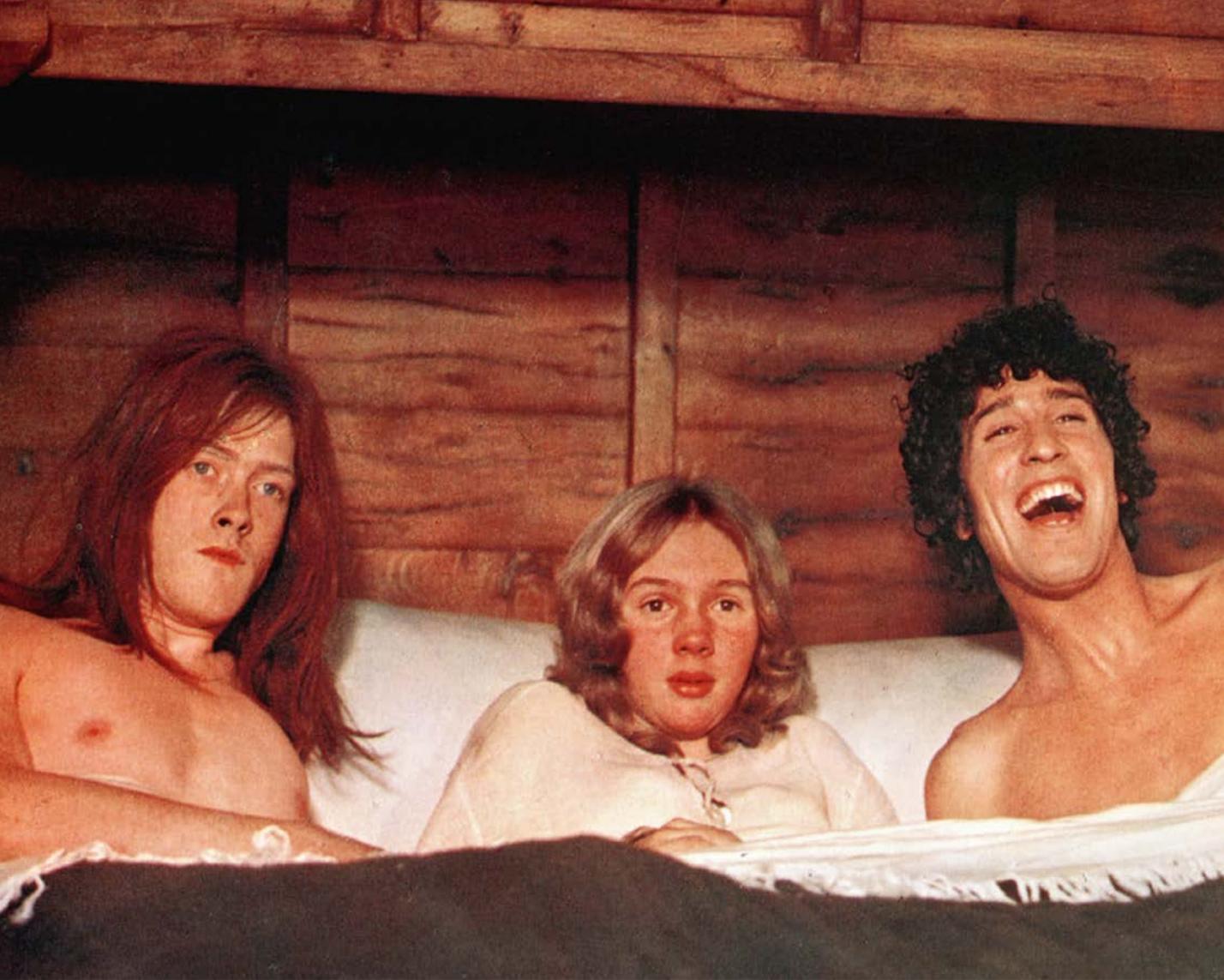
È inevitabile tornare a parlare dei *Canterbury tales*. Non è un'idea nata per caso quella di ricavare una storia cinematografica dai racconti dello scrittore medievale che ha aperto la via alla narrativa inglese. Nei piani di Pasolini i racconti di Chaucer rappresentano la trasposizione anglosassone del discorso mediterraneo iniziato col *Decameron*: l'anno prossimo un film tratto dalle *Mille e una notte* chiuderà la trilogia con il mondo arabo. «Magia, realismo e tragedia: sono questi gli elementi comuni dei tre film, tre elementi che mi affascinano profondamente. Il *Decameron* è più realistico, nei *Canterbury tales* l'elemento predominante sarà forse quello magico. La morte, l'aldilà è sempre presente, una morte però medievale, quindi profondamente allegorica e nello stesso momento volgare fino all'abiezione».

«In uno dei racconti ad un certo punto c'è un diavolo, un satanasso enorme che con un peto gigantesco libera un'infinità di frati che scappano in tutte le direzioni. Gli eroi del Boccaccio sono uomini levigati in qualche modo da un'antica civiltà pagana; i personaggi di Chaucer anche se preparano l'età di Cromwell, hanno una vena barbarica, carnascialesca, primitiva che costituisce il sigillo della loro tragedia». E infatti tra tutti i racconti di Chaucer quello che Pasolini dice di preferire e di aver riscritto con maggiore felicità per il suo film, è la storia di Rufo, un abitante di Canterbury abituato da sempre a gozzovigliare fino all'alba per bettole e bordelli con tre inseparabili amici; Jack La Giustizia, Johnny La Grazia e Dick Il Passero. Un bel giorno Rufo scompare e i tre amici già ubriachi s'imbattono in un misterioso funerale accompagnato da un garzone che li avverte: «Rufo ormai è un cadavere, l'ha ucciso un passante chiamato La Morte». Gli ubriachi vogliono



vendicare l'amico perduto e si mettono in cammino per cercare il suo assassino. Nessuna traccia per giorni e giorni, finché s'imbattono in uno strano vecchio che battendo a terra il bastone ripete interminabili discorsi sulla morte. «Come Elsa Morante», dice Pasolini. I tre lo aggrediscono per sapere da lui che sembra conoscerlo bene dove La Morte si è rifugiato. Il vecchio alza il bastone e indica un albero isolato in fondo all'orizzonte: «Laggiù». Sotto l'albero i tre amici non trovano la Morte ma trovano un tesoro. La gioia è grande e per festeggiarla con una grande bevuta mandano Dick Il Passero in paese a comprare il vino. Ed ecco la fine inevitabile: Dick ritorna con del vino avvelenato perché vuole eliminare i due compagni e impadronirsi da solo del tesoro, ma quando arriva sotto l'albero questi bevono il vino ma poi lo strangolano perché hanno avuto la sua stessa idea. Jack e Johnny muoiono insieme a Dick, uno piegato in due sul proprio vomito, l'altro sdraiato in mezzo ai suoi escrementi.

E gli attori? «Li prederò dalla strada, scegliendoli sul posto come ho fatto per il *Decamerone*. Solo per le parti minori mi servirò di qualche attore semidilettante, del teatro e delle piccole compagnie di giro. Come regista ho sempre avuto il bisogno disperato e quasi doloroso di sincerità: così penso di ottenere di più». Non resta che un'ultima domanda: qual è il film che Pasolini ha immaginato e ancora non è riuscito a fare. «Un film che ho sognato la settimana scorsa: c'è un personaggio femminile, tragico, e molta ironia, ma è ancora troppo presto per parlarne». Intanto, per non sbagliare, ne ha già buttato giù una ventina di pagine.



22 OTTOBRE 1972

I MIRACOLI DI SAN PRIAPO

DI TELESIO MALASPINA

I racconti di Canterbury viene sequestrato, ma si moltiplicano i film di ambientazione medievale, visto il successo riscosso al botteghino dalle pellicole di Pier Paolo Pasolini.

ADESSO CHE È STATO SEQUESTRATO, il film di Pasolini si può vedere solo scendendo nelle catacombe di una saletta di proiezione privata. In un certo senso è un bene. Senza il filtro complice di una platea affollata, nell'aria immobile e raccolta che hanno questi piccoli ossari del ci-



nema, i *Racconti di Canterbury* svela irresistibilmente la sua vera natura che è quella di pellicola mortuaria, anzi cimiteriale. Quelle flatulenze, di cui tanto si parla come espressioni liberatorie, provengono da cadaveri in decomposizione, quelle virilità morte esibite ad ogni inquadratura, quei glutei pustolosi sono scivolati giù da una tavola anatomica, la sfilata dei coiti consumati tra corpi bianchicci e malati è una processione che si consuma tra lenzuola che fanno di sudario. E se ogni tanto un soffio vitale riesce ad avere la meglio è subito sommerso da un brulichio di insetti, come avviene per una materia che muore.

Probabilmente, il primo a sentirsi a disagio in quest'aria da camera ardente è proprio lo spettatore comune che sghignazza sì ogni tanto al peto o al getto d'urina ma più per esorcizzare il fenomeno che per dividerlo. E quando esce in piena luce, a film concluso, non nasconde l'imbarazzo di complice involontario.

Rimane da rispondere ad alcuni interrogativi da psicanalisi. Tanto per cominciare, se è vero che *Canterbury*, prima del sequestro, raccoglieva generosi introiti, bisogna vedere cos'è che spinge la gente a correre in massa verso il patibolo. Le donne soprattutto, perché se il pubblico maschile può fuggire atterrito da questa sensualità livida che può essere comparata a quella evocata da certe barzellette postribolari, le donne a tutto questo potrebbero aggiungere l'angoscia di sentirsi trasformate – proprio in quanto esseri femminili – in altrettanti quadri viventi di una galleria degli orrori. Dove l'orrore non è tanto quello dei seni cadenti o dei corpi sfioriti, ma quello di inguini frugati senza pietà, di abbracci meccanici, di una continua volgarità di gesti e di parole che spesso non ha nem-

meno il riscatto dell'azione. Perché è sempre l'uomo il protagonista degli episodi di *Canterbury*, sia beffatore o beffato, traditore o tradito. Ottusa ed immobile, la donna di *Canterbury* è una marionetta sessuale oscena e agghiacciante come certe bambole disarticolate che scoprono orifizi senza senso.

Sette giorni a Gubbio

Qualcuno risponde che questa disponibilità del pubblico verso film del genere nasconde il desiderio di dimenticare l'angoscioso problema che oggi il sesso rappresenta. Continuamente sospinto da tutta una letteratura più o meno scientifica ad affacciarsi sull'abisso del seme, l'uomo è ormai talmente spaventato ed atterrito che preferisce annullare la sua ansia nell'atmosfera greve di una carnalità da trivio. E più è forte l'ansia e più dev'essere traumatica la rimozione. Così come i ragazzi reagiscono ai turbamenti della pubertà rifugiandosi nel turpiloquio, gli spettatori di questi film rinunciano alla realtà sessuale in cambio di una ricostruzione storica improbabile e mortificante. In questo senso *Canterbury* e film affini, racchiudono una sorda eco di Controriforma.

Premi e processi

Ninetto Davoli ne *I racconti di Canterbury*. Il film vinse l'Orso d'Oro a Berlino nel 1972, ma in Italia venne sequestrato dopo una denuncia per oscenità. Pasolini e il produttore Alberto Grimaldi furono processati e vennero assolti, con sentenza confermata anche in Appello e in Cassazione cosicché nel dicembre 1973 il film venne dissequestrato.

Ricetta base

Una scena del film *Quel gran pezzo dell'Ubalda*. L'articolo racconta il moltiplicarsi di pellicole sul filone trecentesco costruite su una semplice ricetta base: «Un letto con baldacchino, un farsetto di velluto, magari una armatura, due che fanno l'amore e poi succede qualche cosa che fa ridere».

È una spiegazione alla quale probabilmente vanno aggiunti motivi più banali, la fortuna sempre puntuale della commedia scollacciata, il gusto italiano per l'avanspettacolo in costume e la disponibilità alla barzelletta da toilette di ginnasio. Non è un caso che anche nei filoni più nobili del nostro cinematografo non ci sia lotta sindacale o vicenda romantica che non venga irrobustita da ammiccamenti fecali. Ma che la spiegazione non sia tanto campata in aria lo dimostra l'incredibile successo degli innumerevoli epigoni del filone trecentesco. Qui la verifica è più facile perché *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* non può essere certo un film viziato da preoccupazioni estetiche od espressive che una parte della critica ha assegnato a *Canterbury*. La materia è infinitamente più giocosa, il movente è più limpido, coraggiosamente commerciale. Un letto con baldacchino, un farsetto di velluto, magari un'armatura, due che fanno l'amore e poi succede qualche cosa che fa ridere. Questa la ricetta base, tutto sommato abbastanza onesta, almeno quanto quella, truculenta, del western all'italiana. Non importa poi se quello che fa ridere sono quasi sempre i candelieri che ballano sul canterano vicino al letto sotto le spinte vigorose del giovane paggio. *Decameron n. 2* di Guerrini è costato 40 milioni ed ha incassato un miliardo e ottocento milioni. Un altro *Decameron* della serie, di milioni ne è costato 70 e ha incassato un miliardo e mezzo. Gli esempi potrebbero continuare a lungo.

Scoperto il Klondyke, tutti si sono trasformati in cercatori d'oro. Oggi ci sono almeno sette *Canterbury* pronti ad uscire e altrettanti *Mille e una notte* in preparazione. Pasolini ormai viene copiato ancora prima di avere finito i sopralluoghi del suo film. «Il sequestro di *Canterbury* per noi è un brutto colpo», mi dice uno di questi produttori dell'ultima ora, «ormai siamo abituati a vederci tirare la volata da lui...». *Metti lo diavolo tuo nello mio inferno* è costato sette giorni di preparazione, due settimane di riprese e una settimana di montaggio. *Le mille e una notte di Boccaccio a Canterbury* che dovrebbe dire una parola definitiva sulla materia è stato concepito e realizzato ancora in meno tempo. Gli sceneggiatori lavorano a tappe forzate, pagati a cottimo come gli operai, un tanto a novella, le scene difficilmente vengono girate due volte, se un'attrice arriva in ritardo sul set trova già qualcuno che l'ha sostituita. Ogni minuto è prezioso. A Gubbio, che è lo scenario ideale per un'ambientazione medievale, si girano contemporaneamente anche tre pellicole: le produzioni si scambiano perfino gli attori oltre che i vestiti: «se mi dai un messer Falcuccio ti presto la figlia del fornaio...». Tanto il successo è assicurato.

Paradossalmente gli unici che falliscono, almeno per il momento, sono i prodotti più cari e più sofisticati. *Jus primae noctis* con Lando Buzzanca è costato dieci volte il *Decameron n. 2* e in proporzione va molto meno bene. Ma poi, a guardar bene, il paradosso esiste solo in apparenza: se il pubblico corre appresso al Boccaccio in maglietta e calzoncini corti come si va al Luna Park è anche giusto





che voglia dei baracconi di cartapesta e rifiuti le costruzioni troppo lambiccate. Ecco perché i protagonisti di queste opere vengono raccattati nei mercati rionali, strappati alle bancarelle ambulanti, raccolti ai banconi dei grandi magazzini senza che il pubblico s'infastidisca per la massa di attori improvvisati pagati ventimila lire il giorno che saltellano nei castelli con il marchio pallido dei bikini o della canottiera sulla pelle nuda. «L'attore è un pretesto, una maschera, quello che conta è la barzelletta, lo scherzo», dice Mino Guerrini che dei registi boccacceschi è quello che ha avuto più trionfi.

Il crociato torna a casa

Ogni tanto qualcuno protesta. Sono alcune coscienze pie che non si rassegnano ad essere travolte da questa ondata di paganesimo. Quando Guerrini girava a Barletta il suo *Decamerone* in un pensionato annesso alla Chiesa dei Martiri, il vescovo organizzò una processione cittadina per scacciare quella troupe discinta che spaventava le suore e faceva vacillare la vocazione nei seminaristi. E poi ci sono i delatori zelanti, i grafomani ingiuriosi, i tutori del focolare domestico. Ma



Al botteghino

Lando Buzzanca nel film del 1972 *Ius primae noctis*. Diretto da Pasquale Festa Campanile, è un prodotto più curato e sofisticato dei tanti ispirati al filone pasoliniano. Eppure, rileva l'articolo, «è costato dieci volte il *Decameron* n. 2 e in proporzione va molto meno bene».

bisogna dire che raramente, in queste erotomanie medievali, si vede più che una serie di glutei o di seni al naturale; e in fondo anche il loro volenteroso proposito di eccitare il popolo non si conclude mai in se stesso ma rimanda sempre all'amante nascosto sotto al letto, al marito in agguato dietro la porta. L'amplesso – consuetudine di uso universale e non necessariamente turpe – è sempre sopraffatto da qualche movimento scenico più specificamente italiano: la disperazione del crociato cornuto o le botte al valletto infedele.

Certo, anche qui la volgarità non manca. Sembra che il Trecento non possa fare a meno di rumori sgangherati e di coliche improvvise come non può fare a meno di cassapanche e di savonarole. Messeri e madonne non fanno che correre freneticamente da un letto al balcone e dal balcone al letto. I cavalieri infagottati in tonache di sacco che sono quelle che costano di meno, e le donzelle magari brutte ma che siano sempre formose ed opulente. Tanto, dicono i produttori, devono solo mobilitare la platea come facevano le soubrettes di una volta.

Tuttavia i fondali sanno così chiaramente di cartapesta che alla fine pure la volgarità ne risulta alleggerita, e forse la possibilità di una partecipazione in qualche modo liberatrice si affaccia anche tra le pieghe di queste improvvise riletture dell'Abate Casti o dell'Aretino. È vero, i censori dicono che è difficile immaginare cosa si trova nelle platee di provincia al termine della proiezione di un film come *Ubalda*. Ma forse, nella logica di questo Medioevo inusitato, è un altro punto di vantaggio sui *Racconti di Canterbury*.

22 OTTOBRE 1972

MA LA DONNA È UNA SLOT-MACHINE

colloquio con Pier Paolo Pasolini **DI DACIA MARAINI**

Tema di questa intervista con Pasolini è il ruolo che le donne svolgono nel suo ultimo film I racconti di Canterbury. L'intervista è stata condotta da Dacia Maraini.

DOMANDA. È stato detto che i tuoi film rappresentano la donna come un oggetto. Forse a volte tu non riesci liberarti di certi prevenzioni perché sei convinto che le donne sono diverse dagli uomini (parlo di diversità psicologica e non fisiologica), e se tu pensassi che le donne sono persone come le altre, probabilmente non ci vedresti niente di misterioso, pensando che siano diverse, le consideri incomprensibili. È da questo equivoco che sono stati nati tanti luoghi comuni sul “mistero” della donna. La donna diventa misteriosa quando diventa “altra”, lontana e diversa. Nello stesso modo possono diventare “misteriosi” i popoli primitivi, i cinesi, i negri eccetera.

RISPOSTA. Io porrei la questione per quanto mi riguarda nei termini opposti a quelli in cui la poni. È proprio perché non considero affatto la donna come “altra” rispetto all’uomo che posso apparire, a dei borghesi razzisti, misogino. Perché questi borghesi razzisti sono abituati a considerare la donna come un oggetto sensuale dotato di una normatività e di un codice. È il loro stesso razzismo che fa loro venire in mente di ipotizzare la mia misoginia che è un modo per imporre a me il marchio dell’alterità. Non mi sembra affatto che le donne dei miei film si presentino come oggetti di consumo sessuale. E questo proprio perché le considero reali come i maschi oppure misteriose come i maschi.

D. Ma alle volte, quando tu ci mostri dei personaggi di donna, sembri accettare passivamente certi pregiudizi. Ti faccio un esempio: nella storia del mugnaio, i due studenti usano un tono spavaldo, e sprezzante profondamente offensivo e razzista (tipo “farle la festa”, “prenderla”, eccetera) che tu non sembri affatto criticare.

R. La risposta alla spavalderia maschile e quindi razzistica dei due studenti è data attraverso la rappresentazione della donna. Nella faccia e nel modo di lei, viene fuori la sua dignità. È lei che trionfa alla fine sui due studenti e non viceversa.

D. Non avviene la stessa cosa però con l’omosessuale messo al rogo. Lì la tua narrazione si fa partecipe e polemica (il ritratto dei notabili sul palco, il sadismo della folla, la pietà per il ragazzo nudo e disperato) ed esprime i tuoi sentimenti in maniera diretta, chiara.

R. Sì, forse è vero che accetto una certa condizione della donna, soprattutto in questi ultimi film. Ma così come accetto la condizione dell’uomo. Non per niente in questi film c’è un ontologico amore per il passato e quindi per le forme di vita superate dalla democrazia borghese.

D. In altri termini la condizione della donna come quella dell’uomo nel passato ti sembra preferibile, benché ineguale, a quella meno ineguale nel mondo presente?

Pregiudizi

Dacia Maraini. Nel dialogo la scrittrice prende spunto dal film *I racconti di Canterbury* per contestare a Pasolini la sua rappresentazione delle figure femminili e afferma: «Alle volte quando tu ci mostri dei personaggi di donna sembri accettare passivamente certi pregiudizi».

R. Detesto il mondo moderno, l'industrializzazione e le riforme. L'unica cosa che può "contestare globalmente" la realtà attuale è il passato.

D. Nei film si può tornare indietro, nella vita no. Cosa proporresti a un giovane che pure è nato oggi e non conosce altri mondi che questi in cui si trova a vivere?

R. So che è assurdo rivolgersi al passato. Non sono un reazionario. Ma purtroppo so anche che non si può proporre niente per modificare questo mondo. Il capitale fa quello che vuole. Il mondo contadino artigianale preindustriale è distrutto e quindi anche la sua versione del mondo e la sua morale sessuale. Ma per me quello era il mondo in cui sono nato e cresciuto e lo amo. Non si possono amare le astrazioni.

D. Tu hai detto una volta in intervista che la libertà sessuale di questi ultimi anni è una cosa disgraziata perché ora i ragazzi si "sfogano quanto vogliono" e quindi perdono in freschezza, ingenuità, candore, integrità. Non ti pare che in questo tuo ragionamento le donne sono completamente dimenticate?

R. Non ho detto esattamente così. Ho detto che i ragazzi si sentono obbligati a sfogarsi quanto vogliono e ad avere la ragazza subito, perché sarebbe disonorante, sarebbe fuori del codice non averla. Non ho dimenticato nessuno. È una constatazione. Però so questo: che da quando una società permissiva concede dall'alto una maggiore libertà sessuale apparente e già convenzionalizzata, i ragazzi sono diventati molto brutti.

D. In che modo sono brutti questi ragazzi?

R. Sono brutti in quanto sono nevrotici. Anche i ragazzi del popolo, che una volta non lo erano. Hanno un più doloroso complesso di inferiorità che mascherano con la presunzione e con ghigno.

D. Hai detto anche che la libertà delle ragazze è nefasta perché è una libertà parziale: sono libere di fare l'amore, ma non hanno nessuna libertà culturale. Le ragazze con la libertà diventano belle o brutte?

R. Ho detto che c'è uno squilibrio. Cioè le ragazze oggi hanno acquistato una maggiore libertà pratica oggettiva nel campo del sesso, che però in quanto tale non significa niente. Significherebbe qualcosa se si integrasse in una maggiore libertà culturale.

D. Non pensi che la libertà, anche parziale e disordinata, possa servire a prendere coscienza di sé? L'asservimento porta alla cecità e all'abbruttimento; la libertà, anche se incompleta, suscita il desiderio di altra libertà.

R. Non credo. So che anche in periferia ci sono moltissime ragazzine sui sedici anni che ogni giorno fanno l'amore con otto, dieci ragazzi. Tutti gli adolescenti oggi sanno come fare per sfogarsi. Invece di ricorrere all'onanismo, oppure a quelle forme di astinenza o di continenza forzate che portavano all'idealizzazio-





ne della donna tipica del passato (in cui per dissociazione trovano la loro giusta collocazione le puttane), adesso sanno come ottenere il loro sfogo e a un livello puramente sessuale, quindi senza amore.

Ma la nevrosi è un male?

D. Allora tu pensi che la repressione è da preferirsi alla libertà per quanto riguarda il sesso?

R. In senso teorico non direi mai una cosa di questo genere. So solo che per ora la falsa permissività in seno ad una falsa democrazia è ancora peggiore della repressione brutale e senza eufemismi.

D. Dal tuo discorso comunque sembra che il problema sia la libertà delle ragazze, non quello dei ragazzi. Una libertà che io francamente non vedo. Per quello che ne so, c'è ancora molta repressione e molta paura.

R. Il problema dell'“anomia”, si pone per le ragazze e non per i ragazzi. I ragazzi,

quando hanno fatto l'amore una volta in una giornata, sono sazi. Le ragazze possono farlo tante volte.

D. Anche un ragazzo può subire molti amplessi omosessuali.

R. Infatti l'anomia riguarda le ragazze e i ragazzi omosessuali passivi.

D. Qual è il male dell'anomia?

R. Non c'è nessun male. Non sono qui per fare del moralismo.

D. Ma tu prima condannavi questo stato di cose. Hai detto che i ragazzi, invece che reprimere il sesso e mantenersi candidi e ingenui, oggi "si sfogano senza amore" e quindi i involgariscono. Perciò tu condanni implicitamente, anche senza fare del moralismo, le ragazze "parzialmente libere" che fanno sì che questi ragazzi non siano più "belli". Questo non è un ragionamento moralistico, ma il lamento di una persona che guarda il mondo con occhi innamorati più del bello che del giusto. Ora io ti chiedo, se tu dovessi proporre dei nuovi modelli per una nuova società in cui "il capitale non vince sempre", cosa proporresti?

R. Non proporrei proprio niente. Chi mi dice che in una società libera da forme di nevrosi e di sadomasochismo non di verifichi anche una incapacità di amare? Le nevrosi e la capacità d'amare sono due cose inseparabili. È inconcepibile un amore fuori dal profondo, lontano, oscuro fondamento sadomasochistico.

Chi è il vero misogino

D. Insomma che cos'è la misoginia per te? Chi è misogino?

R. Vuoi avere due esempi di reale misoginia? La tv: qui la donna è considerata a tutti gli effetti un essere inferiore: viene delegata a incarichi d'importanza minima, come per esempio informare dei programmi della giornata; ed è costretta a farlo in un modo mostruoso, cioè con femminilità. Ne risulta una specie di puttana che lancia al pubblico sorrisi di imbarazzante complicità e fa laidi occhietti. Oppure viene adoperata ancillarmente come "valletta" (al "maschio" Mike Buongiorno e affini). E non è nemmeno concepibile che a lei si affidi la lettura delle gravi ed importanti notizie del giornale radio. Altro esempio: i rotocalchi. Qui la donna è mostrata come merce, specie nelle fotografie di piccole attrici sconosciute, costrette a mostrare le loro nudità, come se fossero oscene; ma anche quando si tratta di donne importanti, grandi attrici, grandi mogli di presidente, eccetera, o loro problemi sono mostrati sempre come problemi femminili, cioè sciocchi, convenzionali e graditi al maschio.

D. D'accordo. Ma chi è che conduce la televisione, che organizza i rotocalchi, che indirizza la moda? Sono sempre gli uomini. E gli uomini fanno il loro interesse. L'interesse dell'uomo è che la donna se ne stia lì a servirlo e adorarlo senza chiedere tanti perché, convinta di essere inferiore per ragioni "biologiche", cioè per sempre e definitivamente (come si fa infatti a ribellarsi a delle ragioni biologiche? Sarebbe sciocco, presuntuoso e innaturale, no?). D'altronde per chi ci prova, c'è pronto l'ostracismo e il disprezzo, anche se possono portare la maschera della tolleranza.

R. È la tolleranza che crea i ghetti, perché è attraverso la tolleranza che i "diversi" possono uscire alla luce, a patto però di essere e restare minoranza, accettata ma individuata e circoscritta. La tolleranza è l'aspetto più atroce della falsa democrazia. Ti dirò che è addirittura molto più umiliante esse "tollerati" che essere "proibiti" e che la permissività è la peggiore delle forme di repressione.



21 OTTOBRE 1973

CONTESTATORI DI TUTTO IL MONDO, SPARITE

DI CORRADO AUGIAS

In un'opera teatrale, ispirata a La vita è sogno di Calderón de la Barca, Pasolini torna ad affrontare il tema della omologazione delle classi sociali e dei limiti dei movimenti politici giovanili.

PROVOCATORE DI CLASSE, Pier Paolo Pasolini torna sul tema che, nel pieno della contestazione (giugno 1968), provocò polemiche fiammeggianti. Allora fu una poesia: *Il Pci ai giovani* di cui Pasolini aveva scritto tra l'altro riferendosi agli studenti *gauchistes*: «Avete facce di

La tragedia

Un ritratto degli scrittori spagnoli Miguel de Cervantes e Calderón de la Barca. Ed è proprio ad un'opera del secondo, *La vita è sogno*, che Pier Paolo Pasolini si è ispirato per la sua tragedia in tre atti *Calderón*.

figli di papà. / Buona razza con mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete pavidi, incerti, disperati / (benissimo) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati: / prerogative piccolo-borghesi, cari. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / Coi poliziotti / io simpatizzavo coi poliziotti. / Perché i poliziotti sono figli di poveri». Oggi è una tragedia, *Calderón* di imminente pubblicazione presso l'editore Garzanti, che è un calco appena modificato dell'opera forse più celebre di Calderón de la Barca: *La vita è sogno*. Di che si tratta?

Nella sua opera Calderón ha immaginato che Sigismondo, principe di Polonia, viene rinchiuso fin dalla nascita in una atroce prigione poiché suo padre, Basilio, ha avuto sinistri presagi i quali il figlio appena nato sarà causa della sua rovina. Un giorno, per controllare le premonizioni, il re lo fa trasportare narcotizzato a corte, ma il giovane rivela istinti così belluini che a sera, di nuovo narcotizzato, viene riportato a precipizio nella sua orrida torre. Al risveglio gli viene fatto credere che la giornata trascorsa a corte non è stata altro che un sogno. Sennonché il popolo si solleva e libera il principe. Il re è vinto e umiliato ma Sigismondo che ha compreso come la vita non sia altro che un sogno smentirà prefiche e indovini comportandosi da re saggio e buono.

Anche da un grossolano riassunto si capisce la complessità del tema di Calderón che condensa in un unico intreccio provvidenza, destino, libero arbitrio oltre al conflitto, quasi pirandelliano, tra apparenza e realtà. Ma ciò che Pasolini ha utilizzato non sono tanti i nodi ideologici (e religiosi) dello scrittore spagnolo quanto l'agilità di un intreccio che consente rapidi spostamenti, di sogno, da un ambiente ad altro e da una condizione ad altra. Protagonista della tragedia pasoliniana non è più Sigismondo ma Rosaura che si incarna, per virtù di sogno, in tre condizioni diverse: aristocratica, plebea e piccolo-borghese. Nella prima ci sono gli agi e le mollezze di una dimora patrizia, la rigidezza feudale di genitori incartapecoriti e la nota di inquietudine che viene introdotta dalla scoperta che Rosaura si è innamorata, di amore incestuoso, del proprio illegittimo padre: un intellettuale, già combattente repubblicano durante la guerra di Spagna.

La seconda condizione, quella plebea, ha vita in una scenografia degna di *Accattone*: borgate, baracche, famelico squallore. Rosaura è qui un'infima meretrice che si prostituisce nel suo miserevole tugurio. M un giorno capita da lei lo studente Pablo che è un hippy, figlio di ricchi, nutrito, come ammette egli stesso, di: «Marcuse, Malcolm X, Carmichael e il S. Francisco Oracle». Gli dice Rosaura: «Ecco perché vieni da queste parti / Hai nostalgia di chi non ha niente». Dello strano studente, il solo entrato nella baracca senza possederla, Rosaura tuttavia si innamora. Dovrà scoprire però che quel complicato sedicenne altri non è che suo figlio. Nella seconda incarnazione cioè il fattore incestuoso si ribalta: Rosaura non ama più suo padre ma, fattasi più matura di anni, suo figlio. L'oggetto dell'amore non è più l'intellettuale che ha fatto la guerra contro il fascismo di Franco, ma un ragazzo, diciamo del '67, che ha appreso sui libri ciò che hanno imparato anche tutti i suoi coetanei: che l'uomo ha una sola dimensione, che il mezzo è il messaggio, che al sistema non si sfugge.

Nel terzo sogno Rosaura (ora chiamata Maria Rosa) è diventata la moglie di Basilio, il personaggio che nel primo episodio era suo padre. È una moglie

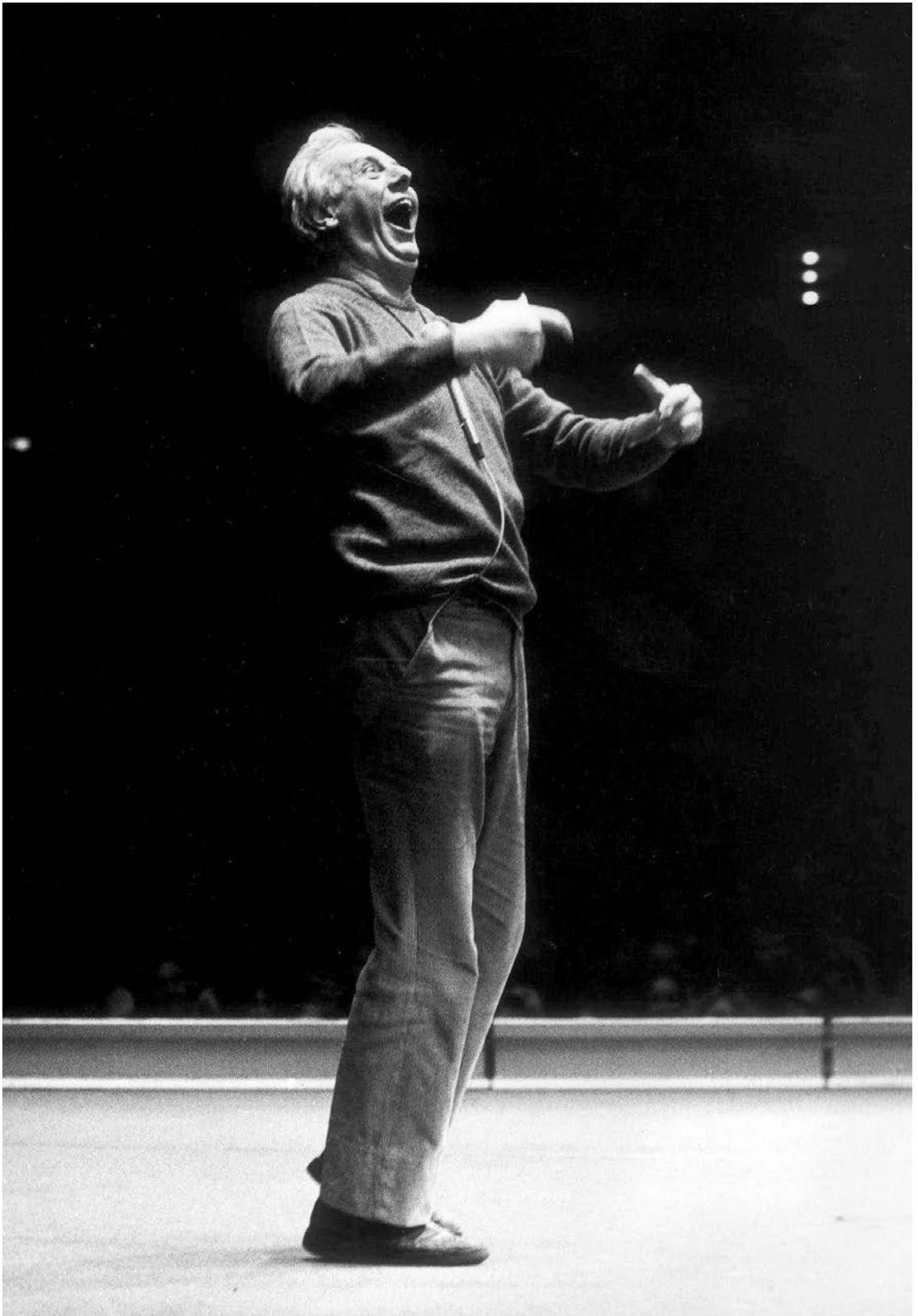
borghese nevrotica come lo sono spesso le moglie borghesi: sogna e non può ricordare ciò che ha sognato, sragiona, dà in smanie, non riconosce più se stessa. Sulla via della guarigione le capita un giorno in casa lo studente Pablo che ha bussato alla porta, durante una manifestazione per sfuggire alla polizia. Non è più il Pablo hippy che un'altra Rosaura aveva accolto per un convegno mercenario. Il Pablo di ora è lo studente "rivoluzionario" del maggio 1968. Dice: «Se mi dite che la nostra lotta non è unitaria / e gli operai non sono al nostro fianco, un sorriso / m'illumina paziente: lo so bene che è vero, / ma io sono oltre questa verità. E così se mi dicono / che in fondo anche un povero poliziotto adolescente / venuto dal sottoproletariato dall'Andalusia / è politicamente più puro di me, anche il tal caso / sorrido con pazienza: oltre il vicino limite / di questa che è un'indubitabile realtà, ci aspetta / un nuovo spazio a cui, stremati ma soddisfatti, / approderemo: date tempo al tempo!».

Siamo ora nel pieno del tema politico. Lo studente Pablo parla e agisce come una di quei "nobilissimi pierini" ai quali Pasolini aveva indirizzato, cinque anni fa, la sua invettiva; nello stesso tempo però si nota lo sforzo dell'autore per rendere Pablo meno odioso di quando non fossero gli studenti "borghesi" di *Il Pci ai giovani*. Perché? «Perché», mi ha detto Pasolini, «la mia antipatia nei confronti degli studenti contestatori è diminuita da quando ho scoperto che anche i giovani operai sono diventati uguali a loro. La fusione è avvenuta attraverso la televisione, la moda, i capelli, il linguaggio. I giovani operai non hanno più un proprio linguaggio e nelle manifestazioni, in piazza, nessuno può più distinguerli, dagli abiti, dagli atteggiamenti, rispetto agli studenti. Allora l'antipatia, essendo più generale, è anche meno forte nei dettagli».

Sbaglio dunque sono

Ma Pasolini non sarebbe quel provocatore di stile che è, se arrestasse a questo punto la sua analisi e le ragioni della tragedia "civile" che si intitola *Calderón*. Una battuta messa in bocca a Basilio nel terzo episodio di Rosaura illumina e allarga il discorso nello stesso tempo: «È facile per te studente, dar lezione di purezza, / e con niente altro che col tuo semplice esistere! Ecco lì la tua testa con pochi pensieri / e pochi dubbi: e in compenso piena di errori / che però sono la realtà nuova / con cui è inutile discutere e avere ragione». Questa realtà nuova con la quale Pasolini rifiuta di fare i conti è la stessa che lo induce a frequentare con il suo cinema luoghi e tempi lontano. In un'intervista pubblicata qualche tempo fa aveva detto: «Più di un elemento ideologico è nascosto in questi miei film. Il principale è la nostalgia di quel passato che ho cercato di ricreare sullo schermo. Non avrei detto questo cinque o sei anni fa, cioè prima di quella falsa rivoluzione del '68, etichettata come marxista e che è stata invece utile solo alla restaurazione della borghesia».

La borghesia onnivora capace di digerire tutto torna anche in *Calderón*. È ancora il borghese Basilio che dice: «I bambini / che solo poco fa giocavano per le strade, / ora si sono fatti ventenni: e io, Padre, mi sono servito / di essi per liberarmi delle mie forme ultime e antiche. / Ho insegnato loro la lingua / della rivolta e della rivoluzione. / Ho molto rischiato. / Ora però il riprendo con me, perché / nessuna contestazione a me è sincera». Nel finale della tragedia Maria Rosa riesce finalmente a ricordare il suo sogno ossessivo: erano truppe, metà



partigiani metà operai armati («Hanno bandiere rosse / strette nei pugni, con le falci e i martelli; / hanno i mitra imbracciati; hanno fazzoletti / rossi annodati al collo...»), che irrompevano, nella sua fantasia dormiente, come i soli veri liberatori. Commenta Basilio, e con gli ultimi due versi di *Calderón*: «Ma, quanto a questo degli operai non c'è dubbio: / esso è un sogno, niente altro che un sogno».

Una conclusione del genere con quel che di amara rinuncia porta con sé impone una domanda, la rende obbligatoria: «Pasolini, e quello che negli anni '50 lei ha chiamato l'impegno?». «L'impegno oggi consiste nel pronunciare questa condanna. Da quando il benessere si è stabilizzato non ho più amato ciò che mi circonda. Il ciclo si è compiuto. La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all'opposizione e l'ha fatta propria. Ecco un'altra ragione per odiare di meno i giovani pierini: la fusione spaventosa che è avvenuta sotto i nostri occhi ha reso detestabile tutto il mondo contemporaneo». Quante volte nel corso della nostra storia (e storia letteraria) abbiamo sentito gli intellettuali italiani ritirarsi con così articolata eleganza dalla lotta?

Con *Calderón* Pasolini ha innescato una doppia provocazione. La poesia *Il Pci ai giovani* era stato un atto di sfida sentimentale lanciato nel momento in cui la contestazione era politicamente così forte da rendere tutti i partiti molto guardinghi nei suoi confronti. Allora Pasolini uscì da solo allo scoperto; da solo esce anche oggi. Mentre il Pci definisce ormai "fasciste" le frange estremistiche più turbolente, egli professa simpatia, o almeno una diluita antipatia nei confronti della loro ingenua intransigenza; per schiacciarle però subito dopo su quell'uniforme sfondo intollerabile che per lui è il tempo presente.

Il rifiuto è netto al punto che Pasolini non ha voluto neanche discutere la proposta di un teatro stabile che sarebbe stato disposto a mettere in scena *Calderón* nel corso della stagione. A fargli dire subito di no ha contribuito sia il suo "rifiuto del mondo" che la diffidenza, per la verità alquanto datata, verso la recitazione degli attori italiani. La storia del birignao accademico ha avuto apparentemente gran parte nel tenere gli scrittori italiani lontani dal teatro. Ma da quando, anni fa, la polemica esplose sono accadute molte cose: è nata un'intera generazione di attori in grado di recitare senza birignao e soprattutto è nato il teatro politico del quale un dramma come *Calderón* potrebbe essere parte essenziale. «Mi infastidisce» dice però Pasolini «tutto ciò che riguarda il teatro: gli attori, la gente che vi lavora, il pubblico che ci va». E, arrivato alla fine del circolo dei no con una serie di esclusioni che vorrebbero essere definite, Pasolini riapre in realtà la questione; perché non è detto che la gente che va al teatro sia molto diversa da quella che vorrà accostarsi a *Calderón* comprandolo in libreria.

La verità è che il rifiuto del teatro da parte di Pasolini rientra in una sindrome così tenace in molti scrittori italiani da non essere scalfita neanche dalle possibilità di testimonianza diretta che il teatro politico, dal 1968 in poi, ha aperto. Se si chiede per esempio all'autore di *Calderón* qual è la sua opinione su Dario Fo, leader della attività teatrale contestatrice, risponde: «Trovo il teatro di Fo abominevole, il suo gauchismo è il più atroce che ci sia: terroristico, ricattatorio, moralistico e puritano». Eppure Fo è il nostro attore che più si lega, nel suo modo di recitare, di concepire uno spettacolo, alla tradizione anche "tecnica" della commedia dell'arte: «Appunto. La commedia dell'arte vuole

Abbasso Dario

Dario Fo. Su di lui il giudizio di Pier Paolo Pasolini è durissimo: «Trovo il teatro di Fo abominevole, il suo gauchismo è il più atroce che ci sia: terroristico, ricattatorio, moralistico e puritano».

dire Controriforma, vuole dire censura. I lazzi e l'oscenità dei comici dell'arte erano il sostituto oggettivo delle verità che si sarebbero dovute dire e che non era consentito dire».

Il carosello di sinistra

Ma Fo è pure l'unico che abbia saputo mettere in scena una tragedia come quella di Giuseppe Pinelli. «Mi vengono i brividi solo a pensarci», risponde Pasolini, «a Fo che rifà Pinelli. Detesto tutto ciò che è moralistico e edificante. La mia "politica" non è fatta per dare ragione a un gruppo di persone che la pensano come me. Non è alla Neruda, pessimo poeta, per intenderci. Il carattere del mio impegno politico è critico anche se talvolta, come dicono, può sembrare e forse è passionale. Ma questa è la sola caratteristica possibile di ogni atteggiamento e quindi anche del teatro politico».

Ancora una volta il dissenso e la provocazione si riallacciano, in Pasolini, a un discorso più vasto. Qualche tempo fa esponendo un articolo sul "Corriere della Sera" la sua opinione sul cinema, aveva sottolineato l'importanza della "forma" nel cinema. Ci sono film, aveva detto pressappoco, che i critici si ostinano a considerare di sinistra solo perché hanno un apparente contenuto di "impegno". Non si accorgono invece che il modo in cui il film è raccontato, il suo stile, lo rende peggiore dei più mediocri sceneggiati televisivi. Passando al teatro l'assunto non cambia ma, almeno giustifica la domanda del perché *Calderón* è stato concepito in forma dialogata, cioè, teatrale, e non come saggio o come romanzo. *Calderón*, risponde Pasolini, «fa parte di una serie di sei drammi che ho cominciato a scrivere tutti insieme già da qualche anno e che ora vado correggendo, rivedendo. Della serie fa parte *Pilade*, fa parte *Affabulazione* che è stato rappresentato di recente a Graz in Austria. Queste opere sono nate in forma drammatica perché è stato così. Forse la possibilità di rendere il dialogo in modo diretto, i tic di linguaggio, è stata la ragione determinante».

Nel dibattito che si tenne all'"Espresso" dopo la pubblicazione di *Il Pci ai giovani*, Fo obiettò a Pasolini: «Lei non capisce gli studenti perché non capisce ciò che sono gli operai. La classe operaia non è più quella che era nella metà degli anni Cinquanta, è un'altra cosa». «Anche gli studenti, risponde oggi Pasolini, sono diventati un'altra cosa, come gli operai, come tutta l'invasione borghesia. E questa "altra cosa" è appunto ciò con cui non voglio più avere niente a che fare».



21 OTTOBRE 1973

ALL'ULTIMO ATTO NON SI ALZA PIÙ LA BARRICATA

DI CORRADO AUGIAS

Il Calderón di Pier Paolo Pasolini è lo spunto per una riflessione sullo stato del teatro politico in Italia.

SUL TESTO DI PASOLINI i leader riconosciuti del *gauchisme* italiano risparmiarono i giudizi. Adriano Sofri, dirigente di Lotta Continua mi ha detto: «Dal punto di vista personale la tragedia di Pasolini che ho letto mi interessa anche, ma dal punto di vista politico non ho commenti da fare, la sua rilevanza è nulla, non ha peso». Franco Piperno, uno dei leader di Potere Operaio, è ancora più drastico, rifiuta addirittura il colloquio su un tema del genere. Al di sotto di questo atteggiamento non c'è solo prudenza né solo il timore di polemiche (come quelle che seguirono la pubblicazione del poema *Il Pci ai giovani*) che potrebbero indebolire, sia pure solo sul piano della dialettica,

La bocciatura

Adriano Sofri, allora dirigente di Lotta Continua. L'articolo riporta il suo giudizio sull'opera teatrale di Pasolini: «Dal punto di vista personale la tragedia di Pasolini che ho letto mi interessa anche, ma dal punto di vista politico non ho commenti da fare, la sua rilevanza è nulla, non ha peso». Anni dopo, Pasolini collabora con Lotta Continua per un documentario sulla strage di Piazza Fontana e anche il giudizio di Sofri sull'intellettuale diventa molto positivo. E del resto, nel 1968 Pasolini, di fronte a Sofri che lo contestava ebbe a dire: «Tu però mi ami».

Non solo Brecht

Una messa in scena de *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Fino a metà degli anni Sessanta, si legge nell'articolo, «teatro politico in Italia aveva voluto dire essenzialmente due cose: Brecht da una parte, *documentary-play* dall'altra. Oggi è diverso, il genere si è esteso, frantumato in una molteplicità di esperienze».

i movimenti. Il rifiuto, è dettato anche dalla scarsa riconoscibilità che il teatro politico ha ormai dopo gli innumerevoli e disparati esperimenti degli ultimi anni.

Fino all'arrivo del Living Theatre, nella metà degli anni '60, teatro politico in Italia aveva voluto dire essenzialmente due cose: Brecht da una parte, *documentary-play* dall'altra. Oggi è diverso, il genere si è esteso, frantumato in una molteplicità di esperienze che vanno dal generico "decentramento" fino al teatro di agitazione e di rivolta che ad esempio mette in scena Dario Fo. Dice appunto Fo: «Strehler è bravo, bravissimo. Ma non creda di fare teatro politico mettendo in scena un Brecht malato di estetismo in cui del testo resta solo il suono delle battute, non il significato». E aggiunge che quello che si è tentato negli ultimi anni in Italia è "politico" solo all'apparenza perché per farlo sul serio il teatro politico: «Bisogna conoscere le lotte da vicino, andare nelle fabbriche occupate, parlare con i compagni. Piscator fu un grandissimo uomo di teatro: aveva capito che il teatro bisogna farlo sulle cose che accadono e che ci riguardano da vicino». Sulla base di queste premesse Fo ha convertito la sua mostruosa capacità istrionica adattandola ad una immediata contemporaneità. Invece di testi prefabbricati a freddo egli è ormai in grado di arrivare sul posto, indagare su una situazione locale, raccogliere gli elementi necessari e metter su lo spettacolo quasi nel giro di poche ore.

Brecht non spaventa

Sono esperimenti che in passato ha tentato anche Giuliano Scabia: «Ho fatto montaggi teatrali a caldo nei quartieri della periferia torinese che adesso però non so se sarei in grado di riprendere», dice Scabia. «Tentativi di questo genere hanno bisogno di una situazione di fatto bollente per risultare efficaci anche perché, in casi come questi, non è tanto lo spettacolo che conta ma la sua "fabbricazione". Voglio dire che è l'elaborazione collettiva di un tema, la ricerca dei mezzi drammatici per esprimerlo che è importante. Di fronte a questa fase lo spettacolo in sé diventa un'appendice quasi marginale». C'è contrasto tra queste due dichiarazioni, ma si spiega. La verità è che Fo può ancora tentare esperimenti di montaggio immediato soprattutto perché può fare ricorso alla sua capacità di dominio della scena e a un repertorio enorme (da comico dell'arte) di gags geniali che si adattano con facilità a situazioni anche molto differenti.

Di parere ancora diverso è Vittorio Sermonti, lo scrittore che ha adattato per la scena i verbali della Commissione antimafia sul caso Liggio: «Esaurita la sua funzione di informazione culturale, il teatro di Brecht ha perso tutto il suo peso politico. E non è questione di allestimenti ma di materiale ideologico. Il tomismo marxista di Brecht oggi non spaventa più nessuno perché la realtà è andata altrove».

Un surrogato del comizio

Ecco perché, secondo Vittorio Sermonti, la sola via corretta per il teatro politico è il montaggio di testi presi, per così dire, dalla strada come gli attori del neorealismo: «Ho letto, proprio sull'«Espresso», la registrazione delle conversazioni telefoniche tra De Laurentiis e Pisano, quelle, per intenderci, delle "turbative". Nessun commediografo può scrivere battute così per il semplice fatto che, scritte da lui, sarebbero una miserevole operazione di mimesi letteraria: così invece, sono un miserevole "vero" che bisogna solo far imparare a memoria a due attori e ripetere». Un punto di vista come questo esclude come incongruo o irrisorio



quel “teatro-documento” (quello di Peter Weiss ad esempio) che è stato molto in voga per più di una stagione: «Diffido del teatro-documento», dice Sermoniti, «in cui il montaggio e la manipolazione letteraria finiscono per assumere carattere retorico in senso tecnico. Il caso invece di trasposizione letterale di documenti in palcoscenico è diverso: lì non ci sono “documenti drammatizzati” ma i documenti in sé sono drammaturgia».

Una faccetta ancora diversa del tema la presenta il regista Mario Missiroli: «Tutto il teatro è politico tranne qualche volta il teatro politico». A prima vista sembra solo un brillante paradosso, ma Missiroli spiega: «Il teatro per essere anche “politico” deve esser fatto in modo terribilmente teatrale e terribilmente artistico. Vediamo invece che molto spesso quello che si spaccia per teatro politico non è né l’uno né l’altro ma solo un surrogato del comizio. E allora non solo non è politico ma non è neanche teatro, cioè non è niente».

La diversità delle opinioni racchiude in realtà due fatti: la fase calante del teatro politico in senso stretto come lo si è praticato dal 1967 in poi e l’acquisizione pacifica (anche da parte dei teatri stabili) di alcuni dei risultati che proprio la pratica di questo genere ha contribuito a diffondere: per esempio gli spettacoli di montaggio diretto nelle comunità di quartiere e di base che sono una delle componenti del decentramento. Da questo punto di vista anche il teatro politico rientra sotto la regola generale di ogni avanguardia: lo slancio iniziale brucia rapidamente: gran parte si perde nella fiammata (della polemica), ciò che resta diventa un dato acquisito per tutti.



18 GENNAIO 1974

COM'ERA VERDE LA MIA BORGATA

DI VALERIO RIVA

Lo scontro a mezzo stampa tra due poeti di ispirazione diversa, Pier Paolo Pasolini e Edoardo Sanguineti, chiama in causa fascismo e anti-fascismo, potere della televisione e nostalgia per il passato.



AVREBBE FORSE POTUTO scoppiare un altro caso Gheddafi-Fruttero&Lucentini, più in piccolo? Oh, per carità, per carità! Anzi, tutti sono concordi nel dire che, prego, non bisogna drammatizzare! Mai, nella capitale, s'era vista tanta unanimità nella moderazione. Glissare, preterire, far passare il tempo: è un coro. Ma è certo che, quel pomeriggio del 27 dicembre, mentre si rigirava tra le mani una copia di "Paese Sera" con il ferocissimo articolo di Edoardo Sanguineti contro di lui, Pier Paolo Pasolini deve aver rimpianto di non possedere più benzina di quella che aveva nel serbatoio della macchina.

Poter girare la chiavetta di una pipeline, provocare una crisi, costringere un ministro a impiccare pubblicamente un professore segaligno di letteratura contemporanea, silurare un direttore di giornale, buttare a carte quarantotto un'intera commissione culturale del Pci! Che soddisfazione sarebbe stata! Ma non aveva altre armi che la sua fama, il suo prestigio, le sue buone amicizie...

Sollevò il ricevitore e chiamò al telefono Giorgio Cingoli, direttore di "Paese Sera": si lagnò dell'attacco, anzi, dell'aggressione... Vuol scrivere una lettera?, gli propose Cingoli. Non discuto, rispose secco Pasolini, con uno che mi dà del fascista e cita Carlo Marx per ironizzare sulle mie "parti posteriori". Certo, rispose Cingoli contrito, si può non concordare sulla forma... E allora? Cosa si poteva fare per rimediare? «Ho qui cinque poesie», rispose Pasolini, «metà in friulano e metà in italiano. Gliel le mando. Le pubblichino. Parleranno per me». Cingoli si disse lieto di tanta mansuetudine e, per di più, di poter ospitare sul giornale il testo di un poeta importante. Tutto è bene quel che finisce bene. Ma quando si trovò le poesie di Pasolini sul tavolo, l'entusiasmo gli diminuì un poco.

Hegel vuole un Carosello

Con la suprema eleganza degli dèi, invece di polemizzare col quotidiano della sera Pasolini prendeva a partito il confratello maggiore, "L'Unità"; invece di prendersela col gregario compagno Sanguineti, se la pigliava globalmente con la politica del Pci: «Perché avete protestato solo a parole? Perché vi siete condotti in modo da trovarvi davanti a questo fatto compiuto e, vedendo che ormai non c'era più niente da fare, eravate disposti a salvare il salvabile, partecipando, realisticamente, al potere borghese? Così non si può andare avanti...».

Ma cos'era successo, prima? I mugugni erano cominciati il 9 dicembre: quel giorno Pasolini aveva pubblicato sul "Corriere della Sera" una "Sfida ai dirigenti della televisione" che aveva suscitato un certo numero di riprovazioni. Non tanto perché se la prendesse personalmente con i dirigenti della televisione, che anzi erano trattati con riguardo, ma per un accostamento, contenuto nell'elzeviro,

Accuse di fuoco

Edoardo Sanguineti, che prese spunto da un articolo di Pasolini sul ruolo della televisione per rivolgergli un pesante attacco dalle colonne di "Paese Sera". Da lì la polemica proseguì in un fuoco di fila di accuse.

tra il centralismo fascista e il potere dell'attuale classe dirigente, che pareva risolversi massicciamente a vantaggio del primo. «Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta... Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro è totale e incondizionata... Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica voluta da nuovo Potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana... Un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane...». Lo strumento di questa repressione è la televisione, che impone dei modelli, niente affatto religiosi, di «giovane uomo» e di «giovane donna» che «avvalorano la vita solo attraverso i suoi beni di consumo» e che «cominciano a vergognarsi della loro ignoranza, abiurano dal proprio modello culturale». Invece, «fino a pochi anni fa, i sottoproletari rispettavano la cultura, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà...». Senonché, adesso, di colpo, anche questo nuovo sistema repressivo è andato in crisi: «Il tempo riacquista caratteri che parevano perduti e ripropone forme di esistenza che hanno un ritmo dimenticato...». L'unica che resta immutata è la televisione, anzi è cresciuta di potere, nefandamente, perché, ahimé, con l'austerità tutti saremo costretti a stare in casa di più, e perciò «la violenza del suo bombardamento ideologico non avrà più limiti». A cosa dunque Pasolini «sfida» gli «onesti» dirigenti della televisione? A rivedere totalmente i programmi? «Non chiedo l'impossibile». Ma solo a organizzare, all'ora di Carosello, un «lancio della lettura e dei libri secondo le infallibili regole che "impongono" di consumare...».

A dir la verità, all'atto di chiudere l'articolo, Pasolini, in un momento di lucidità, si rese conto che tutta quella sua gran macchina argomentativa miseramente «desinibat in pisces». Aver evocato l'archeolomania littoria, il consumismo e la crisi energetica semplicemente per ottenere caroselli gratis per i libri di Garzanti o di Mondadori, via, era come armare una flotta per dar la caccia a un sandolino. Gli onesti dirigenti della televisione furono ben lieti di accontentarlo subito: e da quel giorno cominciarono a trasmettere dei soffietti sibillini, nelle ore più imprevedute, che suggerivano agli allibiti telespettatori eventualità del genere: se «ami gli animali» oppure se «vedi in un bimbo il tuo futuro», dà retta, «leggi un libro». La gente pensò che a via Teulada fossero definitivamente usciti pazzi, e non ci pensò più.

Ma qualcun altro non la mandò giù tanto facilmente. Il primo ad arrabbiarsi, ma con creanza, fu Giorgio Bocca. Scrisse, nella sua rubrica su "Tempo": Pasolini è un artista, un grande letterato, ma, in politica, «è un dilettante». Farebbe meglio a stare attento alle parole: «Questa televisione è lo specchio dei governi: del partito al potere e dei suoi collaboratori. Non è gran che, ma è incomparabilmente meglio dei cine-giornali Luce e della propaganda del regime. Dire che i vecchi antifascisti possono essere dei tromboni, è lecito, a volte giusto. Ma dire che sono più fascisti dei fascisti è una sciocchezza».

Senonché nel frattempo Pasolini, come roso dalla tarantola, aveva pubblicato, il 16 dicembre, sulla "Stampa", una poesia friulana «agli studenti greci», aggravando ulteriormente la situazione: «I vecchi antifascisti sono i veri fascisti... Vampiri, che succhiano le anime... Megere con gran chiome merdose, con nes-

sun altro amore che verso il motore...». Gli studenti che s'erano fatti ammazzare in Grecia difendendo le loro università contro i carri armati di Papadopoulos avrebbero dovuto sapere che «il peggior nemico che vi ferisce e vi uccide» (cioè i colonnelli con i loro cannoni) «è meglio di coloro che vi comandano in questo grigio giorno dell'avvenire» (cioè, a quanto sembrava, un governo di centro-sinistra che potrebbero ritrovarsi il giorno che riuscissero a cacciar via i fascisti e a restaurare, come in Italia, la democrazia...).

Sanguineti prese la palla al balzo. Aveva scritto fin lì su "Paese Sera", ogni quindici giorni, dei «giornalini» di terza pagina fantasiosi, impertinenti, ma sostanzialmente abbastanza cauti: una volta aveva detto che al confronto della riduzione tv dei *Promessi sposi*, era ancora meglio quella fatta da Guido da Verona; un'altra aveva sgridato Brandi perché pretendeva che i paesaggi assomigliassero a dei fondali del Perugino piuttosto che alle aeropitture di Dottori; una terza aveva argomentato che dopotutto, se fosse stato ancora vivo Stalin, Sacharov non avrebbe potuto dire impunemente quel che diceva... Non gli parve vero di trovarsi a portata di mano quel manello di slogans pasoliniani, di colui appunto che vent'anni prima gli aveva usato lo sgarbo di chiedergli una poesia per "Officina" e poi di pubblicargliela non solo in una compagnia non gradita, ma facendola precedere da una sfottente stroncatura. E fu implacabile: in parte rifacendo il verso ai *Ragazzi di vita*, in parte riecheggiando il proprio stile in *Capriccio italiano* stese una requisitoria che era tutto un seguito di sberle. «Sono proprio dei cafoni, i sottoproletari dei nostri tempi! Perduta la splendida "rozzazza" di un tempo, non hanno più soggezione per il latinorum del signor curato, per i garbugli del signor avvocato... Felice la Lucania, felice il Friuli, se soltanto se la fossero capita, quella loro felicità: e felici gli analfabeti d'una volta che erano analfabeti veri, interi, tutti come si deve, tutti con il "mistero", zitti, ordinati e contenti, con l'Eiar e il Dopolavoro, con gli slogans mussoliniani che li facevano tanto ridere, e nessuno che andasse in Etiopia, nessuno che andasse in Albania: l'aratro tracciava il solco, otto milioni di baionette lo difendevano, e c'erano tante sane battaglie del grano, tante banane della Somalia, e Cristo lì, fermo a Eboli...». Di che cosa si lamentano gli studenti greci? È adesso, secondo Pasolini, «con l'alfabetizzazione e con la televisionizzazione» che il popolo vero «scuminsia a muri»... Maliziosamente prendendo a partito una recensione a un libro di Comisso, in cui Pasolini aveva scritto che l'ultimo romanziere italiano, prima della voga della prosa d'arte, era stato «un ebreo-tedesco», Italo Svevo, Sanguineti aveva ricordato che un altro «ebreo-tedesco», Carlo Marx, era stato assai poco sensibile alla «irripetibile bellezza contadina», la quale aveva anzi sbugiardato come «sfruttamento mascherato di illusioni religiose e politiche». Stessero, piuttosto, attenti i sottoproletari: «Quello che non vi hanno fatto gli Almirantini ve lo stanno preparando i Pasolini».

Predicatori in Arcadia

Cielo! Qui successe il pandemonio. Anche perché due giorni prima di Natale, nel corso di un dibattito sul cosiddetto «nuovo modello di sviluppo», "L'Unità" aveva riferito l'opinione di un filosofo comunista, Paolo Rossi, che sembrava una chiamata alla sbarra nei confronti di Pasolini. «Stiamo assistendo a una serie di prediche», diceva Paolo Rossi, «sul ritorno alla natura incontaminata,

sull'esaltazione della vita semplice e piena di buonsenso... Non varrebbe neppure la pena di soffermarsi su questi temi, un tempo di esclusiva pertinenza del pensiero reazionario, se concetti analoghi non fossero venuti emergendo anche in molti discorsi all'interno della sinistra...». E Pasolini, come abbiamo visto, rispondeva contrattaccando: per cupidigia di compromesso e nell'illusione di salvare il salvabile, il Pci corre dietro alla difesa dei beni mistificati, invece che di quelli reali...

Il direttore di "Paese Sera" Cingoli, perciò, quando si trovò quelle poesie sul tavolo, la prima cosa che fece fu di prender tempo. Le avrebbero pubblicate, ritelefonò a Pasolini, ma con una nota: però non subito (c'erano le feste, il capodanno...), tra qualche giorno. Ne passarono dieci. Della risposta fu incaricato Gianni Rodari, poeta anche lui. La direttiva fu di non far tragedie: fermo dissenso ideologico, ma benevola comprensione per il poeta. Chi potrà mai infatti impedire a un poeta di scrivere quel che diavolo gli passa per la bizzarra testa? Sarebbe bello se, leggendo Dante, stessimo a pignolare sulle sue "tesi" ideologiche! «Ci perderemmo il meglio!» E così Pasolini fu imbalsamato tra una *Lectura Dantis* e un fanciullino pascoliano condito con salsa Hegel: «E su quel che i poeti ci danno poi, che non sia in linea, bisogna in ogni caso riflettere, perché le loro parole nascono da una regione del sentimento dove anche la negazione può assumere un significato positivo...». Questo su "Paese Sera". "L'Unità", benché fosse stata chiamata in causa per nome, scelse per il momento di rimandare l'ora della verità. Qualcosa faremo di sicuro disse Luca Pavolini, vicedirettore: ma non c'è nessuna fretta. E poi, Pasolini ha l'aria, da un po' di tempo in qua, di essere ammattito. Chissà. Comunque, fregnacce di un poeta...

Pasolini tentò subito in verità di riaggiustare il tiro. La settimana dopo su "Tempo" ammise di "star farneticando": «Dico povertà, non miseria. Son pronto a qualsiasi sacrificio personale, naturalmente. A compensarmi, basterà che sulla faccia della gente torni l'antico modo di sorridere... Ho pronunciato», disse, «affermazioni reazionarie», è vero, ma «che io sapevo di fare da un'estrema sinistra non ancora definita e non certo facilmente definibile...». Ma adesso vive incapsulato nell'amarezza. A incontrarlo per strada, capita di sentirlo lamentarsi d'essere al solito sottoposto a un'immonda persecuzione.

Un poeta a sviluppo zero

«Perché non la smettono di scagliarmi addosso la mia condizione omosessuale? Forse che il più puro degli intellettuali comunisti, non ha avuto anche lui i suoi traumi infantili? Sanguineti si è comportato nei miei confronti da razzista. Rimproverarmi quell'ebreo-tedesco, come non sapesse che con quell'apposizione io mi riferivo a tutta una rete di referenze culturali! Ma poi, possono credere davvero, in buona fede, che io preferisca il fascismo alla democrazia, i colonnelli al regime rappresentativo, e confonda la televisione con il potere del capitale monopolistico, la causa con l'effetto? Leggessero bene, piuttosto. Ho detto solo che il fascismo non disponeva altro che della Chiesa, della retorica e delle squadre d'azione, per piegare al suo volere il popolo italiano. Strumenti che raggiungevano al massimo duecentomila persone... Ma questi qui hanno la televisione, che raggiunge tutti. Cosa ne sa Sanguineti, vissuto tra il salotto e la scuola, della vita popolare? Lo sapevamo



gente come me, Penna, Comisso, esplosi fuori dal bozzolo borghese, esclusi, reietti, costretti a non vivere se non confusi dentro il popolo, nascosti dentro la sua oscura, anonima protezione. Sì, la vita popolare d'allora era più felice, perché così appartata che neppure il fascismo riusciva del tutto a contaminarla. Invece oggi... Ma è davvero mai possibile rinfacciarmi anche un'ostilità generica alla scuola? Ma certo, che non c'è nulla di meglio al mondo della scuola, della educazione, però a patto che sia come certi paesi, come nei paesi socialisti, o in Inghilterra. Alla scuola che ci propinano oggi in Italia, io preferisco l'analfabetismo, sul serio. Perché questa finta scuola è corruzione, una cappa oscura e ottundente, che uccide... E quanto ai vecchi antifascisti, io la penso esattamente come il radicale Marco Pannella».

In questo dolore di Pasolini c'è, si capisce, della sincerità. Un reazionario? Via, non scherziamo. Eppure in questa trama di sbadataggini e di irrisioni, di farneticazioni dietro un'Arcadia che non è mai esistita sul serio e di stanche nostalgie, c'è forse un altro problema. C'è la fretta del letterato italiano d'essere in ogni modo il primo che si mette al passo coi tempi. Gli è riuscito felicemente ai tempi della favola delle due culture, della fiaba dello strutturalismo, della canzonetta delle scienze umane: terreni conosciuti. Adesso siamo al pas-de-deux del grado zero dello sviluppo e del cambio di modello? Benissimo, eccoci qua con la nostra piroetta, come il grande acrobata. Ma troppo in fretta! Un po' di calma, vediamo sul serio come stan le cose... Una domenica senza macchine non è ancora il crollo dell'Impero romano d'occidente. Due gradi in meno al termometro del riscaldamento centrale non annunciano il ritorno alla civiltà delle palafitte.

Maestro Marco

Mauro Mellini, Marco Pannella, Emma Bonino e Adele Faccio a una manifestazione. Nella polemica con Sanguineti, Pasolini citò il leader radicale come ispiratore della sua posizione sui "vecchi antifascisti".

Frase fatale

Lo scrittore Sandro Penna. Proprio recensendo un suo libro, Pier Paolo Pasolini aveva scritto: «Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo».



3 FEBBRAIO 1974

AL CONTADINO TU DEVI FAR SAPERE

DI VALERIO RIVA

“L’Espresso” manda un suo inviato in Friuli, dove forse è il paese meraviglioso che Pasolini, scatenando l’ennesima polemica, aveva indicato come terra felice anche nel periodo del fascismo.

FACCIAMO UN VIAGGIO nel Friuli. Nel paese, cioè, che una frase (forse non bene interpretata) di Pier Paolo Pasolini ha portato da qualche settimana al centro d’un dibattito tra gli intellettuali di sinistra italiani. E la disputa non accenna a finire tanto presto. «Che paese meraviglioso era l’Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo!» aveva scritto Pasolini sei mesi fa, quasi ad epigrafe, in testa alla recensione ad un libretto di prose di Sandro Penna. Da allora s’è scatenata la polemica. Dopo i sarcasmi di Sanguineti, le irritazioni di Bocca e il “non possumus” di Gianni Rodari su “Paese Sera”, di cui abbiamo parlato un paio di numeri fa, l’ultima a intervenire è stata “L’Unità”. Due lunghi fondi di terza pagina. Greve e cattedratico quello di Roberto Romani; più sottile e problematico quello di Vittorio Spinazzola. Ma entrambi sparano su uno stesso bersaglio: «revival di motivi irrazionalistici», «ricerca di risarcimenti in un vitalismo mitologico»... concetti astratti. Pasolini avrebbe tentato di fare «irrompere il pensiero negativo nella politica», anzi di convocare, i «piccoli borghesi in rivolta contro la ragione nel grande albergo sull’orlo dell’abisso di cui parlava Lukács»... Di fronte a queste accuse, altri non sono d’accordo. Leonardo Sciascia, per esempio: egli coglie, anzi, questa occasione per manifestare il suo profondo rispetto per Pasolini: «Direi che le sole persone oggi rispettabili sono quelle capaci di non conformarsi e magari di sbagliare. La possibilità di salvarsi sta nella capacità di commettere “errori”, quelli che i più possono rimproverarci come errori. Il che è peraltro molto facile. Ma bisogna anche dire che non c’è fascismo migliore, anzi peggiore, di quello che vuole terrorizzarci nei nostri “errori”...».

Era meglio l’imperatore

Perché il Friuli? Perché il “paese meraviglioso” di cui parla Pasolini è forse, nella sua memoria, localizzato proprio qui, situato storicamente all’epoca della sua infanzia e adolescenza. «I paesi avevano ancora la loro forma intatta, o suoi pianori verdi, o sui cucuzzoli delle antiche colline, o di qua e di là dei piccoli fiumi. La gente indossava vestiti rozzi e poveri (non importava che i calzoni fossero rattoppati, bastava che fossero puliti e stirati)... Un tale splendore di occhi, un tale purezza... un’umile volontà di attenersi a un ideale antico e giusto... il potere, col suo male, era così codificato e remoto che non aveva reale peso nella vita. I delinquenti al potere non facevano parte della vita»; anzi, era «il passato che determinava la vita (e non certo il loro – dei governanti fascisti – idiota passato archeologico)...». Questo paese intatto aveva una sua cultura: anzi, varie «culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie)» che «continuavano imperturbabili ad uniformarsi ai loro modelli antichi: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole...».

A parole?

«Eh, fosse stato vero», mi dice Eligio Simcic, nella sede della Alleanza contadini di Udine. «Perché vede, il fascismo, in campagna, qui da noi, è cominciato molto prima del fascismo storico. Vuole un esempio? Le leghe bianche, cattoliche, avevano svolto, nel primo quarto di secolo un lavoro importante in Friuli,

e specialmente in quella zona della regione che era ancora sotto l'Austria, i cosiddetti "domini ereditari della Casa imperiale". L'imperatore, per bilanciare le forze della borghesia montante, cercava alleati tra i contadini, e con l'aiuto dei preti fece nelle campagne una politica d'apertura. Con la Chiesa appunto era riuscito ad organizzare le plebi rurali in una rete di leghe, di cooperative, di latterie, di aziende comunitarie».

Questo vasto movimento ebbe coronamento nella cosiddetta "legge Bugatto sul colonato": «Un esempio così avanzato di legislazione in materia di affittanza», continua Simicic, «che non ci siamo arrivati neanche adesso». L'imperatore firmò la legge il 24 maggio 1914; la sua attuazione doveva aver luogo l'estate successiva. Esattamente un anno dopo, il 24 maggio del '15, le truppe italiane attraversavano i confini ed entravano nei domini ereditari. A capo dell'Ufficio affari civili della 3° armata italiana c'era un ufficiale, Consolo, che possedeva delle terre nel Carso, nella zona di Fogliano. La convenzione di Ginevra faceva obbligo all'esercito occupante di rispettare le leggi del paese occupato, e dunque anche la legge Bugatto. Ma Consolo non ci pensò due volte: con un atto d'imperio ne sospese l'applicazione, a tempo indeterminato.

Finita la guerra, e passate quelle terre sotto l'Italia, la legge sul colonato non fu per nulla resa operante; anzi perseguitate le leghe bianche e accusate di austriacantismo, nel '18, fu addirittura restaurato l'istituto iugulatorio della mezzadria in una campagna immiserita dalla guerra. Ma la guerra e la miseria suscitarono anche il grande risveglio contadino; alle bianche si affiancarono le leghe rosse; e di nuovo si tese non solo all'abolizione dell'affitto "misto" e della mezzadria, ma perfino all'abolizione del salariato agricolo che, come scriveva un quotidiano popolare, rappresentava «la forma inferiore sia dal lato della produttività sia da quello della dignità del lavoratore e la massima fonte di irrequietudine politico-sociale della massa terriera». I patti di Udine del '20 (benché fossero obbiettivamente un passo indietro rispetto alla legge Bugatto del '14) sancirono comunque la vittoria contadina. L'estate dopo gli agrari ricorsero ai fascisti: quando si trattava di applicare la legge, e di spartire in modo nuovo prodotto e proventi, arrivavano gli squadristi con la pistola in pugno a restaurare gli antichi privilegi. Nel '22, infine, l'imposizione della cosiddetta "libertà di disdetta" sparse il terrore nelle campagne. Tutti coloro che avevano avuto una parte di rilievo nelle battaglie delle leghe furono immediatamente cacciati; gli altri, per timore della disdetta, vennero a patti particolari (e sempre molto svantaggiosi) coi proprietari. In pochi anni le conquiste delle organizzazioni contadine furono cancellate.

Che risultato ebbe dunque l'avvento del fascismo sulla cultura della gente di campagna? Fu un dramma. E non solo perché si arrestò quasi di colpo il processo di partecipazione delle conoscenze, delle tecniche, dei valori culturali che era seguito alla formazione delle aziende cooperative e al riscatto civile di mezzadri e braccianti: ma perché si cancellò addirittura il passato più profondo d'una comunità. «Gli anni Trenta», mi racconta l'on. Lizzero, comunista, che in quell'epoca aveva continuato, tra Cividale e Cormons, a svolgere attività clandestina (e prese quattro anni di prigione), «sono stati il punto più basso dello stato culturale dei contadini». «All'inizio degli anni Venti, la cultura contadina era così avanzata», mi spiega un professore di Aquileia, Renato Jacumin, che

sta per pubblicare un grosso libro su un curioso tipo di capo-popolo comunista divenuto celebre in quegli anni nel basso Friuli, Giovanni Minut, «che furono tentati persino, a due riprese, esperimenti di soviet nelle campagne. Furono, inutile dirlo, stroncati dai carabinieri; ma non è questa la cosa più drammatica, bensì che i sopravvissuti di quella esperienza, a cinquant'anni di distanza, e pur finita la paura del fascismo e della repressione, ne abbiano addirittura rimosso dalla loro coscienza la memoria. Si ha un bell'interrogarli: dicono che non ricordano, o non ne vogliono parlare: gli anni Trenta sono stati come un filtro che ha cancellato un'intera tradizione».

La paura nel registratore

Di gente che a furia di cancellare non ricorda più, ce n'è in Friuli: per esempio a Ponteacco, nelle valli del Natisone, Liza Hrast, una vecchina di 76 anni che viene considerata dai suoi compaesani una “maga”: le portano i bambini punti dalle api, le donne innamorate, i pazzi, certi malati. Ricorda benissimo il passato più antico, quando le ragazze che volevano sposarsi salivano su una rupe altissima e buttavano giù, nel vuoto, una corona di fiori: quanti giri faceva la corona precipitando, tanti anni la ragazza doveva aspettare le nozze. Poi ricorda certe canzoni partigiane... Ha ragione dunque Pasolini? Il fascismo non l'ha toccata? La cosa è più complessa: qui lungo il Natisone è il caso di un'intera società negata. «Ci sono nella regione Friuli-Venezia Giulia tre tipi di popolazioni di lingua slovena, almeno per quanto riguarda la loro condizione giuridica: gli sloveni di Trieste, tutelati non solo dall'art. 3 e 6 della Costituzione ma anche dal “memorandum” di Londra: poi gli sloveni di Gorizia, protetti soltanto dalla Costituzione, e quindi – dato come van le cose – già più in svantaggio: e infine, i più sfortunati di tutti, gli abitanti della Beneska Slavija, cioè della Slavia Friulana (valli del Natisone e zone viciniori, appunto), che non sono mai stati riconosciuti come minoranza linguistica. Questo è un popolo che muore...».

E pensare, mi spiega, a Cividale del Friuli, Isidoro Predan, presidente del circolo Ivan Trinko (dal nome di un sacerdote che poetò nello sloveno della Benecija), «che ai tempi della Serenissima Repubblica di Venezia stavamo molto meglio di adesso! I dogi riconoscevano le nostra personalità nazionale, la nostra lingua; ci davano catechismo e scuole in sloveno, preti che parlavano come noi, ci permettevano di eleggere i nostri rappresentanti e persino di avere un nostro esercito. Per questo, dai tempi del vescovato di Aquileia fino al 1797 noi siamo stati l'unica popolazione slovena del Friuli a considerarci sempre parte dell'Italia. Anche il plebiscito del '66 diede una totalità di sì, per l'Italia: ma quelli furono tutti voti scritti dai presidenti di seggio, non dagli elettori, che in grande percentuale erano analfabeti. Da Campoformido in poi, infatti, ci avevano tolto ogni privilegio. E da allora fu sempre peggio. Nel 1933 il vescovo Agostino Rossi ci proibì persino il catechismo nella nostra lingua; un uomo di Drenchia che entrando in un osteria aveva salutato gli amici in sloveno, fu arrestato e deportato in Sardegna. Tanti anni di persecuzioni hanno fatto di noi una popolazione timida, passiva, incapace di reagire. Nel 1911 eravamo 36 mila, ora siamo meno di 15 mila. Gli studenti che affascinati dalla linguistica, dall'etnologia, dal gusto della riscoperta della propria cultura originaria, risalgono le valli coi magnetofoni, si scontrano qui con la vergogna e il sospetto...».

Ma è solo pudore? «Il fascismo ci aveva considerato un problema chiuso», continua il professor Claudio Cernoia, «ci lasciò in pace accontentandosi di perseguire i nostri poeti e di corrompere i nostri amministratori. Si accanì piuttosto con gli sloveni del litorale, dei cantieri, della bassa. Ma finita la guerra, con la scusa di opporsi all'espansionismo titino, il governo ci mandò le bande dei "tricoloristi", a bastonare, a bruciare. Erano comandate da ufficiali in borghese, e composte da vecchi fascisti. Solo da quattro o cinque anni si comincia a tirare il fiato». Conclude Predan: «Il fascismo da noi è durato di più che nel resto d'Italia...».

La Beneska Slavija può sembrare un caso limite. Eppure per il resto del Friuli il fascismo non fu molto più benigno. Della legge Serpieri del '33, che prevedeva la bonifica del basso Friuli, approfittò soprattutto Marinotti per ricreare il latifondo: 5.300 ettari di terra furono espropriati, riducendo centinaia di coltivatori diretti a mezzadri miserrimi o a operai della fabbrica di cellulosa; persino la toponomastica della zona fu cambiata: Torre di Zuino diventò Tor Viscosa.

Bloccate le emigrazioni

I soldi per l'operazione, a Marinotti li aveva dati Mussolini stesso: un contributo del 50 per cento per l'acquisto dei terreni (comprati, come si dice qui, "a un bianco e a un negro") e dell'87,50 per cento per le spese di bonifica. Ma, si obietta, nel medio Friuli, intorno a Udine, nella zona più fertile, è resistita la piccola proprietà: «Una favola» mi spiega Lizzero, «perché nel '30, 540 grandi agrari si ripartirono le terre migliori, e i piccoli furono ricacciati sui terreni magri...». E come vivevano questi mitici piccoli proprietari, eredi della più pura cultura contadina? «Avevo due zii» mi dice Paolo Miccolini, consigliere provinciale Dc: «Affascinati dai tempi nuovi, si trasformarono in operai e andarono a lavorare ai cantieri di Monfalcone. A un certo momento il fascismo pretese la tessera. Erano stati dei popolari: non la presero. Ritornarono in campagna. Avevano un pezzetto di terra e potevano fare a meno del fascio; ma furono costretti all'autoconsumo, all'economia e alla cultura della sopravvivenza».

Per sfuggire al cappio della sopravvivenza, dagli anni '80 dello scorso secolo i friulani emigrano: in Argentina, in Belgio, in Svizzera, dappertutto. Nell'emigra-





Il dramma

Benito Mussolini alla mietitura del grano in un'area di bonifica. L'articolo raccoglie varie testimonianze sulla condizione contadina in Friuli negli anni del fascismo e il giudizio complessivo è sintetizzato in quello di un "dramma": conquiste cancellate, repressione, miseria.

zione imparano, se non l'italiano, una lingua straniera. Un impiegato di Udine, Giovanni Maria Basso, ha raccolto a sue spese un volumetto di lettere di emigranti e di soldati alle loro famiglie: dal punto di vista linguistico oltre che sociologico è un documento preziosissimo. Vi è documentata la rapidità di acclimatazione dell'emigrante. Ritornando, gli emigranti portano, oltre che il sudato peculio, una cultura nuova, più moderna, idee sociali avanzate, una nuova dignità. Sono loro che fin dall'inizio del secolo hanno dato impulso alle leghe, alle latterie "turnarie", ecc. Nel '30 il fascismo bloccò l'emigrazione. Per quindici anni il Friuli, con tutta la sua miseria, si ritrovò chiuso in una specie di mostruoso ritardo culturale. Non era certo una situazione diversa da quella del resto dei contadini d'Italia, avviliti dalla "quota 90" e dalla restaurazione della mezzadria. Ma peggiore, persino, di altre zone emarginate (ancora nel 1963 nelle valli del Natisone, il reddito medio annuo pro capite era di 50.000 lire; in Val d'Aosta, di 700 mila). Qualunque cosa si può dire tranne che il fascismo non abbia intaccato la purezza di quel mondo. Perché non era purezza: era il tempo sospeso della paura, dell'oppressione, dell'anonimato, della miseria a tutti i livelli e anche a quello della cultura. Quel che è venuto dopo, automobile, tv, consumo, comunicazione di massa, è stato forse alienante, degradante, umiliante: ma ha fatto parte dei rischi della libertà.

Referendum

Una manifestazione a favore del divorzio. Il referendum di maggio 1974 decretò la vittoria del “no” (59,3 per cento) all’abrogazione della legge Fortuna-Baslini che quattro anni prima aveva appunto introdotto il divorzio nel nostro Paese.

23 GIUGNO 1974

È NATO UN BIMBO: C’È UN FASCISTA IN PIÙ

Un giovane di estrema destra non ha ideali “pratici” diversi da un giovane antifascista, ha detto lo scrittore. Ecco le reazioni di alcuni intellettuali.

colloquio tra Moravia, Colletti, Fortini, Sciascia e Fachinelli

Una nuova polemica che chiama in causa fascismo e antifascismo. Stavolta lo spunto è un commento di Pasolini che, partendo dal risultato del referendum sul divorzio, ragiona su quanto e come siano cambiati gli italiani.

PASOLINI È DI NUOVO al centro di una polemica. Stavolta, parafrasando il ritornello di una romanza di 60 anni fa, ha spiegato, in prima pagina, lunedì 10 giugno, ai lettori del “Corriere della Sera”, che «gli italiani» (proprio come le rose della canzone di Genise e Lama) «non sono più quelli». In particolare, non sono più quelli che Dc e Pci si immaginavano che fossero, almeno fino alla vigilia del 12 maggio. «La vittoria del no», ha scritto «è in realtà una sconfitta non solo di Fanfani e del Vaticano, ma in un certo senso anche di Berlinguer». Il fatto che il 59 per cento degli italiani abbiano votato “no”, significherebbe, secondo lui, solo che: 1. il Potere (fantasma abbastanza vago, ma che da un po’ di tempo occupa ossessivamente la mente di Pasolini) ha «buttato cinicamente a mare i valori tradizionali e la Chiesa» e ha imposto il consumismo di massa americaneggiante ai ceti medi; 2. l’Italia contadina è morta, ha lasciato un buco al suo posto, e anche questo buco sarà presto o tardi riempito dal consumo. Se dunque è avvenuta questa profonda “mutazione antropologica”, c’è ancora una ragione per parlare di fascismo e antifascismo?

Per la cultura di massa, i valori su cui il fascismo faceva perno, chiesa-patria-famiglia, non hanno più senso; d’altra parte, l’“omologazione culturale” ha fuso tutti insieme borghesi, operai, sottoproletari, al punto da non poterli distinguere più. In questo livellamento generale, un giovane fascista non ha ideali “pratici” diversi da un giovane antifascista, dice Pasolini, «il criminale Esposti, nel caso che in Italia fosse stato restaurato a suon di bombe il fascismo, sarebbe stato disposto ad accettare l’Italia non consumistica, economica e eroica, della sua falsa retorica nostalgia?». No, neanche i fascisti, secondo Pasolini, «rinunciano alle conquiste dello “sviluppo”». Dunque non sono più davvero fascisti. E dunque (è la conclusione sbalorditiva che ne ricava Pasolini) «i veri responsabili delle stragi di Milano e di Brescia non sono i giovani mostri che hanno messo le bombe, né i loro sinistri mandanti e finanziatori». La vera responsabilità è la cultura «del conformismo e della nevrosi»: quella che «in realtà già viviamo e che i fascisti



vivono in modo esasperato e mostruoso, ma non senza ragione». La prima sensazione, dinanzi a queste affermazioni, è stata di sgomento: che Almirante e Rauti avessero trovato un nuovo Plebe? La polemica dilaga. Noi abbiamo chiesto ad Alberto Moravia, a Leonardo Sciascia, a Franco Fortini, a Lucio Colletti e a Elvio Fachinelli di intervenire. Ecco le loro risposte.

Lascia che ti spieghi la differenza fra noi due e...

ALBERTO MORAVIA Caro Pier Paolo, il tuo articolo sul “Corriere della Sera”, “Gli italiani non sono più quelli”, mentre mi ha molto interessato, come del resto tutto quello che scrivi, quale testimonianza del tuo stato d’animo oggi, non mi ha illuminato, invece, sugli italiani che forse non sono più quelli, non discuto, ma non sono neppure questi, come li presenti tu. In particolare non mi sento di sottoscrivere l’affermazione che «la matrice che genera tutti gli italiani è ormai la stessa. Non c’è dunque più differenza apprezzabile, al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando, tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista». Cercherò adesso di spiegare perché non la penso come te. Tutto quello che dici può avere, ha senz’altro un suo valore

di verità sul piano esistenziale cioè premorale e preideologico; ma sul piano politico che è poi quello sul quale, se non erro, hai scelto di muoverti, non mi sembra difendibile, anche soltanto secondo il semplice senso comune. A mio debole parere, c'è una maniera sicura di distinguere un cittadino italiano fascista da un cittadino italiano antifascista ed è quella di prendere in considerazione le idee o l'ideologia o la visione del mondo in cui mostra di credere, senza tenere in alcun conto "l'omologazione culturale", il "contesto sociale", la "matrice", lo "schema morto" e così via. Bisogna isolare ed esaminare da vicino queste idee, questa ideologia, questa visione del mondo: e domandarsi semplicemente se, all'atto pratico, esse muterebbero il mondo e in che modo e in quale misura. Le idee che, in qualche modo e in una misura qualsiasi, se messe in atto, muterebbero il mondo, sono le idee rivoluzionarie; le altre sono le idee della conservazione. S'intende che dò alla parola rivoluzione e conservazione un senso molto largo e molto comprensivo. Non toglie che chi è rivoluzionario non è conservatore e chi è conservatore non è rivoluzionario. Il rivoluzionario è preferibile al conservatore? Il conservatore è preferibile al rivoluzionario? Provvisoriamente, la questione non mi interessa. Mi interessa soltanto di dire che un conto è essere rivoluzionario e un altro conservatore; e che, anche in Italia, oggi, questa è una differenza fondamentale che nessuna comune "matrice" può servire ad annullare. Tu parli di Esposti, il fascista rimasto ucciso nello scontro a fuoco al campeggio di Rascino. Esposti, su questo non ci possono essere dubbi, era un cittadino italiano fascista. Facciamo un altro passo avanti. Esposti era un conservatore o un rivoluzionario? I fascisti dicono di essere dei rivoluzionari; ma lo sono poi veramente? A riprova, ascoltiamo il pianto della sua ragazza, come lo riporta un settimanale di destra: «Citava spesso il filosofo Nietzsche: "L'uomo è un guerriero, la donna deve servire al suo riposo"... Leggeva libri a me sconosciuti: i romanzi di Meyrink, opere di Guénon, di Evola, di Nietzsche... attraverso il mio comportamento e le mie reazioni comprendeva se il suo cammino verso il modello di "Uomo" che si era posto proseguiva o languiva». Di sé, la ragazza, dopo avere inveito contro quegli stessi lettori ai quali purtuttavia si rivolge, chiamandoli "borghesi" e perciò incapaci di comprendere il significato della morte di Esposti, dice: «Quando lo conobbi avevo 17 anni e come quasi tutte le ragazzine che cercano di essere più donne giocavo a far la marxista, la rivoluzionaria; intimamente, però, ero profondamente borghese e sognavo un marito bello e bravo, possibilmente ricco e un'esistenza tranquilla». Adesso ascoltiamo un altro pianto, quello del padre di Esposti: «Da quando mio figlio è morto, non cesso di tormentarmi con una domanda: in che cosa ho sbagliato? Non sono un delinquente e non credo di aver dato un cattivo esempio. Mi sono tolto il pane di bocca per mantenerlo. Una volta avevo una grossa concessionaria di automobili ma poi ho avuto un tracollo e ho dovuto cercarmi un altro lavoro. Tuttavia a Giancarlo non ho fatto mancare niente. L'ho iscritto alla facoltà di ingegneria e poi di geologia e l'avrei fatto continuare fino alla laurea se ne avesse avuto voglia. Gli avevo perfino comprato una Porsche. Devo ancora pagare l'ultima cambiale».

Caro Pier Paolo, forse sono un incorreggibile uomo di cultura e dò alle idee un'importanza che non hanno; ma io so di certo che Esposti con le idee di Nietzsche, di Guénon, di Evola, con l'ideologia della Porsche pagata a forza di cambiali dal padre, con la visione del mondo della sua ragazza al tempo stesso antiborghese e "profondamente borghese" il mondo non l'avrebbe mutato neppure un poco,

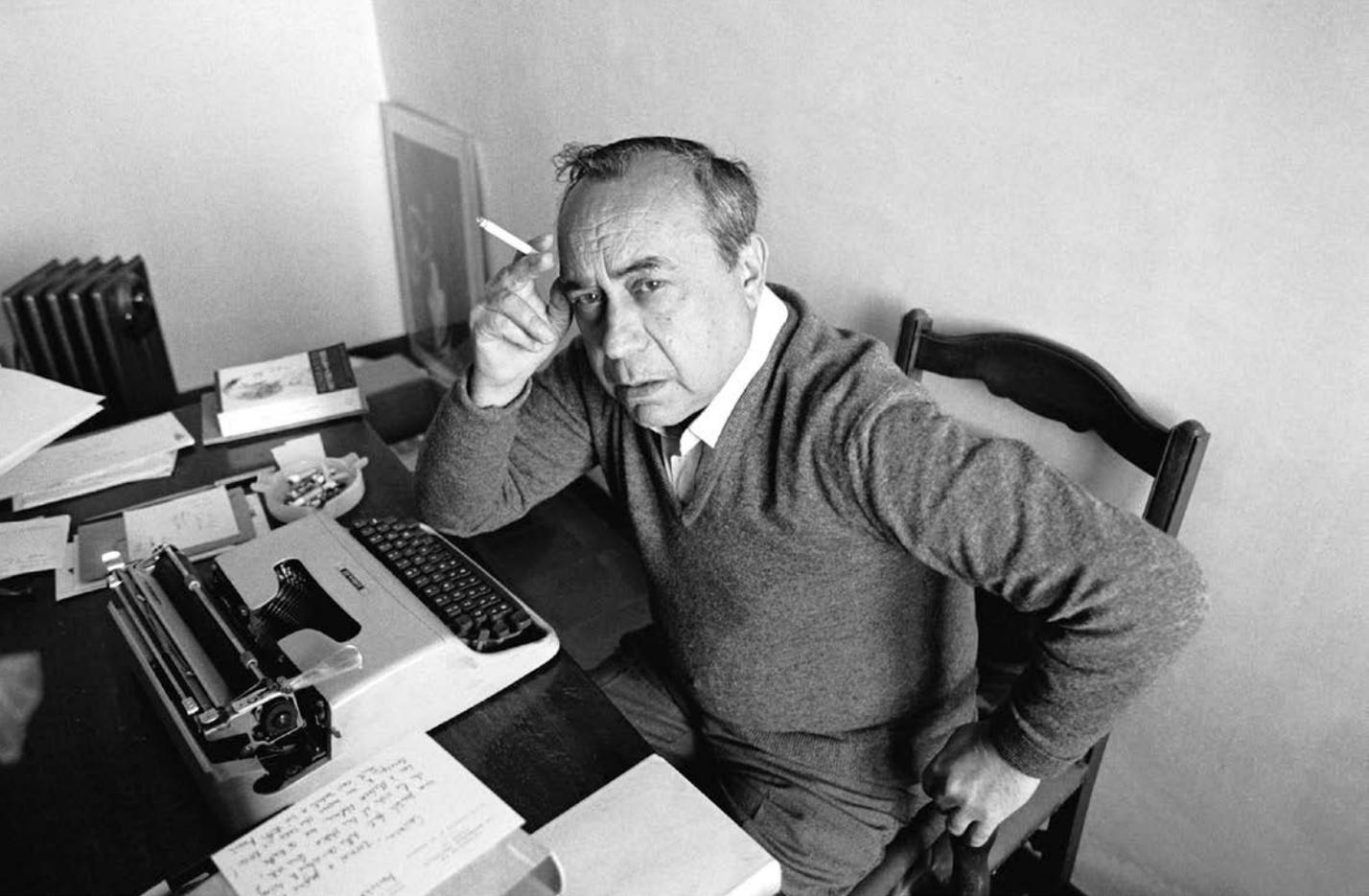
anche se credeva in buona fede che poteva mutarlo. Queste idee, questa ideologia, questa visione del mondo, del resto, le conosciamo benissimo. Erano quelle della Germania nazista, dell'Italia fascista. Servirono a tante cose, dai campi di sterminio alle guerre contro le democrazie; ma non toccarono le strutture economiche e sociali dei due paesi, che, infatti, sono ancora oggi quelle di mezzo secolo fa. Ora mutare il mondo vuol dire, appunto, mutare in parte o del tutto le strutture economiche e sociali. Così bisogna alla fine convenire che fascismo e conservazione sono sinonimi. Con questa differenza, però, che il fascismo, come si sa, si proclama rivoluzionario ed esalta apertamente la violenza. Ma rivoluzione e violenza sono maschere che servono in realtà per impadronirsi del potere; raggiunto il quale, senza cambiar nulla, il fascismo si svuota e si pietrifica nella cerimonia e nella retorica. Iperstatale e iperreprensivo, il fascismo, insomma, con o senza Nietzsche, vuole lo status quo. Adesso dovrei parlare delle idee o ideologie o visioni del mondo dei cittadini italiani antifascisti, ma credo che non sia necessario. È chiaro infatti che i mutamenti, anche infimi, del mondo in cui viviamo, non possono venire che di là. S'intende, ancora una volta, che non dò alla parola mutamento un significato necessariamente positivo. Voglio, sottolineare soltanto che almeno questa del mutamento è una differenza innegabile che fa da spartiacque tra i cittadini italiani della più giovane generazione. Credimi, caro Pier Paolo, il tuo aff.mo Alberto Moravia.

Che bella époque! Peccato che sia un fantasma

LUCIO COLLETTI L'articolo che Pier Paolo Pasolini ha pubblicato sul "Corriere della Sera", è contraddittorio o, per meglio dire, ambiguo. Il 12 maggio, dice Pasolini, ha rivelato un paese «infinitamente più moderno» di quanto potessero supporre non solo il Vaticano e Fanfani ma lo stesso Berlinguer. I valori positivi dei ceti medi sono radicalmente cambiati: «non sono più i valori sanfedisti e clericali». Parrebbe una critica da sinistra, in nome del progresso e della modernità. Ma, poi, queste ultime parole compaiono tra virgolette e si capisce che non è così. Abbracciando i valori della modernità, i ceti medi hanno sposato, dice Pasolini, i valori «dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano». Per diventare "progrediti", hanno «gettato a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa che ne era il simbolo». Qui la contraddizione si tocca con mano. Se l'autore credesse veramente che i vecchi valori erano "sanfedisti e clericali", non potrebbe esprimersi così. Questo, seppure inconsapevolmente, è un linguaggio da Civiltà cristiana. Pasolini fa una polemica antiborghese. Il capitalismo consumistico ha trasformato, manipolato e uniformato tutti, destra e sinistra, fascisti e antifascisti. È giusto provare fastidio per le celebrazioni antifasciste fatte a braccetto con i fascisti della Dc e denunciare il sapore dolciastro di tante professioni di fede nella democrazia. Ma, escluso che sia un borghese consumista ed escluso che sia a favore del "progressismo socialista", non è chiaro da quale pulpito politico Pasolini muova le sue critiche. Probabilmente, egli ha solo nostalgia dell'Italia rustica e paesana. Ma è un mito letterario che non serve a niente.

Ma smettila di dire che la storia non c'è più

FRANCO FORTINI Che il nostro paese fosse mutato lo sapevano perfino il Vaticano e il Pci. Ma l'errore del Vaticano e del Pci non è stato di conoscenza sociologica. È stato di contraddittorietà politica. Il "no" ha un viso "progressista" evidente;



ossia (abbreviato) il neocapitalismo di dieci anni fa. Eppure, nei mesi in cui con tanta energia e successo gli Usa cercano di ridimensionare l'Europa e gli operai sindacati italiani, c'è da chiedersi se quel "no", almeno in una sua parte, non significhi anche una volontà di guardare oltre l'ottimismo "progressista". D'altronde, la tolleranza repressiva e "progressista" è solo una delle armi del capitalismo moderno; ad una condizione socioeconomica di sviluppo (lo sa bene tutto il continente ibero-americano) può corrispondere benissimo la peggiore repressione sanfedista, quando occorre, e anche da noi. Il "progressismo" mi dà noia; ma non ho nostalgie per la umile Italia. Sulle ceneri gramsciane, già vent'anni fa si diceva che la nostra storia era finita. Credo invece finita la mia, non la nostra. Negli ultimi anni Sessanta e non solo in Italia si sono viste masse di studenti e di operai opporsi alla unificazione forzata e al controllo capitalistico. Il controllo ideologico prova il suo limite negli interessi di classe. Oggi, insomma, dentro la crisi del capitale si riproducono simultaneamente tanto il mito del progresso borghese, con le sue battaglie arretrate e il suo formalismo imbrogliante e la sua tolleranza repressiva quanto la spinta al suo superamento, politico e metapolitico, socialista e non. Dall'interno della unificazione culturale di massa, in Usa, in Unione Sovietica e da noi, esce un'altra cultura che come tutte le culture alla fonte è fatta di scelte morali prima che politiche, di odii in funzione d'amore e viceversa e di verifica intellettuale entro gruppi ristretti. Peggio per chi scambia tutto questo col "gruppettismo" o con gli "studenti" del '68. È una cultura che cerca se stessa attraverso quella precedente che ha accettato di ridursi a decorazione. Esiste, la incontro dappertutto, è di giovani e di meno giovani. È fatta di gente che rifiuta il cinismo e la disperazione, i due servi complici dell'Esistente.

Può anche, in dati periodi, essere ridotta a un'infima minoranza. Ma si può sempre lavorare per le minoranze se sono di quelle che fanno di doverci, al momento vero, risolvere e se necessario negare entro le maggioranze. I giovani fascisti possono anche avere la stessa radice conformistico nevrotica dei loro avversari. Ci sarebbe da stupirsi del contrario. Ma le scelte pratico-politiche possono integrare, fino ad alterarle, le ideologie; e, alla fine, le psicologie. La scelta di una parte determina differenze dove erano somiglianze: ricordiamo le ultime classi dei licei nell'inverno 1943-44. E dove le differenze politiche assumano la forma derisoria di "gesticolazioni", ciò vorrà dire solo che la verità politica, in una forma ancora innominata, sta rinascendo in altra parte dei rapporti umani o del mondo. L'opinione di chi non crede alla percorribilità di una via politica fuor di quella dello scetticismo intellettuale o della amministrazione del peccato originale, è opinione che ha dietro di sé una rispettabile storia secolare e che in sé non è né vera né falsa. È falsa oggi.

Lui sbaglierà ma almeno continua a pensare

LEONARDO SCIASCIA Entrerei in contraddizione con me stesso se dicessi di non essere d'accordo con l'articolo di Pasolini pubblicato il 10 giugno dal "Corriere" (e posso anche confessare che vorrei non essere d'accordo). Forse la mia visione delle cose – hic et nunc in Italia e in questo momento – è meno radicale della sua, nel senso che mi pare di non dover perdere di vista il fascismo come fenomeno di classe, di una classe; ma la mia paura più profonda è tanto vicina alla sua. Si potrebbe, per dargli ragione, fare dei lunghi discorsi (così come si faranno per dargli torto), ma voglio limitarmi a un solo esempio: le Brigate Rosse. Secondo l'ortodossia rivoluzionaria, non c'è dubbio che l'azione delle Brigate Rosse è stata, nel caso Sossi, assolutamente ineccepibile sia in ordine alla tempestività che agli effetti. Se un movimento rivoluzionario non sa insinuarsi nelle crepe che la società, il regime, lo Stato che combatte gli offrono e allargarle; se non sa fare in modo che le contraddizioni interne di quella società, di quel regime, di quello Stato si inaspriscano ed esplodano, non si capisce perché e in che cosa possa dirsi rivoluzionario. Eppure nell'arco nominalmente rivoluzionario del nostro paese l'azione delle Brigate Rosse è stata intesa e spiegata in tanti modi, tranne che in quello più ovvio: e cioè come il modo di preparare o di cominciare a fare una rivoluzione. La più benevola interpretazione è stata quella dell'estremismo – infantilismo in un senso che non mi pare sia quello di Lenin. Si badi: io non affermo che i sequestratori di Sossi siano davvero dei marxisti-leninisti, dei rivoluzionari (il termine rivoluzionari, in aggiunta a marxisti-leninisti è, o dovrebbe essere, pleonastico); dico semplicemente che il modo come l'azione è stata condotta e gli effetti che ha prodotto dovrebbero essere riconoscibili e riconosciuti, da parte di individui, movimenti e partiti che si propongono la rivoluzione, come rivoluzionari. Né si può obiettare che il perseguire la rivoluzione non implichi necessariamente l'uso di metodi illegali e violenti e *tout court* della violenza; poiché nemmeno implica che la si respinga e condanni come eresia, provocazione, controrivoluzione (e tanto più quando la violenza è stata impiegata al minimo, al di qua dello scherzo e non al di là). Non riconoscere come rivoluzionaria l'azione delle Brigate Rosse non è dunque un sintomo del mutato rapporto tra le classi proletarie e rivoluzionarie, così come sono oggi rappresentate e si rappresentano, e il potere, e lo Stato? È possibile parlare ancora di rivoluzione se il gesto rivoluzionario è temuto nell'ambito stesso delle forze che dovrebbero

Il difensore

Leonardo Sciascia, uno dei pochi a difendere Pasolini. Afferma nell'articolo lo scrittore siciliano: «Pasolini può anche sbagliare, può anche contraddirsi: ma sa pensare con quella libertà che pochi oggi riescono ad avere e ad affermare». Dopo la morte di Pasolini, Sciascia in qualche modo, ha cercato di assumersi il ruolo del grande eretico.

Jane in piazza

Jane Fonda partecipa a una manifestazione femminista a Roma all'inizio degli anni Settanta. Fino al 1978, quando venne varata la legge 194, l'aborto era in Italia un reato penale.

generarlo non solo per la risposta del gesto controrivoluzionario, che potrebbe facilmente e sproporzionatamente arrivare, ma anche perché in sé, intrinsecamente, controrivoluzione? Non c'è dunque da pensare, da riflettere? E mi pare sia, appunto, quel che fa Pasolini. Può anche sbagliare, può anche contraddirsi: ma sa pensare con quella libertà che pochi oggi riescono ad avere e ad affermare.

Una volta un professore di sinistra fece un sogno

ELVIO FACHINELLI Mi è venuta un'idea per un film. Mettiamo un giovane intellettuale sulla trentina, un professore, di sinistra. Legge *Il Manifesto*; commenta Fortini e i "Quaderni Piacentini"; scorre gli articoli di Pasolini, che lo indignano, di solito. Intensa partecipazione a comitati antifascisti. Dibattiti, convegni, manifestazioni, nella sua città (mettiamo Modena). A un certo punto la sua partecipazione diventa personale, violenta. Lui stesso ne è sorpreso. Una mattina, comprando il giornale, quando il giornalista gli dice, con indifferenza in fondo: «manca la moneta», ha una crisi di angoscia, gli sembra che i fascisti stiano dilagando dappertutto, bisogna prepararsi a fuggire, a nascondersi. Nello stesso tempo, la notte, cominciano incubi, sempre con i fascisti che occupano le sedi dei comitati e dei partiti, arrestano, fucilano. È profondamente turbato. In questo periodo, nel gruppo dei compagni arriva un nuovo. Intellettuale come lui, storia abbastanza simile, partecipazione a gruppi. Ma con un leggero scarto, ora. Partecipa con indifferenza alla lotta antifascista, dice che non è questo il pericolo principale; parla di psicanalisi, di anti-psicanalisi, di gioco, di magia. Parla di molte cose, con intelligenza e leggerezza. Il professore è dapprima infastidito, incuriosito; poi si coglie a notare il tono di voce del nuovo, molto virile e nello stesso tempo con un che di incerto sul fondo. Questa voce, quando inizia a parlare, e parla a lungo, rivela un'intenzione di piacere, di sedurre. Il professore critico cade in uno strano torpore. La lotta fascismo-antifascismo non gli interessa più (eppure, nel paese e sin nella sua città, esplodono bombe fasciste). Gli interessa il nuovo arrivato. Cominciano fantasie, in cui compare il nuovo arrivato, stanno insieme, fanno cose interessanti, discutono fra loro. Infine un'onda di sogni, in cui con terrore e piacere compaiono immagini erotiche, esplicite e no, lui e il nuovo arrivato, insieme. Su questi sogni il film va avanti, non c'è una soluzione unica, si può scegliere. Ma mentre il protagonista è dentro questi sogni, ciecamente, gli spettatori del film dovrebbero vedere che: personaggi di queste fantasie e di questi sogni sono, in alcuni particolari fondamentali, gli stessi degli incubi e delle angosce centrate sul fascismo. I persecutori di ieri ricordano da vicino l'amato di oggi; e gli spettatori dovrebbero vedere che l'intensità di quel terrore è pari a questo amore. Di questo il professore non ha coscienza, se gli balena un'intuizione la respinge immediatamente, in nome del suo così diverso amore di oggi. Se qualcuno – uno spettatore, mettiamo, che a questo punto entra direttamente nel film – glielo fa notare, subito egli lo sente nemico ed è pronto ad aggredirlo. Gli spettatori del film a questo punto si sentirebbero angosciati, come chi vede lucidamente l'arrivo di una catastrofe e non riesce ad intervenire su coloro che potrebbero impedirla. Il titolo del film potrebbe essere volutamente provocatorio, per esempio: *Le masse amavano il fascismo?* Alle fantasie e ai sogni del professore si potrebbero intercalare esempi classici di analisi politica, economica, sociologica del fascismo; e anche un'analisi spettrografica della voce del nuovo arrivato. Esse però, fatto fondamentale, non riuscirebbero a interrompere il flusso.



NOVEMBRE 1975

C'È VITA E VITA

Tutti (o quasi) gli uomini di cultura finora intervenuti sul problema dell'aborto, hanno eluso il tema centrale. Vediamo qual è.

DI UMBERTO ECO

“L'Espresso” apre un dibattito tra gli intellettuali sul tema dell'interruzione di gravidanza. Pasolini, come sempre, ha una tesi “eretica”.

DA METÀ GENNAIO, su quattro quotidiani (“Corriere della Sera”, “La Stampa”, “Il Giorno”, “Paese Sera”) un gruppo di scrittori ha intessuto un fitto dialogo sul problema dell’aborto. Un giornale cattolico ha visto questa polemica come segno di irresponsabilità, adducendo il fatto che uno scrittore non è autorizzato ad occuparsi di problemi che non sono di sua competenza. Pericolosa affermazione, perché se è criticabile che un romanziere dia consigli sui processi siderurgici o sulle tecniche del trapianto cardiaco, diverso è il caso dell’aborto, in cui ogni cittadino, e ogni essere umano adulto ha il diritto e il dovere di pronunciarsi. E se mai ha più diritto a parlarne uno scrittore padre di due figli che non un pontefice il quale, per definizione, per dignità sacerdotale e per i voti pronunciati, si suppone non abbia mai avuto la duplice esperienza dell’amplesso e della paternità. Tuttavia c’era una ragione psicologica precisa nella reazione del giornale cattolico in questione: si avvertiva che dell’aborto si può parlare in termini squisitamente giuridici, di igiene sociale, di ginecologia e di rivendicazione politica, ma in ogni caso non si potrà che arrivare al punto centrale della questione: anche chi come noi non possenga il dono della fede e non creda in Dio non può evitare di porsi il problema della vita, della sua definizione, del suo valore, dei suoi limiti, e il problema di cosa sia un essere umano, e quando altri esseri umani possano decidere circa la sua destinazione ed essere. E questo è un problema “teologico”, teologico in senso lato (o traslato) anche quando si presenta come problema filosofico.

La teologia che sta sotto a questa questione è stata data al mondo moderno dal pensiero “cristiano” (che è poi giudaico-greco-cristiano): nessun altro filone del pensiero ha riflettuto con maggiore precisione sul concetto di “persona umana” e ad esso si appella ancora il mondo laico quando si oppone, per esempio, ai totalitarismi o allo sfruttamento. Lo stesso marxismo fonda la rivendicazione delle classi oppresse sul concetto greco-giudaico-cristiano di dignità dell’uomo. È una dignità che non si misura sull’origine divina dell’uomo ma sulla sua realtà sociale, sul primato dei valori biologici e storici. La radice però è la stessa. E se i teorici della rivoluzione affermano che gli sfruttati hanno il diritto di eliminare gli sfruttatori, è in gioco ancora il principio greco-cristiano della legittima difesa, allargato ai diritti della classe. Sia un cattolico che un marxista sono disposti ad ammettere che si può uccidere una mosca che ci dà noia, un bue se si ha fame, e mai un uomo, a meno che attenti alla nostra vita: cambia solo il concetto di attentato, che per un parroco di campagna è tale solo se qualcuno mi spara addosso, e per un sindacalista si configura anche se qualcuno uccide economicamente le mie possibilità di crescita. In entrambi i casi si assume che l’essere umano vale perché esiste. Che esista per volontà divina o per legge materiale è – direi – secondario.

Ciò che non è secondario è in virtù di quale processo un essere umano possa essere definito come tale. E cheché si voglia, il problema dell’aborto impone questo interrogativo e quindi impone al pensiero moderno di discutere quella nozione di essere umano che esso ha mutuato dalla patristica e dalla scolastica. Un compito talmente drammatico che si capisce come mai, uno scrittore che si trovi a doverlo svolgere si intrica in mille contraddizioni e angosce. La polemica di cui parliamo è lo specchio di questa difficoltà. Per questo è interessante. Per questo apre, anziché chiudere, la questione.

Tra i motivi che hanno indotto molti a eludere il tema centrale ve ne sono due di carattere contingente. Anzitutto il fatto che inizialmente la polemica, introdotta da Pasolini, si aprisse sì con un accenno al carattere sacro della vita ma continuasse poi ponendo il problema del coito. L'aspetto provocatorio del discorso ha magnetizzato le risposte. Il discorso sull'aborto è diventato il discorso su come fare l'amore. In secondo luogo la polemica sull'aborto nasce come risposta a una situazione sociale insostenibile, e cioè il fatto che le donne abortiscono male e che talora muoiono. Ciò ha incoraggiato la maggior parte degli intervenuti ad assumere una posizione che direi pragmatica visto che l'aborto è praticato, viene tollerato dalla società come mezzo illegale di controllo delle nascite (Maraini), visto che la donna è braccata e la ragazza-madre perseguitata (Manganelli), visto che l'alternativa non è tra aborto e non aborto ma tra «aborto selvaggio e aborto normato» (Fornari), allora non rimane che trovare una legislazione più umana e civile. Su questa linea, che è pragmaticamente sensata, si muovono, in definitiva, Gorresio, Moravia, Natalia Aspesi e Sciascia. La stessa linea pragmatica consente però a Franco Rodano di inserire una ulteriore considerazione: se la donna è costretta a morire d'aborto si tratta di rendere l'aborto meno disumano, ma si tratta anche di stabilire che, nel confronto tra una vita "formata" e una vita in formazione, è prioritaria la vita della donna. Qui emerge già una valutazione "teologica" perché si agita la contrapposizione tra "forma" e "potenza" (e non a caso Rodano è un marxista di origine cattolica).

Quindi necessario soffermarci per un istante perché sull'opposizione aristotelico-tomista tra potenza e atto potrebbe basarsi l'argomentazione di un teologo che volesse ammettere un aborto entro termini ragionevoli. È accaduto infatti che Tommaso d'Aquino ragionasse molto sul fatto se l'embrione possieda un'anima o no. E contro la tradizione detta "traducianista" (per cui l'anima veniva trasmessa col seme) egli adottava la prospettiva "creazionista" (l'anima viene immessa da Dio quando l'organismo ha raggiunto la sua compiutezza). Non staremo qui a discutere le ragioni di questo vaso dibattito. Non possiamo neppure esaminare "esteso" le ragioni che Tommaso adduce a sostegno della sua tesi, capolavoro di analisi biologico-filosofica sul gioco successivo delle varie forme che si attuano nel feto in formazione il quale dapprima ha solo un'anima vegetativa (come una pianta), poi assume un'anima sensitiva e nutritiva (propria anche degli animali) e infine acquisisce un'anima razionale, contrassegno dell'uomo.

Ma siccome Tommaso non ammette la pluralità delle forme, vede ciascuna delle anime che si succedono nel feto come distrutta e "corrotta" dal nuovo atto che stabilisce il nascituro a un livello di superiore dignità. E la questione 89 del libro 88 della *Summa contra Gentiles*, ove si svolge questo ragionamento, vibra di una sua inconscia bellezza evoluzionistica nel descrivere questa piccola cosa che attraversa nel corso della sua avventura uterina tutti gli stadi della vita e uccide in sé le specie inferiori per sbocciare a capolavoro della creazione. Salvo che, mentre le anime vegetativa e sensitiva sono prodotte da "virtù attive" del seme, l'anima razionale interviene solo per decisione divina. E la ragione filosofica molto coerente, è che se l'anima razionale (che è poi quella che deve sopravvivere al corpo) fosse dipendente dalla materia in cui si instaura, si corromperebbe con essa. Dunque la scintilla di immortalità che fa di un uomo un uomo, viene da Dio, il quale però, legato a quelle delle stesse leggi di natura

Scelta solitaria

La scrittrice Natalia Ginzburg. In conclusione di questo articolo, Umberto Eco cita la posizione della Ginzburg secondo cui in tema di aborto «vale solo ciò che la madre sente, prova, decide. La donna è di fronte a una scelta che fra tutte è la più privata, la più anarchica, la più solitaria».



che egli ha imposto all'universo, non può intervenire con l'anima razionale prima che l'organismo non si sia completamente sviluppato, perché l'anima è l'atto del corpo organizzato e arriva solo «forma organorum perfecta». Non sto sostenendo che San Tommaso avrebbe usato questi argomenti per difendere l'aborto. Sto dicendo che è nel cuore del pensiero aristotelico tomista che si insinua il problema di un essere in divenire che, prima di un certo momento, vive solo a modo di pianta e animale. Senza probabilmente conoscere queste argomentazioni, due autori sono intervenuti sul duplice problema di qualcosa

che non è ancora uomo e tuttavia è vita. Uno è Ferdinando Camon, che in un tortuoso articolo in cui si dichiarava contro l'aborto ma si dimostrava sensibile alla tragicità del problema sociale, affermava che porsi la questione di quando il feto sia creatura umana e razzismo. C'è di che essere d'accordo, perché suona abbastanza nazista questa pretesa di stabilire quando "qualcuno" è ancora "qualcosa" e quindi non è "dei nostri".

Ma il ragionamento va allora portato a fondo: perché una volta rotta la barriera razzista occorre promuovere anche ciò che riteniamo non soltanto preumano ma disumano. Cosa che il pensiero greco-cristiano non fa, al contrario del pensiero orientale. Se nel feto appena formato si rispetta non l'arrivo problematico dell'anima ma la scintilla elementare della vita, e le possibilità di "umanità" che essa già comporta, che dire di uno scimpanzé, oggi che numerosi esperimenti dimostrano che esso, convenientemente addestrato, arriva a formulare frasi in un linguaggio (sia pure non verbale) articolato? Non a caso dicevo che il problema dell'aborto impone la riformulazione di una teologia laica (e dunque di una nuova antropologia): perché quello che oggi ci insegna quella branca della etologia che è lo studio della comunicazione animale, pone in dubbio la nozione di limite esatto tra umano e subumano. E se a qualcuno il sospetto dà noia, si ricordi che per persone di grande dottrina nei tempi antichi erano subumani gli schiavi (anche se germani), le donne (anche se poetesse), i negri (anche se cristiani).

Allora si deve rovesciare il discorso, e privilegiare non l'anima in sé, ma la vita, la corporalità biologicamente vivente. E ciò che ha fatto Pasolini, polemicamente è stato definito "cattolico" mentre il suo è un vitalismo panteista, un materialismo mistico, per cui lui preferisce la vitalità di uno scugnizzo alla umanità depauperata di un borghese consumista. Ma questo vitalismo, se è coerente, non deve arrestarsi al problema della vita umana, deve investire tutto il vivente: Pasolini lo fa, è disposto a dare tutta la Montedison pur di salvare una lucciola. Il che è poetico e toccante (meno che per i proprietari dei giornali su cui scrive) ma va contro una delle tendenze del pensiero moderno occidentale, da Cartesio a Lenin, e cioè il senso delle distinzioni, la capacità di porre gerarchie tra le idee e i desideri, di stabilire fini preferenziali, di dire insomma, con la necessaria brutalità che presiede sia la preparazione che all'organizzazione delle rivoluzioni: «C'è vita e vita». O con Brecht: «Vivendo nel tempo degli assassini, parlare di alberi è un delitto».

Col che entriamo nel novero degli interventi più coraggiosi: definire quando un uomo è un uomo è questione di lana caprina, se non fissiamo i parametri con cui ci interessa parlare di umanità.

Il problema viene affrontato con "coraggio culturale" da Italo Calvino: il quale non fa un discorso teologico ma fa l'unica teologia possibile oggi e cioè una antropologia culturale. Nella continuità indifferenziata della vita, che inizia dall'unicellulare e arriva sino all'uomo civilmente organizzato, si deve porre un momento discriminante: quello in cui la società trasforma un processo cellulare in un rapporto di educazione, di formazione globale, scegliendo che quel processo cellulare diventi uomo a tutti gli effetti, non abbandonandolo alla morte in culla o a mugolare nella foresta, ma trasmettendo il linguaggio (è chiaro che l'anima, se c'è, arriva solo quel punto), introducendo nella collettività, fascian-

Film scandalo

Una scena di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultima pellicola di Pier Paolo Pasolini. Arrivato nelle sale dopo la morte dell'autore, il film venne ben presto sequestrato perché «offendeva il comune senso del pudore».

dolo di affetti, obbligandolo a riconoscersi come creatura umana nel volto della madre che lo riflette. «Il padre e la madre sono figure mentali prima che funzioni fisiologiche». Calvino riformula, sulla base di quanto sa oggi la scienza umana, il concetto greco-cristiano di persona, che non significa, come voleva una etimologia ottimistica, “per sé una”, bensì “maschera”. Infatti diventare persona dipende dai modelli di socialità che l'animaletto infante riceve e fa propri.

Calvino nel suo intervento risponde a Claudio Magris, ma Magris potrebbe essere usato per rispondere a Calvino: c'è una «verità del corpo», che non può essere contestata neppure dell'educazione, nessuno può arrogarsi il diritto di stabilire quali siano gli uomini incompleti o sbagliati; se ci si mette su questa strada si arriva alla eliminazione del mongoloide, di Giacomo Leopardi, perché gobbo e rachitico, di Helen Keller perché pareva destinata a una vita puramente vegetativa. Questo argomento di Magris non costituisce certo una confutazione di quello di Calvino (che parla appunto del “progetto” di far diventare uomo qualcosa, non di una “norma” secondo cui giudicare) ma avverte dei pericoli contenuti in questa posizione. L'argomento di Magris è “cristiano” nel senso più profondo del termine, vede ed ama in ogni creatura un mistero non ancora svelato, una promessa che nessuno ha il diritto di deludere.

Nessuno? C'è tra i vari interventi una risposta che mi pare la più “teologicamente” ardita, ed è quella di Natalia Ginzburg. Anche qui non si parla di teologia tradizionale. A voler giocare di etichette, la proposta della Ginzburg è di carattere esistenzialistico (anche se la parola oggi fa quasi ridere). Il fatto è che il dibattito su cosa sia un uomo rischia di arenarsi, sia che si parta con l'apparato tomista sia che si tentino gli apparati dell'antropologia culturale e della psicanalisi proprio perché un uomo nasce e si forma in una zona di “buio”. In un punto profondo del corpo umano dove né la sociologia né la biologia possono fare piena luce. Certo, abortire è uccidere, ma è uccidere qualcosa che, non essendo ancora una entità sociale, non può cadere sotto le definizioni della legge (la legge non può proibire di uccidere né gli angeli né i golem, perché non li conosce in quanto membri di quel corpo sociale che chiamata a difendere). Questa uccisione potrebbe cadere sotto i rigori della morale, ma la teologia impotente a stabilire se quella cosa abbia un'anima e quando (si domandava San Tommaso: se ammettessimo l'anima già nel seme, che accadrebbe di tutto quel seme che, dal punto di vista della procreazione, non giunge a buon fine?). E dunque abortire significa sopprimere «il disegno remoto e pallido di una persona». Ma se ci si limitasse a dir questo si cadrebbe ancora nella trappola di una discussione su potenza e atto: la Ginzburg, con un salto filosofico, non ragiona più in termini di quel rapporto “buio” inattuabile che si forma tra la madre e quel disegno remoto e pallido.

La legge non può intervenire: siamo al di qua di ogni discorso. E dunque vale solo ciò che la madre sente, prova, decide. La donna è di fronte a una scelta che, fra tutte, è la «più privata, la più anarchica, la più solitaria». Un rapporto atroce, che non riguarda nessuno, perché si tratta di decidere di lacerare una parte di sé. E se qualcuno ha parlato di sacralità della vita e di verità del corpo, nulla è più sacro è più vero di questo rapporto solitario. La legge non può che aiutare a rispettare la donna in questa tragedia che la fa diversa dal suo compagno. Pasolini si appella alla sofferenza grande di questa diversità. E sul diritto della donna a riscattarsene.



22 GIUGNO 1975

CARO DUCE, CARISSIMO MARCHESE

Pasolini, col suo nuovo film, fa sbarcare De Sade sul molo di Salò. Ma, prima e dopo di lui, registi e scrittori tentano un'operazione analoga: interpretare lo squadristo in termini di psicopatologia sessuale.

DI RENZO DI RIENZO

Le opere ambientate nel Ventennio e una lettura in chiave analitica che riporta la nostalgia a regressione verso l'infanzia.

Il Ventennio

Un'altra scena di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. L'articolo si occupa anche di altre due opere ispirate al Ventennio fascista: Il romanzo *Notti e nebbie* di Carlo Castellaneta e il film di Gian Vittorio Baldi *Ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale*.

CHI TENTA DI FAR RIVIVERE gli anni Trenta nel travestimento, cioè nella moda, chi rievoca sotto qualsiasi forma il ventennio fascista stia attento – dicono gli psicologi – perché può essere mosso da un'angoscia depressiva che lo spinge a regredire verso la propria infanzia. Questa marcia a ritroso, per ora, riguarda soltanto una esigua pattuglia di artisti, ma esistono indizi inequivocabili che essa potrebbe presto trasformarsi in un affollatissimo corteo. Mai infatti come in questo momento la riscoperta del ventennio avviene in modo tanto ambivalente e ambiguo: da un lato ci sono la catastrofe e i mostri del regime: dall'altro – ma nettamente separato – c'è una specie di strugimento per tempi che la sottesa presenza di un capo carismatico fa apparire in qualche modo pensierati.

Dove c'è revival affiora inevitabilmente anche la nostalgia. Nostalgia di che cosa? Del grembo materno come risposta alle nostre ansie, risponde lo psicologo. Secondo il quale, poi, la principale di queste ansie consisterebbe nel crollo del più importante valore-guida esistito in trent'anni di religione consumistica: vale a dire l'automobile. Rinnegato il dio-macchina, la libido finora proiettata su di essa dal consumatore è rimasta disoccupata, è immediatamente rifluita, e non le resta altra scelta che regredire nel passato. Come radar sensibilissimi, alcuni artisti hanno subito percepito questa regressione. Siamo così alle riproduzioni simbolizzate del fascismo, dove emergono, confusi insieme, simboli del ritorno all'infanzia, ma anche segni orali-anali del rapporto fra capo e gregario e della violenza come volontà distruttrice del grembo materno. Anche le armi appaiono utilizzate inconsciamente per stabilire un rapporto erotico e di seduzione con gli altri. Prima ancora di Pier Paolo Pasolini che sta lavorando al film *Salò-Sadè*, si sono avventurati su questo terreno Carlo Castellaneta, con il romanzo *Notti e nebbie* presentato in questi giorni (è la storia di un commissario di polizia nella Repubblica di Salò) e il regista Gian Vittorio Baldi con il film *Ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale* (l'assassinio rituale dei passeggeri di una corriera da parte di tre repubblicani).

Alcune di queste opere sono state scrupolosamente analizzate da un gruppo di studenti del corso di Psicodinamica della comunicazione visiva alla facoltà di Psicologia di Roma. Attraverso questa analisi si voleva verificare se questi lavori sono "genuini", cioè se risultano realmente traumatizzanti i simboli e gli effetti che essi emanano. Tuttavia, dopo questa verifica delle reazioni degli spettatori, il discorso si sposta sugli autori. Perché su di loro? «Anche loro, presi da questa angoscia depressiva, cercano meccanismi di difesa e di controllo che possono essere trovati nell'oggettivare, nel portare alla luce, i fantasmi della forza e della violenza, avvertiti nel proprio inconscio come temibili e pericolosi», sostiene lo psicologo Gianni Tibaldi, che ha guidato questo corso di ricerche all'Università di Roma: si tratterebbe cioè di paure contingenti, proiettate nel passato.

«Volevo fare la storia d'un fascista d'oggi, d'un picchiatore, d'un sanbabilino», dice Carlo Castellaneta, «e quindi volevo spiegare da dove gli deriva quella mitologia della forza, quel rapporto patologico con le bombe e le armi, quel disperato nichilismo che non ha altri sbocchi se non nella violenza. Mi sono però reso conto che era molto difficile ambientarlo nei giorni nostri. Allora ho cercato queste risposte nel passato prossimo, in un momento storico in cui vengono allo



scoperto alcuni dati viscerali del fascismo. Rievoco dunque la fine della Repubblica di Salò vista con gli occhi di un commissario di polizia. Come nasce la violenza in quest'uomo? Nasce dallo schematismo ideologico, dalla presunta purezza dei suoi principi, che egli ripete come una sorta di catechismo per farsi forza e convincersi. Ne deriva dunque un'amplificazione dell'io che crede di incarnare la verità, ma anche un rapporto distruttivo con gli altri. La sua violenza diventa un modo di comunicare. Ma questa violenza passa attraverso tante incarnazioni, una delle quali, la più esasperata, è appunto l'eros».

Anche il regista Baldi è partito da esigenze altrettanto immanenti. «Volevo mostrare e denunciare l'ultima spiaggia, ovvero l'approdo del fascismo», egli dice. «Una volta consumati i miti, il fascismo è rimasto senza parole. I personaggi del film sono tre psicopatici, ma sono anche i mostri terminali del fascismo. Anche oggi i fascisti, a mio avviso, sono dei casi clinici: tipi che vogliono a tutti i costi essere diversi, ma questa loro diversità non possono affermarla con una ideologia, e non avendo altri mezzi di comunicazione, la affermano con la violenza».



Ma questi prodotti non più documentaristici ma soprattutto simbolici, come funzionano sullo spettatore? L'esperimento effettuato dagli studenti romani ha fornito indicazioni assai interessanti. In sostanza, sono stati tagliati alcuni fotogrammi del film di Baldi, e sono stati proiettati davanti a una ottantina di persone di età e professione diverse, molte delle quali non avevano visto il film. Dopo ogni fotogramma proiettato è stato chiesto a ciascuno spettatore quali immagini gli venivano in mente.

«In sostanza volevamo cogliere le loro reazioni emotive partendo dal presupposto che la memoria non è tanto il ricordo di un fatto, quando il riemergere di una emozione rimossa. Il film evidentemente ha funzionato, perché ha fatto venire a galla diversi simboli, che rientrano in quella che viene chiamata la sindrome del fascista», spiega il professor Tibaldi.

Di fronte ad una delle scene più drammatiche del film, quando alcune contadine salite sulla corriera vengono spogliate e derubate prima di essere uccise, gli spettatori hanno associato questi fotogrammi a simboli di animali feroci, di dischi volanti (visti come oggetti misteriosi e ansiogeni), di armi, di ombre e nuvole minacciose che vengono a loro volta associate al petrolio, come simbolo di



morte e distruzione. nelle sequenze in cui un fascista, prima di lanciare una bomba nel tunnel dove ha fatto raggruppare alcuni uomini, la maneggia amorevolmente e la riveste di stoffa, gli spettatori hanno visto nella bomba gli organi sessuali maschili e femminili, e nel tunnel una specie di grembo materno. In questo caso, la distruttività e la deflagrazione non sono altro che una lacerazione simbolica del corpo della madre.

Nella scena in cui un'ausiliaria uccide a raffiche alcune donne, gli spettatori hanno visto implicitamente una forma d'orgasmo, mentre è stata interpretata come una scena di seduzione quella in cui un fascista tenta di farsi amico uno studente, mostrandogli e interessandolo alla sua pistola.

I mostri dunque sono stati evocati ma a questo punto, insinua lo psicologo, si tratta forse di mostri contemporanei che vivono tuttora tra di noi. E averli in qualche modo collocati nel nostro passato, vestendoli da fascista, serve soltanto ed esorcizzarli. Queste evocazioni del fascismo hanno dunque una duplice funzione: servono ad identificare subito un pericolo, una situa-

zione di regressione in cui non vogliamo più cadere, ma servono anche a dare corpo ai fantasmi della violenza che molti avvertono nel proprio inconscio come temibili e pericolosi.

«La moda ha infatti il significato di un travestimento che consente di recitare la rievocazione di una stagione felice prima della catastrofe, ma in quanto travestimento serve anche per dimostrare la irrealtà di una effettiva ripetizione del pericolo», prosegue il Tibaldi. «Queste opere sul fascismo hanno un significato esorcistico perché, proiettando il male su personaggi vestiti da fascisti, consentono di isolare in quei panni le tentazioni alla violenza che sono in noi e intorno a noi».

Ma questo esorcismo che effetto fa sullo spettatore? Assolve o non ad una funzione pedagogica, sia pure di tipo terroristico?

«Quando lo spettatore o il lettore vengono emozionati e spaventati, vuol dire che anche in loro si mobilita un meccanismo tipico di difesa. Il rischio pedagogico è che, realizzate le difese, oggettivizzati i fantasmi, individuati i mostri del passato, non si riesca più a riconoscere il fascismo quando dovesse cambiare sembianze e assumere atteggiamenti e parvenze un po' meno rozze», conclude Tibaldi.

Fantasmi inconsci

Ancora *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Commenta uno studioso nell'articolo: «Queste evocazioni del fascismo hanno una duplice funzione: servono ad identificare subito un pericolo in cui non vogliamo più cadere, ma servono anche a dare corpo ai fantasmi della violenza che molti avvertono nel proprio inconscio come terribili e pericolosi».

Doppio ruolo

Una scena de *Il fiore delle Mille e una notte*. Nell'intervista ai giornalisti svedesi pochi mesi prima della morte, Pasolini commenta così il suo doppio ruolo di cineasta e poeta: «C'è un'unità profonda fra le due cose per quel che mi riguarda. Sarebbe come se io fossi uno scrittore bilingue».

21 DICEMBRE 2011

LA PROFEZIA DI PASOLINI

Chiamato a presentare a Stoccolma *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, il regista parla del film. Ma anche dell'Italia che verrà. Pochi giorni dopo sarà ucciso. Un testo mai pubblicato nel nostro Paese.

IL TESTO CHE PRESENTIAMO è la registrazione, recentemente e avventurosamente ritrovata e inedita in Italia, dell'incontro di Pier Paolo Pasolini, il 30 ottobre 1975 a Stoccolma, con un gruppo di critici cinematografici svedesi. Si comincia con un fuori onda, che serve come prova di microfono.

Cosa conosce del cinema svedese?

«Come tutti gli altri intellettuali italiani, conosco Bergman. Non conosco gli altri. Conosco i nomi ma non i film».

Mai visti?

«Mai. Perché a Roma è una città terribile. Ci sono cinema d'essai ma le occasioni per vederli sono molto rare».

Non avete cinema d'essai?

«Ci sono uno o due cinema d'essai ma non è come a Parigi».

Signori e signore, il signor Pasolini è qui per presentare il suo nuovo film. Lo ha appena terminato, ed è un film su Sodoma...

«Penso che sia la prima volta che faccio un film di cui non ho avuto un'idea. Era stato proposto a Sergio Citti e come sempre l'ho aiutato a scrivere la sceneggiatura. Ma man mano che andavamo avanti, Citti amava sempre di meno il film e io l'amavo sempre di più e l'ho amato soprattutto nel momento in cui mi è venuta l'idea di ambientarlo nel '45, durante gli ultimi mesi della Repubblica di Salò. D'altra parte Citti ha pensato a un altro soggetto e allora ha abbandonato definitivamente il progetto. E poiché del progetto m'ero innamorato io, l'ho finito io. Questo film, essendo tratto da De Sade, è imperniato sulla rappresentazione del sesso. Ma la cosa è cambiata rispetto ai tre ultimi film, a quella che io chiamo la "trilogia della vita": Boccaccio (*Il Decameron*, ndr.), *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*. In questo film il sesso non è altro che l'allegoria, la metafora della mercificazione dei corpi attuata dal potere. Penso che il consumismo manipoli e violenti i corpi né più né meno che il nazismo. Il mio film rappresenta questa coincidenza sinistra tra consumismo e nazismo. Ecco, non so se questo sarà capito dal pubblico perché il film si presenta in un modo enigmatico, quasi come una sacra rappresentazione, dove la parola sacra ha il senso latino anche di maledetta».

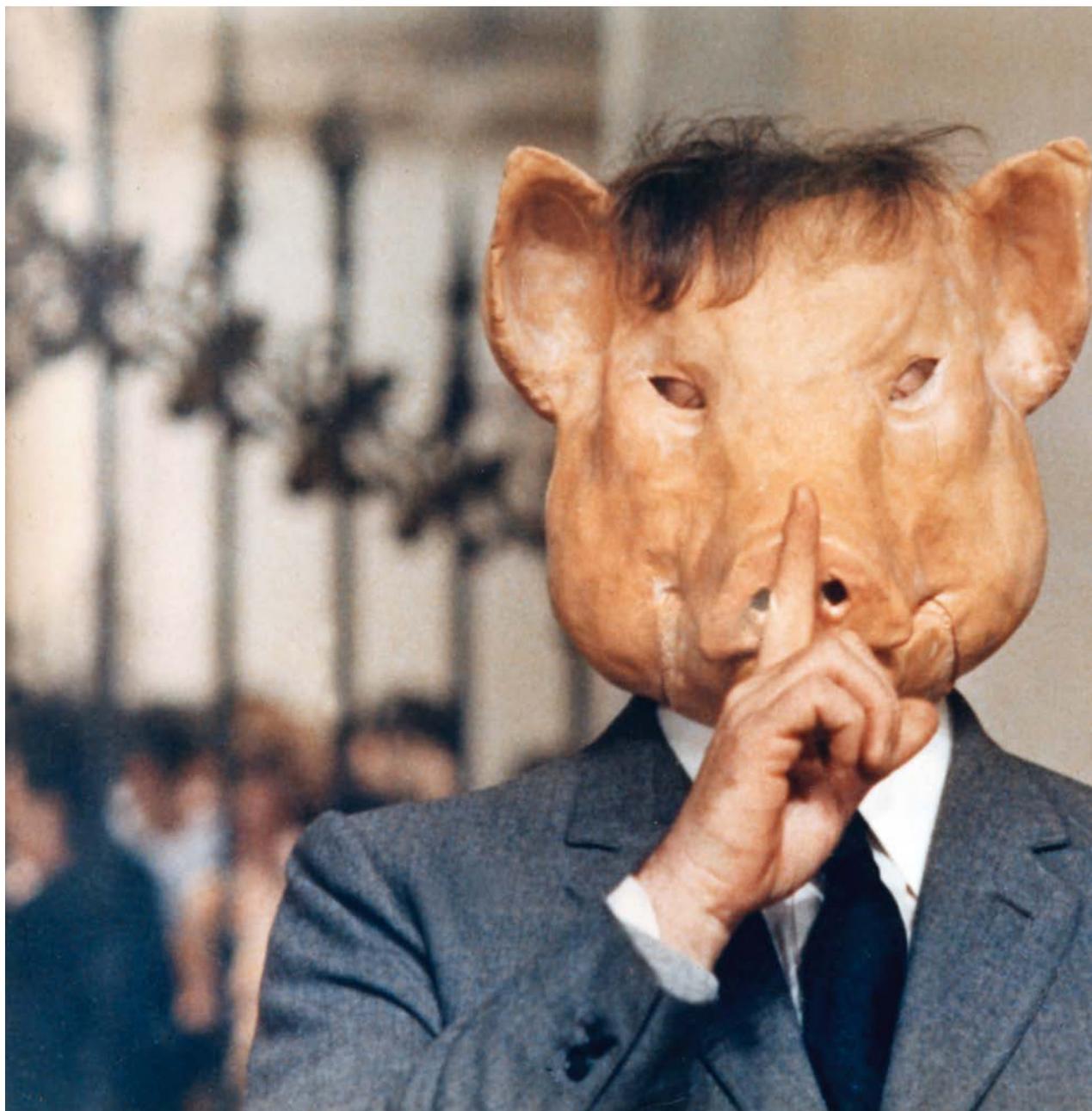
Perché ha scelto il 1945 per il film?

«Ho voluto rappresentare un mondo alla fine, non nel momento di maggior gloria. È una ragione poetica. Avrei potuto ambientarlo nel '38, nel '39, nel '37, però sarebbe stato meno poetico».

Cosa c'è di poetico in quel periodo?

«Una decadenza, un crepuscolo sono di per se stessi poetici. Se io l'avessi am-





bientato nell'apogeo del nazismo, sarebbe stato un film intollerabile. Sapere che tutto questo avviene negli ultimi giorni, che poi tutto questo sarebbe finito, dà un senso di sollievo allo spettatore. In sostanza questo film è un film sulla vera anarchia, che sarebbe l'anarchia del potere».

Lei è un cineasta e un poeta. C'è una relazione fra questi due ruoli?

«C'è un'unità profonda fra le due cose per quel che mi riguarda. Sarebbe come se io fossi uno scrittore bilingue».

Qual è il titolo del film?

«Il titolo è *Salò*, il nome di una città sul lago di Garda che era la capitale del-



la Repubblica fascista. Ma è un titolo polivalente, c'è un'ambiguità: il titolo completo sarà *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Ad ogni modo nel film non c'è nessuna ricostruzione storica dell'epoca, nessun rapporto veramente storico: non c'è nessun ritratto di Mussolini, non fanno mai il saluto fascista, non c'è niente di ricostruito. È soltanto dato».

Come finanzia i suoi film? I suoi film in Italia hanno successo economico?

«Il finanziamento è quello normale, c'è un produttore».

Non ha problemi?

«Non ho problemi perché sono andati male commercialmente solo *Porcile* e *Medea*. Tutti gli altri sono andati bene. *Accattone*, l'importante è stato quello, non è andato benissimo ma abbastanza bene per un esordiente. E da allora non ho mai avuto problemi».

Lavora del tutto all'interno del sistema commerciale?

«Sì, completamente».

Questo vuol dire che è possibile fare film molto personali e anche molto poetici all'interno del sistema?

«Sì, in Italia è possibile. Non lo faccio solo io, anche Fellini per esempio».

Ma lei e Fellini siete molto noti. Per un giovane di 25 anni che voglia fare un film del genere sarebbe possibile?

«È difficile per un giovane, ma come in tutte le professioni, come anche per un giovane medico. Nella maggior parte dei casi sono gli stessi registi che

aiutano dei giovani a fare un film. Per esempio Bertolucci il primo film gliel'ho fatto fare io. Forse Bergman, se avesse fiducia in un giovane, potrebbe fargli fare un film, suppongo».

Visto che ha la possibilità di realizzare i film all'interno del sistema, come sceglie i suoi soggetti? Ha le stesse libertà di quando scrive una poesia o deve anche pensare al pubblico? Non è un problema?

«Questo non è un problema morale, politico o pratico. È un problema estetico, cioè fa parte della metrica e della prosodia di un film il fatto di possedere un certo grado di leggibilità, di semplicità. Voglio spiegarmi meglio: prendiamo il caso

Il flop

Un'immagine del film *Porcile*, 1969. Spiega Pasolini nell'intervista, parlando dell'aspetto economico del cinema: «Non ho problemi di finanziamento perché sono andati male commercialmente solo *Porcile* e *Medea*. Tutti gli altri sono andati bene».



Sogni e stili

Anna Magnani in *Mamma Roma*, 1962, e Silvana Mangano in *Edipo re*, 1967. Dice il regista: «*Mamma Roma* è un po' più realista di *Accattone* però è meno bello, meno riuscito, perché è meno onirico. E in *Edipo re*, che dovrebbe essere un'opera ad altezza stilistica e tecnica sublime, serpeggia invece dentro il comico».

estremo di un film assolutamente di avanguardia, cioè “illeggibile” come direbbe Philippe Sollers, oppure un testo letterario assolutamente di avanguardia. Ebbene fra i due è più leggibile il film. C'è una maggiore semplicità, una maggiore capacità di essere letto che è insita nella tecnica stessa del cinema».

Senza successo commerciale è possibile comunque in Italia continuare a fare film?

«Delle volte succede che pur non avendo un certo successo si può ritentare purché l'insuccesso sia soltanto commerciale e nel film fatto si noti una certa qualità».

Ha detto addio per sempre al realismo dei suoi primi film?

«Non sono d'accordo su questo fatto. Hanno dato finalmente in Italia, dopo quindici anni, *Accattone* alla tv. Ci siamo resi conto che non è affatto un film realistico, è un sogno, è onirico».

In Italia non si è creduto che fosse realista?

«Sì, ma è stato un equivoco. Quando l'ho fatto, sapevo di fare un film lirico, non dico onirico come appare adesso ma molto lirico. Non per niente ho fatto quel commento musicale, l'ho girato in quel modo. Poi è successo questo: che il mondo realistico da cui ho tratto *Accattone* è caduto, non esiste più, quindi *Accattone* è un sogno di quel mondo».



Mamma Roma è realista...

«*Mamma Roma* è un po' più realista di *Accattone*, forse. Adesso lo dovrei rivedere. Però è meno bello, è meno riuscito, proprio perché è meno onirico».

Qual è la sua formazione cinematografica?

«Non c'è. È stata quella di uno spettatore, ma ho cominciato subito con due grandi precisi amori che continuano ancora: da una parte Charlot e dall'altra Kenzo Mizoguchi, un regista giapponese morto quindici anni fa (in realtà era morto nel 1956, ndr.). Sono i due poli al cui interno avviene tutto nei miei film. Infatti tutti i miei film sono sempre una mescolanza di quello che gli stilisti chiamano comico e sublime, come categorie stilistiche. Anche nell'*Edipo re*, che dovrebbe essere tutta un'opera ad altezza stilistica e tecnica sublime, serpeggia invece dentro il comico. Io, infatti, ho sempre assunto nel cinema la realtà come un elemento stilistico comico. Ma bisogna stare attenti: non diamo alla parola "comico" il senso corrente».

Lei è stato scrittore, lo è ancora. Come ha deciso di fare cinema?

«La cosa ha radici lontane. Quando ero ragazzo, avevo 18-19 anni, per un momento ho pensato di fare il regista. Poi è venuta la guerra e questo ha tagliato per lunghi anni ogni possibilità e ogni speranza. E poi ci sono state delle cir-

Bombe e tv

Mike Bongiorno nella storica trasmissione "Lascia o raddoppia?". Nell'intervista Pasolini spiega i mutamenti in atto in Italia e per descrivere i marxisti che sono al tempo stesso consumisti cita quelli che «gettano le bombe e poi la sera guardano "Canzonissima" in televisione con Mike Bongiorno».

costanze: dopo che ho pubblicato il mio primo romanzo, *Ragazzi di vita*, che ha avuto successo in Italia, sono stato chiamato per fare delle sceneggiature. Quando ho girato *Accattone* era la prima volta che toccavo una macchina da presa. Non aveva fatto mai neanche una fotografia e neanche adesso so fare una fotografia».

Per l'avvenire come si vede: di più nella letteratura o nel cinema?

«In questo momento penso di fare ancora un film o due e poi ridarmi completamente alla letteratura».

È sincero?

«In questo momento sono sincero, spero di essere sincero».

Girare dei film è fisicamente faticoso? Sembra comunque che sia più piacevole farlo in Italia. Gli italiani si divertono di più?

«Mi diverto molto, è un gioco meraviglioso. È molto faticoso, per me poi che faccio anche l'operatore di macchina, perché tengo sempre la macchina in mano, faccio le inquadrature. Quindi è faticoso anche muscolarmente, però è un divertimento enorme».

La vostra troupe com'è? C'è molta gente?

«No, è la più piccola possibile».

Gira sempre in 35 mm?

«Sempre in 35 mm».

Ci vuole molto a imparare?

«In un quarto d'ora si impara tutto».

Lei preferisce attori non professionisti. Come lavora? Cerca un ambiente e quando trova quello poi sceglie le persone?

«Non è esattamente così. Se io faccio un film di ambiente popolare, prendo gente del popolo, cioè non professionisti, perché credo sia impossibile per un attore borghese fingere di essere un operaio o un contadino. Suonerebbe falso in modo intollerabile. Se invece faccio un film d'ambiente borghese, poiché non posso chiedere a un ingegnere, un medico o un avvocato di venire a fare l'attore per me, prendo attori professionisti. Naturalmente parlo dell'Italia e dell'Italia di dieci anni fa. Se fossi in Svezia probabilmente prenderei sempre degli attori perché non c'è più differenza tra un borghese e un operaio in Svezia. Parlo di un fatto fisico. In Italia c'è una differenza come tra un bianco e un nero».

Nei suoi ultimi film non ci sono elementi religiosi, giusto?

«Non sono tanto sicuro che non ci fossero elementi religiosi nei miei ultimi film. Nelle *Mille e una notte* c'era anche una specie di afflato religioso in tutto il film. Non c'era religiosità confessionale, temi religiosi diretti ma una situazione di mistero e di irrazionalità c'era. Tutto l'episodio di Ninetto, che è la parte centrale delle *Mille e una notte...*».

Ha partecipato al dialogo fra cattolici e marxisti in Italia?

«Non ci sono più i marxisti e i cattolici in Italia, non ci sono più cattolici in Italia».

Ci spieghi allora come è la situazione.

«In Italia è avvenuta una rivoluzione ed è la prima nella storia italiana perché i grandi Paesi capitalistici hanno avuto almeno quattro o cinque rivoluzioni che hanno avuto la funzione di unificare il Paese. Penso all'unificazione monarchica, alla rivoluzione luterana riformistica, alla rivoluzione



francese borghese e alla prima rivoluzione industriale. L'Italia invece ha avuto per la prima volta la rivoluzione della seconda industrializzazione, cioè del consumismo, e questo ha cambiato radicalmente la cultura italiana in senso antropologico. Prima la differenza tra operaio e borghese era come tra due razze, adesso questa differenza non c'è già quasi più. E la cultura che più è stata distrutta è stata la cultura contadina, che allora era cattolica.

Chiese vuote

La cupola della basilica di San Paolo a Roma. Dice Pasolini: «Il Vaticano non ha più alle spalle l'enorme massa di contadini cattolici. Le chiese sono vuote, i seminari sono vuoti, se lei viene a Roma non vede più file di seminaristi che camminano per la città».



Quindi il Vaticano non ha più alle spalle questa enorme massa di contadini cattolici. Le chiese sono vuote, i seminari sono vuoti, se lei viene a Roma non vede più file di seminaristi che camminano per la città e nelle ultime due elezioni c'è stato un trionfo del voto laico. E anche i marxisti sono stati cambiati antropologicamente dalla rivoluzione consumistica perché vivono in altro modo, in un'altra qualità di vita, in altri modelli culturali e sono stati cambiati anche ideologicamente».

Sono marxisti e consumisti al contempo?

«C'è questa contraddizione, tutti coloro che sono sia dichiaratamente marxisti, sia che votano per marxisti sono al tempo stesso consumisti. Non soltanto, ma il Partito comunista italiano ha accettato questo sviluppo».

Ma quando parla di marxisti parla del Partito comunista o di altre fazioni?

«Ma sì, dei comunisti, socialisti, degli estremisti. Per esempio gli estremisti italiani gettano delle bombe e poi la sera guardano la televisione, "Canzonissima", Mike Bongiorno».



Le società di classe c'è ancora?

«Le classi ci sono ma – è questo il punto originale dell'Italia – la lotta di classe è sul piano economico, non più sul piano culturale. Adesso la differenza è economica tra un borghese e un operaio, ma non c'è più differenza culturale fra i due».

E il nuovo movimento fascista?

«Il fascismo è finito perché si appoggiava su Dio, famiglia, patria, esercito, tutte cose che adesso non hanno più senso. Non ci sono più italiani che di fronte alla bandiera italiana si commuovono».

C'è un disfacimento comunque della società italiana di oggi, vero?

«Considero il consumismo un fascismo peggiore di quello classico, perché il clerico-fascismo in realtà non ha trasformato gli italiani, non è entrato dentro di loro. È stato totalitario ma non totalizzante. Solo un esempio vi posso dare: il fascismo ha tentato per tutti i vent'anni che è stato al potere di distruggere i dialetti. Non c'è riuscito. Invece il potere consumistico, che dice di voler conservare i dialetti, li sta distruggendo».

Crede che ci sia un certo equilibrio tra le forze diverse?

«C'è un equilibrio caotico».

A cosa è dovuto il caos?

«Alla crisi di “crescenza” dell'Italia, che è passata rapidamente da Paese sottosviluppato a Paese sviluppato. Tutto questo è avvenuto nell'arco di cinque, sei, sette anni. Sarebbe come prendere una famiglia povera e farla diventare miliardaria, perderebbe la propria identità. Gli italiani sono in un momento di perdita dell'identità. Tutti gli altri Paesi invece o sono già sviluppati e hanno cominciato uno sviluppo graduale da almeno due secoli o sono come il Terzo mondo, pre-sviluppati».

Faccia una profezia, sia Tiresia. C'è speranza nel futuro?

«Dovrei fare Cassandra più che Tiresia. Ho chiesto oggi a dei ragazzi svedesi con cui ho parlato, ho fatto loro questa domanda: voi vi sentite ancora più vicini alla civiltà umanistica o vi sentite già dentro la civiltà tecnologica? E mi pare che loro abbiano risposto, piuttosto tristemente, che si sentono la prima generazione di una trentina di generazioni diverse da quello che è stato fino adesso. E per concludere. Tutto quello che ho detto, l'ho detto a titolo personale. Se voi parlerete con altri italiani vi diranno: “Quel pazzo di Pasolini”».

IL MASSACRO



Il corpo martoriato all'Idroscalo di Ostia. Ma anche le accuse infamanti. Le denunce. I processi. Le aggressioni. Le polemiche post mortem. Il lungo calvario di Pasolini





Morte all'Idroscalo

Il corpo massacrato di Pier Paolo Pasolini. Lo scrittore fu ucciso il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia. Poche ore dopo il ritrovamento del cadavere la polizia fermò il diciassettenne Pino Pelosi mentre alla guida dell'Alfa Romeo di Pasolini percorreva contromano il lungomare di Ostia. Nelle due foto sopra e a fianco e nell'immagine della pagina precedente i rilievi sul luogo del delitto. Nella foto a destra Alberto Moravia al funerale di Pasolini. Nella pagina successiva il feretro dello scrittore.







Infanzia errante

A destra la foto di un giovanissimo Pier Paolo Pasolini. A causa dei frequenti trasferimenti del padre, ufficiale di fanteria, lo scrittore ebbe un'infanzia e una giovinezza erranti, cambiando diverse città e scuole, a volte con difficoltà di adattamento.

9 NOVEMBRE 1975**POVERO CRISTO**

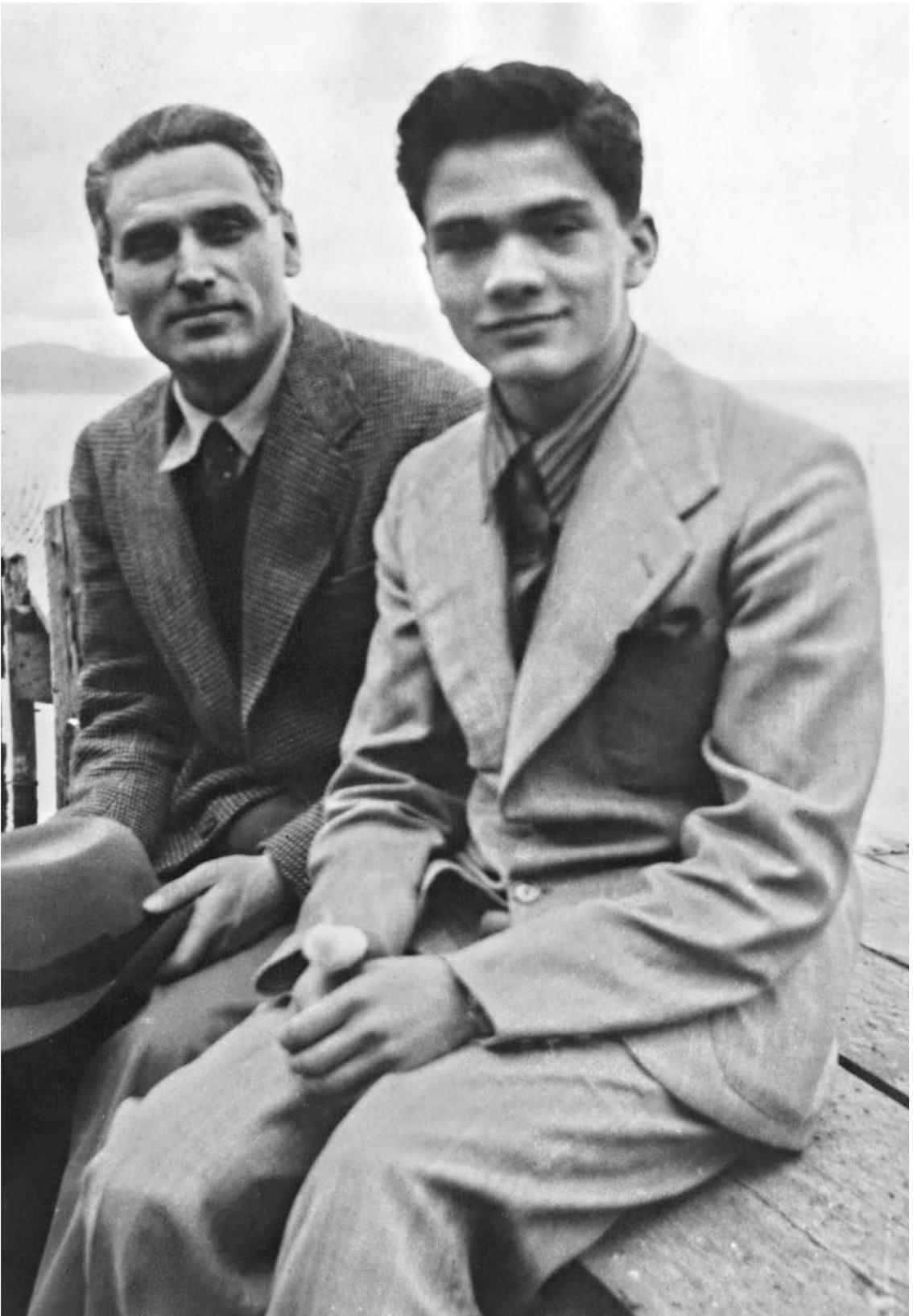
«Coscientemente ho cercato la morte dopo una breve giovinezza», scriveva trent'anni fa il poeta assassinato all'Idroscalo di Ostia.

DI VALERIO RIVA

La morte del fratello. La giovinezza difficile. Le polemiche. I processi. Questo articolo, pubblicato subito dopo l'uccisione dello scrittore, ricostruisce la vita a ostacoli di Pier Paolo Pasolini.

«**C**OSCIENTEMENTE HO CERCATO LA MORTE dopo una breve giovinezza, che pure a me pare eterna, essendo l'unica, l'insostituibile che io avessi avuto in sorte. Coscientemente ho rinunciato all'inenarrabile gioia di essere al mondo... ma ho pagato questa rinuncia con uno strazio tale che solo un vivo può comprenderlo». Queste parole, di trent'anni fa, Pier Paolo Pasolini le scrisse idealmente, a nome di suo fratello Guido, ucciso il 7 febbraio 1945 nel tragico eccidio di Porzus, nel Friuli. Le ritrova per me Giuseppe Zigaina, il pittore di Cervignano intimo amico di Pasolini: l'altro giorno, frugando tra le pubblicazioni di quella "Academiuta" (a metà tra scuola dominicale e accademia folclorica) che Pasolini aveva fondato a Casarsa, gli sono capitate sott'occhio; una specie di testamento spirituale vergato, oltre la morte, dalla pietà fraterna. Poi è squillato il telefono con l'annuncio della morte dell'amico, e Zigaina è partito per Roma. Adesso si rigira in mano questa paginetta: «Credo», dice assorto Zigaina, «che se potesse, dopo la morte, Pier Paolo riscriverebbe le stesse parole per sé».

E mi sottolinea una seconda frase: «Non c'è confronto possibile fra tutto ciò che è di codesta vita e il silenzio terribile della morte...»; e Pasolini è precipitato anche lui nel silenzio terribile della morte, e queste frasi suonano come una straziante, impossibile invocazione alla felicità da parte di uno che era troppo diverso dagli altri. «Ma è mai stato felice, quest'uomo?» chiedo allora a Zigaina e a Nico Naldini, il cugino e l'amico fedelissimo di Pasolini, dall'infanzia ad oggi. Mi rispondono tutti e due, senza esitare: «È stato anche molto felice. Ma poche volte». 54 anni di vita, la maggior parte dei quali triturati dal rovello di sentirsi respinto e offeso fin nell'attimo in cui la gloria più sembrava arridergli; un'adolescenza spezzata da una tragedia familiare (la morte del fratello, lo strazio della madre, il rancore del padre); una giovinezza difficile; una maturità accidentata dalle polemiche e dai processi, lui che era un uomo così mite e riguardoso. E solo due o tre momenti di grande, totale, solare felicità. Il primo di quei momenti è il tempo del Friuli, di Casarsa della Delizia, dove si era trasferito, da Bologna, al seguito del padre ufficiale di carriera e della madre maestra. La campagna e i giuochi dei ragazzi lungo gli argini; la montagna e le pazze corse con gli sci; la poesia che nasce. È un mondo perfetto dove l'entusiasmo del ragazzo molto dotato si dilata quasi senza costrizioni, trasformando l'innocenza infantile e la scoperta della sessualità nel mito di una



Tragedia familiare

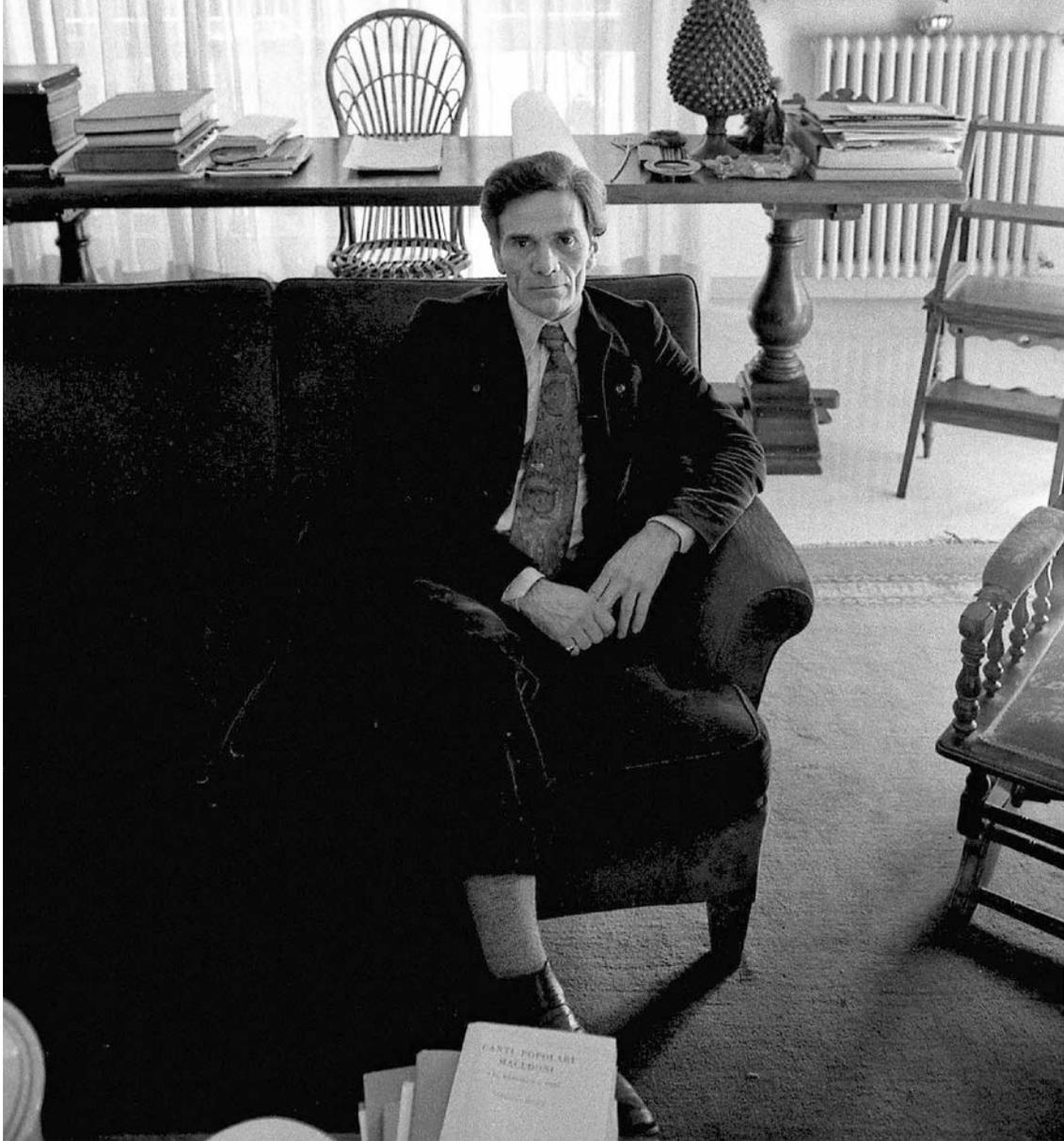
Nella pagina a fianco Pier Paolo Pasolini nel soggiorno della sua casa. La giovinezza dello scrittore venne pesantemente segnata dalla morte del fratello Guido, che il 7 febbraio del 1945, a 19 anni, fu ucciso nell'eccidio di Porzus, in Friuli, insieme ad altri 16 componenti della Brigata Osoppo, una formazione di partigiani "bianchi".

paidia trionfante. Il 7 febbraio 1945 quel mondo s'incrina, ma non si spezza. La morte del fratello Guido è brutale, in un modo che quasi preconizza la morte di Pier Paolo. Membro di una formazione di partigiani "bianchi" del Friuli, Guido è ucciso nello sterminio del comando della Osoppo per opera di garibaldini, cioè comunisti, persuasi (a torto) che gli osovani avessero avuto intelligenza col nemico. La morte di Guido è uno strazio: ferito, fugge, cerca scampo in casa d'una donna, è scovato, trasportato altrove in fin di vita e sterminato.

Da qui cominciano per il fratello sopravvissuto il calvario e l'apoteosi. Per una misteriosa rivalse, Pasolini si avvicina proprio ai comunisti, affascinato da un episodio di lotta di classe dell'immediato dopoguerra: le lotte bracciantili all'epoca del lodo De Gasperi. Al quasi ellenistico idillio originale si sovrappone e si fonde la felicità di sentirsi profeta e vate d'un pezzo di popolo, che si ritrova nella propria lingua e nel proprio orgoglio. Ma l'arcadia, anche sociale, non è possibile. Vigilia delle elezioni del 18 aprile '48: un ragazzetto confessa al parroco d'aver avuto rapporti sessuali con Pasolini; il prete, violando il segreto del confessionale, corre a raccontarlo a quelli della Dc; i giornali cattolici sbandierano il fatto a prova della protervia comunista. Frettolosamente il Pci locale prende le distanze dallo scomodo poetino. Pasolini ha 28 anni. Fugge a Roma. Due anni di miseria, di umiliazione, di non lavoro o di lavori malpagati. Eppure è il suo secondo periodo di grande felicità. Giorno e notte percorre in lungo e in largo la Roma barocca, e il suo fasto, e la Roma popolare, e la sua triviale e insieme inesauribile fantasia.

Una realtà sontuosa e stracciona, gloriosa e bieca; ma Pasolini è un re Mida che trasforma il mondo che tocca. Il suo eros, la sua forza fisica, la sua gioia di vivere sembrano non avere limitazioni; l'umiliazione del '48 pare dimenticata. Ma la gloria e i processi che gli arrivano a metà degli anni '50, con *Ragazzi di vita*, lo spingono in una "diversità" che più lo imprigiona e più gli sembra oscena, disumana. "Diverso" com'è per costrizione sociale, da questo momento lotterà disperatamente per non rinnegare se stesso. Ma come i suoi Ricetti non riescono a uscire dall'adolescenza se non con la morte, così per Pasolini le soluzioni ottimistiche di *Una vita violenta* (diventare un buon "compagno") non risolvono nulla. Il terzo e ultimo momento di felicità è quello della scoperta della sopravvivenza del sottoproletariato nel Terzo mondo, in Arabia, in Africa, e nell'eros panico che ancora vi fiorisce.

Ma è una felicità di ritorno. Il ricordo della friulana felicità originaria gli dà l'illusione che l'estremo attimo fosse fatto durare. Ma, anche questo paradiso cambia rapidamente. È il tempo che ormai manca a Pasolini. A metà degli anni '50, Pasolini visitava la realtà 24 ore su 24; nel '60, come scrisse, vi dedicava l'intero pomeriggio e la notte; nei giorni che hanno preceduto la sua morte, non gli rimaneva, per andare in cerca della sua realtà differente da quella di tutti gli altri, se non qualche ora notturna. A Parigi, il giorno prima di morire, racconta Philippe Bouvard, guardava sempre l'orologio: veniva da Stoccolma, aveva fretta di tornare a Roma. A Roma, quel giorno fatale, ebbe troppi impegni. Quel paio d'ore, tra le 22, quando lasciò Ninetto Davoli e la famiglia, e l'una circa in cui morì, erano un tempo troppo breve per la felicità.



9 NOVEMBRE 1975

MA CHE COSA AVEVA IN MENTE?

In principio c'è stata l'omosessualità, intesa però come rapporto con il reale, come filo d'Arianna nel labirinto della vita.

DI ALBERTO MORAVIA

La poetica e l'etica di Pasolini ricostruite dallo scrittore che gli fu amico e sodale. Dal comunismo "romantico" alla vena polemica contro l'imborghesimento generalizzato.

Modello Rimbaud

Un ritratto dei poeti Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. Secondo Alberto Moravia, Pasolini riuscì a coniugare la «moderna poesia decadente con l'utopia socialista. Forse una simile operazione era riuscita in passato soltanto a Rimbaud, poeta della rivoluzione e tuttavia, in eguale misura, poeta del decadentismo. Ma Rimbaud era stato assistito da tutta una tradizione giacobina e illuministica. La poesia civile di Pasolini nasce invece, miracolosamente, in una letteratura da tempo ancorata su posizioni conservatrici, in una società provinciale e retriva».

CHI ERA, che cercava Pasolini? In principio c'è stata – perché non ammetterlo? – l'omosessualità, intesa però nella stessa maniera dell'eterosessualità: come rapporto con il reale, come filo di Arianna nel labirinto della vita. Pensiamo un momento solo alla fondamentale importanza che ha sempre avuto nella cultura occidentale l'amore: come dall'amore siano venute le grandi costruzioni dello spirito, i grandi sistemi conoscitivi; e vedremo che l'omosessualità ha avuto nella vita di Pasolini lo stesso ruolo che ha avuto l'eterosessualità in quella di tante vite non meno intense e creative della sua. Accanto all'amore, in principio, c'era anche la povertà. Pasolini era emigrato a Roma dal Nord, si guadagnava la vita insegnando nelle scuole medie della periferia. È in quel tempo che si situa la sua grande scoperta: quella del sottoproletariato, come società rivoluzionaria, analoga alle società protocristiane, ossia portatrice di un inconscio messaggio di ascetica umiltà da contrapporre alla società borghese edonista e superba. Questa scoperta corregge il comunismo, fino allora probabilmente ortodosso di Pasolini; gli dà il suo carattere definitivo. Non sarà, dunque, il suo, un comunismo di rivolta, e neppure illuministico; e ancor meno scientifico; né insomma veramente marxista. Sarà un comunismo populista, «romantico», cioè animato da una pietà patriarcale, non comunismo quasi mistico, radicato nella tradizione e proiettato nell'utopia. È superfluo dire che un comunismo simile era fundamentalmente sentimentale (da qui alla parola «sentimentale» un senso esistenziale, creaturale e irrazionale). Perché sentimentale? Per scelta, in fondo, culturale e critica; in quanto ogni posizione sentimentale consente contraddizioni che l'uso della ragione esclude.

Ora Pasolini aveva scoperto molto presto che la ragione non serve ma va servita. E che soltanto le contraddizioni permettono l'affermazione della personalità. Ragionare è anonimo; contraddirsi, personale. Le cose stavano a questo punto quando Pasolini scrisse *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del nostro tempo*, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e esordì nel cinema con *Accattone*. In quel periodo, che si può comprendere tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, Pasolini riuscì a fare per la prima volta nella storia della letteratura italiana qualche cosa di assolutamente nuovo: una poesia civile di sinistra. La poesia civile era sempre stata a destra in Italia, almeno dall'inizio dell'Ottocento a oggi, cioè da Foscolo, passando per Carducci su su fino a D'Annunzio. I poeti italiani del secolo scorso avevano sempre inteso la poesia civile in senso repressivo, trionfalistico ed eloquente. Pasolini riuscì a compiere un'operazione nuova e oltremodo difficile: il connubio della moderna poesia decadente con l'utopia socialista. Forse una simile operazione era riuscita in passato soltanto a Rimbaud, poeta della rivoluzione e tuttavia, in eguale misura, poeta del decadentismo. Ma Rimbaud era





stato assistito da tutta una tradizione giacobina e illuministica. La poesia civile di Pasolini nasce invece, miracolosamente, in una letteratura da tempo ancorata su posizioni conservatrici, in una società provinciale e retriva.

Questa poesia civile raffinata, manieristica ed estetizzante che fa ricordare Rimbaud e si ispirava a Machado e ai simbolisti russi, era tuttavia legata all'utopia di una rivoluzione sociale e spirituale che sarebbe venuta dal basso, dal sottoproletariato, quasi come una ripetizione di quella rivoluzione che si era verificata duemila anni or sono con le folle degli schiavi e dei reietti che avevano abbracciato il cristianesimo. Pasolini supposeva che le disperate e umili borgate avrebbero coesistito a lungo, vergini e intatte con i cosiddetti quartieri alti, fino a quando non fosse giunto il momento maturo per la distruzione di questi e la palingenesi generale: pensiero, in fondo, non tanto lontano dalla

Poesia di sinistra

Un ritratto di Ugo Foscolo. Scrive Moravia: «Pasolini riuscì a fare per la prima volta nella storia della letteratura italiana qualche cosa di assolutamente nuovo: una poesia civile di sinistra. La poesia civile era sempre stata a destra in Italia, almeno dall'inizio dell'Ottocento a oggi, cioè da Foscolo, passando per Carducci su su fino a D'Annunzio».



profezia di Marx secondo il quale alla fine non ci sarebbero stati che un pugno di espropriatori e una moltitudine di espropriati che li avrebbero travolti. Sarebbe ingiusto dire che Pasolini aveva bisogno, per la sua letteratura, che la cosa pubblica restasse in questa condizione; più corretto è affermare che la sua visione del mondo poggiava sull'esistenza di un sottoproletariato urbano rimasto fedele appunto, per umiltà profonda e inconsapevole, al retaggio di un'antica cultura contadina. Ma a questo punto è sopravvenuto quello che, in maniera curiosamente derisoria, gli italiani chiamano il "boom", cioè si è verificata ad un tratto l'esplosione del consumismo. E cos'è successo col "boom" in Italia, e per contraccolpo nella ideologia di Pasolini? È successo che gli umili, i sottoproletari di *Accattone* e di *Una vita violenta*, quegli umili che nel *Vangelo*

secondo Matteo Pasolini aveva accostato ai cristiani delle origini, invece di creare i presupposti di una rivoluzione apportatrice di totale palingenesi, cessavano di essere umili nel duplice senso di psicologicamente modesti e di socialmente inferiori per diventare un'altra cosa. Essi continuavano naturalmente ad essere miserabili, ma sostituivano la scala di valori contadina con quella consumistica. Cioè, diventavano, a livello ideologico, dei borghesi.

Questa scoperta della borghesizzazione dei sottoproletari è stata per Pasolini un vero e proprio trauma politico, culturale e ideologico. Se i sottoproletari delle borgate, i ragazzi che attraverso il loro amore disinteressato gli avevano dato la chiave per comprendere il mondo moderno, diventavano ideologicamente dei borghesi prim'ancora di esserlo davvero materialmente, allora tutto crollava, a cominciare dal suo comunismo populista e cristiano. I sottoproletari del Quarticciolo erano, oppure aspiravano, il che faceva lo stesso, ad essere dei borghesi; allora erano o aspiravano a diventare borghesi anche i sovietici che pure avevano fatto la rivoluzione nel 1917, anche i cinesi che avevano lottato per più di un secolo contro l'imperialismo, anche i popoli del Terzo mondo che una volta si erano configurati come la grande riserva rivoluzionaria del mondo. Non è esagerato dire che il comunismo irrazionale di Pasolini non si è più risollevato dopo questa scoperta. Pasolini è rimasto, questo sì, fedele all'utopia, ma intendendola come qualche cosa che non aveva più alcun riscontro nella realtà e che di conseguenza era una specie di sogno da vagheggiare e da contemplare ma non più da realizzare e tanto meno da difendere e imporre come progetto alternativo e inevitabile. Da quel momento Pasolini non avrebbe più parlato a nome dei sottoproletari contro i borghesi, ma a nome di se stesso contro l'imborghesimento generale. Lui solo contro tutti.

Di qui l'inclinazione a privilegiare la vita pubblica, purtroppo borghese, rispetto alla vita interiore, legata all'esperienza dell'umiltà. Nonché una certa ricerca dello scandalo non già a livello del costume ma a quello della ragione. Pasolini non voleva scandalizzare la borghesia, troppo consumistica ormai per non consumare anche lo scandalo. Lo scandalo era diretto contro gli intellettuali, che, loro sì, non potevano fare a meno di credere ancora nella ragione. Di qui pure un continuo intervento nella discussione pubblica, basato su una sottile e brillante ammissione, difesa e affermazione delle proprie contraddizioni. Ancora una volta Pasolini si teneva alla propria esistenza, alla propria creaturalità. Solo che un tempo l'aveva fatto per sostenere l'utopia del sottoproletariato salvatore del mondo; e oggi lo faceva per criticare la società consumista e l'edonismo di massa. Aveva scoperto che il consumismo era penetrato ormai ben dentro l'amata civiltà contadina. Ciononostante, questa scoperta non l'aveva allontanato dai luoghi e dai personaggi che un tempo, grazie ad una straordinaria esplosione poetica l'avevano così potentemente aiutato a crearsi la propria visione del mondo. Affermava in pubblico che la gioventù era immersa in un ambiente criminaloide di massa, ma in privato si illudeva, pur sempre, che ci potessero essere delle eccezioni a questa regola. La sua fine è stata al tempo stesso simile alla sua opera e dissimile da lui. Simile perché egli ne aveva già descritto, nei suoi romanzi e nei suoi film, le modalità squallide e atroci, dissimile perché egli non era uno dei suoi personaggi bensì una figura centrale della nostra cultura, un poeta che aveva segnato un'epoca, un regista geniale, una saggista inesauribile.

Polemica esplosiva

Rossana Rossanda. Un suo articolo sul "Manifesto" dopo la morte di Pier Paolo Pasolini innestò prima una polemica con lo scrittore Edoardo Sanguineti e poi un corollario di prese di posizione di antipatizzanti dei due contendenti. La polemica venne anche utilizzata per tentare di appropriarsi dell'opera di Pasolini e iscriverla all'una o all'altra corrente di pensiero.

16 NOVEMBRE 1975

ORA TUTTI LO CHIAMANO PIER PAOLO

La tragica morte del poeta è stata seguita da una valanga di articoli, commenti, giaculatorie e dichiarazioni. Amici e nemici, tutti hanno cercato di annetterselo. Ma l'operazione non è avvenuta senza difficoltà...

DI VALERIO RIVA

COME INTENDE LA SOCIETÀ ITALIANA degli anni Settanta i propri rapporti con la cultura e ciò che esso esprime? Chi lo voglia sapere, non ha che da sfogliare i giornali usciti negli otto giorni seguiti alla tragica morte di Pier Paolo Pasolini, dal 3 all'11 novembre. È stato un gigantesco psicodramma, ma recitato in pubblico. Isoliamo un esempio, ma il più sintomatico: la polemica Rossanda-Sanguineti. È un episodio così misterioso e incredibile che, oggi, a mente fredda, persino i suoi attori principali non sanno come spiegarcelo. Ecco i fatti.

La sera di lunedì 3, Rossana Rossanda, rileggendosi le valanghe di articoli, commenti, giaculatorie e dichiarazioni rilasciate dagli "intellettuali d'intervento" – i "pompieri", li ha chiamati Enzo Biagi – cerca di fare, per "Il Manifesto" un primo bilancio. Vede subito che quel che se ne può dedurre è che Pasolini è «scomodissimo» e che «questo improvviso riconoscersi tutti nelle sue ragioni, ora che è morto, e in questo modo, è davvero l'ultimo sbeffeggiamento che gli restituisce questo nostro mondo non amato». È detto bene, con finezza, non scetra da commozione. Pasolini le sembra «il contrario di quel che in genere sono» gli intellettuali italiani, «cauti distillatori di parole e posizioni, pacifici fruitori della separazione tra letteratura e vita». Uno solo, dice Rossanda, «ha avuto ieri il coraggio di scrivere: "finalmente ce lo siamo tolto dai piedi, questo confusionario, residuo degli anni Cinquanta"».

La *rara avis* è il professor Edoardo Sanguineti, pioniere dell'avanguardia, cattedratico a Genova e iscritto al Pci. Dieci anni prima, in seno al Pci, la stessa Rossanda, ora espulsa, lo ha difeso contro Alicata, campione del neorealismo. Ma adesso, evidentemente, il Pci ha deciso di annettersi, post mortem, anche Pasolini, che nel 1949 aveva espulso. La mattina di martedì, a Genova, al professore, che non legge "Il Manifesto", telefona qualcuno dal





partito, avvertendolo. Sanguineti corre all'edicola e constata che quella frase tra virgolette lui non l'ha mai scritta. Anzi, sul "Paese Sera" del lunedì, lui, che ha sempre aspramente polemizzato con Pasolini, ha cercato, per una volta, di prendere un più equinime distacco: «Emblema vistoso degli anni '50», «lungo progetto di confusione tra arte e vita». E, concludendo: «Distaccarci da lui è quasi distaccarci dal nostro passato...». La cosa avrebbe potuto terminare con qualche garbata rettifica. Non fu così. Il clima non lo permetteva. Presa carta e penna. Sanguineti scrive una lettera aperta alla Rossanda: chiede riparazioni per quella «falsificazione mostruosa». «Un giorno sopra un foglio fascista esortarono i lettori a tirarmi bocce in testa. Il suo contegno, signora Rossanda, è manifestamente peggiore».



Chi è l'ultimo?

Furio Colombo con Joan Baez. Colombo è tra i contendenti alla palma di ultima persona ad aver visto Pasolini. Sono in molti a rivendicarla: Colombo appunto «che poche ore prima di morire lo ha sorpreso intento a leggere il *Majorana* di Sciascia; Claudio Marabini, che lo ha colto nell'attimo di mangiare una mela; Enzo Siciliano, perché nello stesso momento in cui il poeta veniva ucciso ad Ostia, lui stava in casa ad aspettarne una telefonata...». Nell'altra pagina, Edoardo Sanguineti, protagonista della polemica con Rossana Rossanda.

La lettera non viene pubblicata dal “Manifesto”, perché «pornografica». Inutile precauzione, perché prima ancora che arrivi al “Manifesto”, compare sul “Paese Sera”, soddisfatto d'aver colto in fallo gli eretici del “Manifesto”. Ma non è che uno dei tanti indizi dello psicodramma collettivo che si sta recitando. I contendenti di quell'incredibile disputa sono mossi, più che da razionali indignazioni, da inconsce paure. Tutti agiscono a caso. La frase incriminata, e inesistente, («finalmente ce lo siamo tolti dai piedi») è riportata infatti il giorno dopo dal “Secolo d'Italia”: il quotidiano fascista la assume, più che disinvoltamente, a prova del «cinismo» non di Sanguineti, ma di tutto il Pci, soddisfatto, secondo i fascisti, che «Pasolini non gli possa dar più fastidio». Quale meraviglia che Sanguineti cominci a fiutar aria di linciaggio? Il primo a sparare su di lui è un poetino “selvaggio”, Renzo Paris: in una lettera al “Manifesto” lo accusa d'essere uno «sciacallo». Quattro giorni dopo, domenica 9, Sanguineti si vede addirittura accusato da Claudio Risé, in un'altra lettera al “Manifesto”, di complicità con la Rossanda: avrebbero insieme tentato di «giustificare il delitto» per puro odio contro l'omosessuale «come Dio vuole, e Sanguineti auspicava, finalmente eliminato».

Equivoco collettivo? Mistificazione generale? Travegole universali? Può essere. Ma non è che uno dei livelli dello psicodramma, e neanche il più vistoso. Ben più drammatico è quello dell'accaparramento del cadavere. Pasolini, il 15 giugno, ha dichiarato di votare comunista? Il Pci ne gestisce i funerali e su migliaia di manifesti sparsi per le vie di Roma lo definisce «maestro di vita». Pasolini aveva parlato della propria religiosità? E Paolo Valmarana sul “Popolo”, dopo aver ricordato che Pino Pelosi s'è reso colpevole di infrazione alla legge Reale, per aver ucciso il poeta con «un'arma impropria» (cioè una tavoletta di legno) affida



Pasolini alla generosità di Dio: «Nessuno dimenticherà che in una volta la Buona Novella...». Aveva ammesso, spavaldamente, di non temere l'accusa di "reazionario"? E Armando Plebe: «Se non fosse stato condizionato dal potere, l'Msi avrebbe probabilmente visto, all'aprirsi degli anni Settanta, bussare alle sue porte non soltanto lo scrivente (cioè Plebe), ma anche l'autore degli *Scritti corsari*»...

Il livello inferiore dello psicodramma è quello delle ingenuie vanterie personali. I "pompieri", incapaci di annettersi tutto Pasolini, vogliono almeno averne un pezzettino per loro. Chi è stato il primo a scoprirlo? E l'ultimo a parlargli? Giancarlo Vigorelli ha avuto entrambi i privilegi: è stato, dice, il primo a intenderne la poesia e l'ultimo a vederlo «scoppiare a piangere». Alberto Bevilacqua dichiara alle agenzie e a dieci quotidiani d'averlo conosciuto a Parma: Betocchi se l'è visto, nel 1952, «frequentare a Roma la mia povera casa»: il bolognese Sergio Maldini, negli anni Quaranta, era di frequente ospitato a Casarsa.

La palma, però, d'averlo visto per ultimo è contesa da: Furio Colombo, che poche ore prima di morire lo ha sorpreso intento a leggere il *Majorana* di Sciascia ed esclamare «È bello, è bello!»; Claudio Marabini, che lo ha colto nell'attimo di mangiare una mela; Enzo Siciliano, ultimo a tutti gli effetti, perché nello stesso momento in cui il poeta veniva ucciso a Ostia, lui stava in casa ad aspettarne una telefonata...

Così il personaggio reale comincia a sfumare nel mito. Anche in quello di Superman. È così che lo ricorda, su "Oggi", un generico di Cinecittà, Giancarlo Fanciulli: «Pasolini non era un fregnone. Era bono, ma non si faceva mettere i piedi in testa da nessuno. Una volta a Fiumicino so' arrivati tre ragazzotti che se so' messi a fa gli spiritosi. Bene, s'è arrabbiato e in un minuto li ha pestati tutti e tre. Era uno che menava, eccome se menava, se voleva».



23 OTTOBRE 1977

L'INFERNO È UN'AULA DI TRIBUNALE

Sta per uscire un libro esplosivo: raccoglie ed esamina tutti i processi (decine e decine) in cui fu coinvolto il poeta di *Le ceneri di Gramsci* durante la sua vita e dopo la sua morte. Ne escono malissimo tutti: magistrati, giornalisti, psichiatri e poliziotti...

DI VALERIO RIVA

FRA MENO DI UN MESE Garzanti pubblicherà un libro che sarà, forse, una bomba. Non c'è ancora titolo, gli autori sono indicati con il nome di un "collettivo": ma prima ancora di venir pubblicato sta mettendo a rumore molti ambienti: dai giudici ai giornalisti, dai politici alla polizia, dai poeti agli psichiatri. E per forza: è un libro in cui tutti costoro sono messi, in un modo o nell'altro, sotto accusa. Il titolo provvisorio con cui il libro viene indicato nei ruolini di produzione della casa editrice Garzanti, in via Spiga, a Milano è insolitamente lungo: *In questo paese orribilmente sporco*. È una riga di Pasolini, tratta da un articolo che egli pubblicò il 10 giugno 1976 sull'"Unità" annunciando che avrebbe dato il voto al Pci. E infatti questo è un libro su Pasolini.

Dice il sottotitolo (anch'esso provvisorio): "Cronaca giudiziaria, persecuzione ed esecuzione dell'oggetto perseguibile Pier Paolo Pasolini". Nel libro infatti, in una serie di capitoli concatenati insieme con l'implacabile meccanismo di una requisitoria ma anche di una sbalorditiva indagine giornalistica, sono raccontati, uno per uno, con una certa dovizia di particolari tutti i processi, procedimenti giudiziari, denunce, aggressioni, pestaggi e querele che Pasolini ha subito nella sua vita: dal primo processo, per un fatto avvenuto nel 1949 al suo paese, Casarsa (in clima di accesa contesa politica provinciale, subito dopo le elezioni del 1948 che erano state disastrose per la sinistra, Pasolini fu accusato dai democristiani di aver commesso atti osceni ai danni di certi ragazzetti; il suo partito, il Pci, per mettersi al riparo dallo scandalo, lo espulse; Pasolini fuggì dal suo paese e, in miseria assoluta, si trapiantò a Roma) fino all'ultimo, quello per i fatti collegati alla sua uccisione, il 2 novembre 1975. Accanto a questa lunga e drammatica cronistoria ci sono una serie di saggi: alcuni molto "tecnici" come quello di Tullio De Mauro sulle responsabilità della stampa, di Stefano Rodotà sul comportamento della magistratura, di Agostino Pirella sul ruolo giocato in tutta questa storia dalla psichiatria; o l'esame assai rivelatore delle due sentenze "in morte", di Carla Rodotà. Poi quelli dei letterati e degli amici. Molti, come sono molti i nomi che compongono il "collettivo redazionale": giornalisti come Lietta Tornabuoni, scrittori come Moravia, Fortini, De Mauro, Paris, Leonetti, Scabia, Siciliano, Zanzotto, Bellezza; giuristi e avvocati, da Nino Marazzita a Luigi Saraceni; amici, collaboratori che sarebbe lungo elencare tutti. A guidare, spronare, coordinare il lavoro del collettivo ci ha pensato Laura Betti, l'attrice che fu a lungo vicina a Pasolini. Ed è appunto a Laura Betti, a Stefano e Carla Rodotà (curatori dei saggi sugli aspetti giudiziari del libro – ma la cronistoria dei processi è stata molto sobriamente scritta da Fernando Bandini) e al poeta Andrea Zanzotto, che abbiamo voluto parlare a lungo di questo libro. Ecco il testo del colloquio.

L'ESPRESSO. Com'è nato questo libro?

BETTI. C'è una data: maggio 1976. Da quel momento il libro è nato ufficialmente. Ma ce n'è anche un'altra, più remota, anche se più vaga: coincide con quel tempo senza tempo che è stato per me il processo per l'uccisione di Pier Paolo. Con Pier Paolo avevo vissuto molti anni, fino all'ultimo girone, ed è facile capire come quella sua morte io non sia mai riuscita ad accettarla. Non soltanto per miei motivi personali, com'è ovvio; ma non l'ho mai accettata politicamente.

Inarrestabile Laura

Laura Betti. Dopo la morte di Pasolini l'attrice, che gli fu a lungo vicina, è stata il motore ideativo e organizzativo del libro che raccoglie ed esamina la lunga serie di processi e di aggressioni – fisiche e verbali – che Pasolini ha subito. Un lungo e complesso lavoro cui hanno collaborato numerosi intellettuali e giuristi.

Editore e amico

L'editore Livio Garzanti. Nell'articolo Laura Betti racconta come si è sviluppato il lavoro per il libro sui processi a Pasolini: «Il primo ad essere partecipe del mio progetto è stato Alberto Moravia. Poi ne ho parlato con Enzo Siciliano, con Dario Bellezza, Paolo Volponi, Andrea Zanzotto e tanti altri. Infine sono andata a Milano da Livio Garzanti. A Pasolini in vita Garzanti aveva voluto molto bene. Da quel momento il lavoro di raccolta ha avuto un andamento molto più sistematico».

L'ESPRESSO. In che senso “politicamente”?

BETTI. Voglio dire che quell'assassinio mi è sempre sembrato, fin dal primo momento, non un fatto di cronaca nera, ma un assassinio politico. Certo, sulle prime in me c'era solo un confuso sospetto, una specie di malessere. Poi c'è stato un momento durante il processo, mentre lavoravo, e duramente, insieme con gli avvocati Marazzita, Calvi e Durante e, piano piano, entrarono in campo i “noti” assassini “ignoti” di Pasolini, in cui ho cominciato a capire che quella morte aveva radici più lontane. Che tanto tempo prima era stato, come posso dire?, concessa una “licenza di uccidere Pasolini”, un ordine che era stato eseguito, sulla desolata rena vicino all'Idroscalo. E improvvisamente ho incominciato a ricostruire tutto il tempo di vita che abbiamo vissuto intensamente insieme io e Pier Paolo: una vita di denunce, di linciaggi, di persecuzioni; ricordavo all'improvviso (te ne sei sempre accorta, ma hai fatto finta di nascondertelo) la lunga fila di aggressioni fasciste, di tentati omicidi che avevano preceduto quell'assassinio vero. E allora, in questa chiave, ho cominciato a ricostruire una vita che non aveva mai avuto un momento di tregua. E di colpo, mi sono resa conto che lo stesso corpo di Pasolini da un pezzo era già stato venduto, venduto, venduto... Da qui è davvero nato il libro. Ho cominciato a parlarne: prima all'avvocato Marazzita, che aveva fatto il processo; poi ci siamo messi, a ritroso nel tempo, a rintracciare gli atti di tutti i processi che Pasolini aveva subito, a raccogliere e riordinare tutto il materiale stampa collegato (vorrei dire: “visceralmente” collegato) a quei processi. Sono andata io, insieme con tanti ragazzi, per giornali a raccogliere i ritagli; anche in quelli fascisti, magari travestita (sono un'attrice no?) perché non mi riconoscessero; li ho messi dentro decine di scatoloni che occupano ancora una stanza della mia casa. E a mano a mano che procedevo in quella prima fase del lavoro, la sentenza decretata venti, trent'anni fa a carico di Pasolini, diventava più chiara.

L'ESPRESSO. A chi si è rivolta?

BETTI. Il primo a essere partecipe del mio progetto è stato Alberto Moravia. Poi ne ho parlato con Enzo Siciliano, con Dario Bellezza, Paolo Volponi, Andrea Zanzotto e tutti gli altri. Infine sono andata a Milano da Livio Garzanti. A Pasolini in vita Garzanti aveva voluto molto bene. Da quel momento il lavoro di raccolta ha avuto un andamento più sistematico. Ma subito si è presentato un problema. Fino a quel momento a lavorarci eravamo degli amici, dei letterati; il nostro, invece, avrebbe dovuto essere un libro giuridico. Bisognava dunque rivolgersi a dei “tecnici”. E allora ho preso i miei scatoloni e sono andata dai tecnici: da persone che conoscevo ancora: Magistratura democratica, Tullio De Mauro, Stefano Rodotà...





RODOTÀ. Io non avevo mai incontrato di persona Pier Paolo Pasolini. Lo conoscevo come lo conoscono tutti quelli che vanno al cinema e leggono libri. Una sera mi telefona Laura Betti, dicendomi che c'era questo immenso materiale, che lei avrebbe voluto che io lo vedessi, che le dessi una mano... Non si capiva nemmeno bene per far che cosa: la cosa più urgente sembrava comunque quella di aiutare a dipanare i fili della ricostruzione che stavano facendo quelli di Magistratura democratica. Ma quando ho finalmente visto questo famoso materiale, mi sono reso conto che era troppo eloquente perché si dovesse filtrarlo in discorsi di secondo grado. Meglio fare una presentazione diretta di tutto quello che Laura aveva raccolto. E credo di non avere torto, se dico che è vero che la storia dei processi di Pasolini è la cosa più impressionante che c'è in questo li-



bro. Poi, piano piano, sono entrato nella materia, tenendo d'occhio soprattutto i comportamenti della magistratura. Certo, Pasolini non era un caso ordinario: e i comportamenti della magistratura riflettevano il fatto che essa si trovava a fare i conti con un personaggio che non rientrava mai negli schemi che la stessa magistratura si costruiva a propria difesa.

L'ESPRESSO. In che senso?

RODOTÀ. La magistratura si trovava di fronte a un signore che, anche se ne sofferiva enormemente, non si rassegnava mai. Anzi: era assolutamente deciso a non darle mai tregua. Consideriamo per esempio una delle linee continue della sua vicenda giudiziaria: i processi conseguenti alle ripetute accuse di oscenità delle opere di Pasolini, sia letterarie che cinematografiche. Chi per primo consegna Pasolini nelle mani della magistratura? Il governo: la Presidenza del Consiglio, sollecitata dal Ministero degli Interni, che denuncia *Ragazzi di vita* come osceno. Da quel momento Pasolini, assolto una prima volta, non si ferma più. Mette ogni volta in discussione i risultati che strappa alla magistratura. Non ritiene mai di avere raggiunto una frontiera sulla quale tranquillamente attestarsi. Questo è stato lo stimolo più importante al mio lavoro: la costante ridiscussione del ruolo della magistratura che Pasolini ha imposto alla magistratura stessa. Più leggevo quegli atti, e più mi veniva fra le mani il fatto che il

magistrato si trovava ineluttabilmente ad essere non più giudice, ma parte nei confronti di Pasolini. Fino all'ultimo, fino all'ultima sentenza, quella al processo per la sua uccisione, dove ancora Pasolini riesce dopo morto a mettere in imbarazzo la magistratura.

BETTI. E alla fine di questo lavoro di ricostruzione giudiziaria, abbiamo scoperto un'altra cosa, ancora più clamorosa: il ruolo che aveva giocato la psichiatria nella persecuzione giudiziaria di Pasolini. Tirate le fila del nostro lavoro ci siamo come trovati di fronte a un buco spaventoso: Pasolini oggetto di perizie psichiatriche, come dire? telepatiche. Pasolini giudicato da psichiatri che non lo vedono mai, e tuttavia non rinunciano ad emettere un giudizio che dovrebbe collaborare alla sua condanna. Anche nel processo per la sua morte. La magistratura chiede ai periti psichiatrici di esaminare Pelosi; gli psichiatri si lamentano del poco tempo a loro disposizione per fare una perizia. Ma poi la fanno lo stesso! Abbiamo dovuto aggiungere un capitolo, forse il più appassionante del libro: lo ha scritto Agostino Pirella.

L'ESPRESSO. E Zanzotto cosa c'entra in tutto questo? Perché, in un libro tutto centrato sui rapporti "giudiziari" tra un poeta e la magistratura italiana, il poeta Zanzotto ha collaborato con un capitolo che sembra un fuor d'opera, sulla pedagogia pasoliniana?

ZANZOTTO. Io sono ancora sotto l'incubo del ricordo di Pier Paolo ridotto in quel modo, così straziato, un corpo fatto a pezzi. Ho sempre rifiutato l'idea che egli tendesse a un cripto-suicidio, esponendosi a pericoli al di là di ogni misura nello sfidare, denunciandole, quelle forze mostruose che minacciano la nostra società (anche se non si può escludere che nel suo inconscio vi fossero, forse, componenti autopunitive). Una cosa comunque era certa: in lui esisteva quella specie di forza assolutamente umile confusa al terreno stesso della realtà più profonda, che coincide col farsi del futuro. Forza che si ritrova ben raramente anche in coloro che creano; ma che è forse il segno più alto della creatività. Se un atteggiamento del genere porta di per sé a un conflitto con qualsiasi tipo di istituzione sociale, a maggior ragione Pasolini, in una società come la nostra dove predominano trama e complotto, entrava in un meccanismo infernale che in qualche modo doveva travolgerlo.

L'ESPRESSO. Ma era proprio inevitabile?

ZANZOTTO. Può darsi che alla lunga forse sarebbe anche riuscito a sfuggire alle maglie della costrizione che aveva intorno. Ma resta questo punto di assoluta terribilità: la sua fine, così com'è avvenuta. In noi, suoi amici, ne è rimasto il senso di un tremendo soffocamento di vitalità, di una gravissima strozzatura culturale.

L'ESPRESSO. Ma perché lei ha scelto l'aspetto pedagogico?

ZANZOTTO. Avevo già scritto qualche cosa sull'argomento, e qui l'ho sviluppato. In Pasolini, accanto alla caratteristica fondamentale di poeta umile, esiste anche una profonda vocazione pedagogica, tipica di chi sente che ogni suo gesto debba valere anche socialmente.

Pativa anche lui di tutte le antinomie di cui soffre oggi, in un clima di violenza, la pedagogia: Anche la questione della sua "diversità", la reimpostò all'interno di un problema di ristrutturazione dell'etica. Non gli interessava legittimare la sua situazione psicologica privata. Sentiva che la pedagogia, l'etica, l'antropo-

Accuse a raffica

Mario Cipriani e Edmonda Aldini in una scena di *La ricotta*, 1963. Per quell'opera Pier Paolo Pasolini fu denunciato e poi processato con l'accusa di «vilipendio alla religione di Stato». L'ennesimo di una serie di processi inaugurata con la denuncia per oscenità del libro *Ragazzi di vita* che fu presentata nel 1955 dalla Presidenza del Consiglio su sollecitazione del Ministero degli Interni. Al processo per *Ragazzi di vita* Pasolini fu assolto con formula piena.

Vilipendio

Mario Cipriani in un'altra scena de *La ricotta*. Per la denuncia e il processo che ne seguì, Stefano Rodotà mette sotto accusa anche la stampa. Dice Rodotà nell'articolo: «Se uno va a leggere l'arringa del pm di che si accorge? Che il pm è soprattutto influenzato dal modo in cui la stampa aveva presentato il problema, denunciando il Pasolini blasfemo, bestemmiatore, autore di vilipendio alla religione di Stato».

logia erano ormai crollate insieme con quel tanto di verità irrinunciabile che pur contenevano e che si dovevano salvare. Ma le vecchie stratificazioni e codificazioni socio-pedagogiche erano tali da costituire ormai un pericolo: e lui, particolarmente esposto prima di tutto perché poeta, era stato uno dei primi a rendersene conto. Nella sua emarginazione, lavorava, inoltre, per riportare tutto ciò che si acquisisce nelle zone del limite e del pericolo al valore di un rinnovamento umano. Era sempre stato, fin da quando era insegnante a Casarsa, fautore di una scuola "attiva". Alle volte aveva anche la civetteria, quasi compiacimento fanciullesco, di mettersi in cattedra, come uno che ha la bacchetta e fa: tac, tac, tac, adesso parlo io. Anche quando scriveva sui giornali, ingenuamente si riferiva a quel mondo della scuola che egli ben conosceva. Ma per dare il massimo appoggio alla sua azione pedagogica, aveva dovuto affidarsi all'apparato disumanizzante dei mass-media. Sentiva quanto di stridente c'era in quel suo vivere all'interno di una macchina che almeno parzialmente lo condizionava.

L'ESPRESSO. Che ostacoli ha incontrato questo libro?

BETTI. Primo ostacolo: discutere della maturità o immaturità di un assassino, a cosa può portare? Ad esempio a ritenere responsabile l'assassinato, e quindi punibile, della propria stessa morte. Non è stato facile, partendo da questo punto, parlare con gli amici di Psichiatria democratica, convincerli che ci sono cose gravissime da dire sul ruolo della psichiatria nei tribunali...

L'ESPRESSO. È stato questo il punto più difficile?

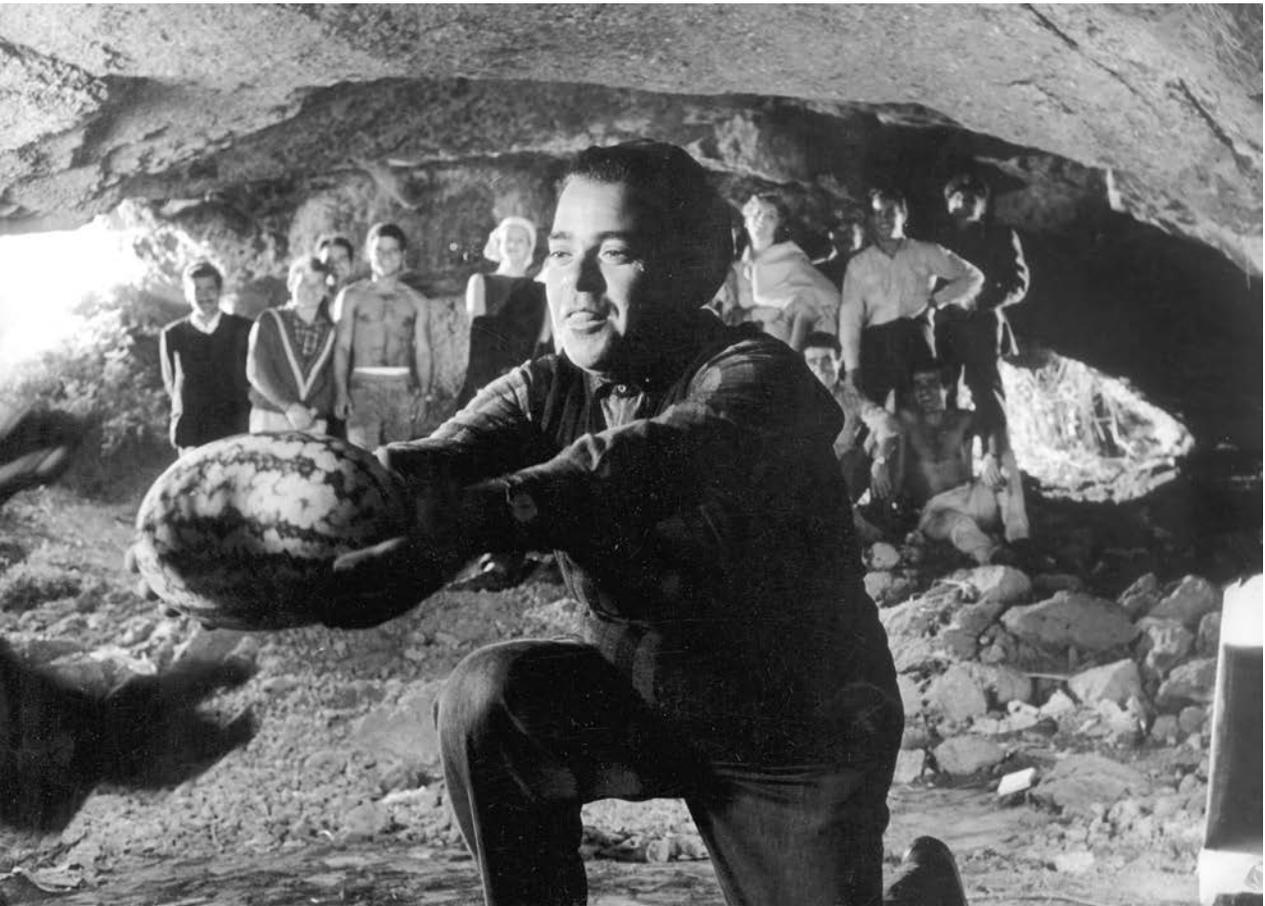
BETTI. Uno dei tanti.

RODOTÀ. Gli psichiatri si servono di strumenti della cui rozzezza sono assolutamente consapevoli, del tutto inadeguati alla finalità che si propongono. Uno degli ostacoli nel nostro lavoro in questo settore è la necessità di dover rompere le regole del gioco di una temibile corporazione...

L'ESPRESSO. E i magistrati non hanno costituito un altro ostacolo?

RODOTÀ. Abbiamo letto tutti i verbali dei processi di Pasolini e tutte le requisitorie pronunciate dai magistrati. E anche quando questi magistrati erano animati dalle migliori intenzioni (come quelli che assolsero Pasolini per *Ragazzi di vita*), anche quando parlavano dell'elevatezza del dibattito, della grande personalità e della calma dell'imputato, veniva da chiedersi: ma allora, cosa sono le aule di giustizia del nostro paese? Sono in genere luoghi, dove invece il dibattimento si svolge grossolanamente e incivilmente? Dove non c'è tranquillità né serenità di giudizio? Dove l'imputato di solito non ha un comportamento corretto? E in effetti è proprio così. Come nel caso del pubblico ministero al processo per *La ricotta*, che non si preoccupa di accertare la realtà dei fatti, ma chiede al giudice e alla corte di scegliere tra lui e Pasolini. Una specie di giudizio di Dio! Proprio per questo ci siamo convinti, alla fine, che era necessario spiegare anche le due sentenze del processo Pelosi.

CARLA RODOTÀ. Voglio fare una confessione personale. La notizia della morte di Pasolini provocò anche in me come in tutti una terribile impressione. Ma la versione dei fatti, come la lessi sui giornali, mi sembrò di prim'acchito abbastanza convincente: in fondo, mi dicevo, potrebbe proprio essere andata così. Ma poi, lavorando a questo libro, quando ho letto più attentamente la sentenza del Tribunale dei Minori sono rimasta allibita. La sentenza del Tribunale dei Minori dimostra in modo che non ammette possibilità di dubbio, che Pelosi non può



avere ucciso Pasolini da solo. Il curioso è che la successiva sentenza d'appello ignora puramente e semplicemente tutte le particolareggiate dimostrazioni – leggasi: prove – fornite dalla sentenza del Tribunale dei Minori, o le liquida in quattro parole, mentre tiene in conto fatti che, mi pare giustamente, il Tribunale dei Minori aveva recisamente scartato perché inessenziali. C'è di più: con molto buon senso, il Tribunale dei Minori dichiara che il troppo clamore fatto per anni intorno al personaggio di Pasolini ha in qualche modo inevitabilmente inquinato le indagini...

L'ESPRESSO. Dunque, un terzo imputato, per così dire, del vostro libro, oltre la magistratura e la psichiatria, dovrebbe essere la polizia. Invece qui non c'è un capitolo sul comportamento della polizia nel caso Pasolini. Perché?

CARLA RODOTÀ. Un capitolo specifico effettivamente non c'è. Ma del comportamento della polizia implicitamente si parla nell'analisi che io ho fatto delle discrepanze tra la sentenza del Tribunale dei Minori e quella della Corte d'Appello. Il Tribunale dei minori mette molto chiaramente sotto accusa la polizia...

BETTI. E poi questo libro non è ancora finito! Voglio dire, che anche dopo che verrà pubblicato continuerà ad arricchirsi, perché la gente ci troverà spunti da sviluppare ulteriormente. Questo della polizia, per esempio. Per vent'anni, Pier Paolo Pasolini ha continuamente subito aggressioni fasciste, firmate da gente che aveva dei nomi che all'inizio non dicevano niente, ma che a riverderseli



davanti oggi ti fanno fare un salto sulla sedia: nomi come Stefano Delle Chiaie! Flavio Campo, luogotenente di Stefano Delle Chiaie! Bernardino di Luia, Pino Romualdi! E quando avvenivano quelle aggressioni? All'epoca in cui Stefano Delle Chiaie, per parlar solo di lui, viaggiava per conto del ministero dell'Interno – adesso lo sappiamo, è stato detto anche nei tribunali, ammesso persino dal governo! E cosa faceva la polizia, quando Delle Chiaie, Romualdi, Flavio Campo aggredivano Pasolini? Derubricava il reato da “aggressione” in “riσα”!
RODOTÀ. È la tecnica che la polizia in quegli anni ha sempre adoperato per proteggere i fascisti e scoraggiare gli aggrediti dal porgere denuncia. E dalla lettura del libro lo si capisce benissimo: anche nei confronti di Pasolini, la polizia si comporta come con tutti gli altri bersagli dei fascisti. L'aggredito Pasolini non viene mai protetto. Al punto che Pasolini, da un certo momento in poi, rinuncia. Capisce che denunciare è inutile, che nei confronti di certi aggressori denunciarli è un modo di esporsi.

L'ESPRESSO. Ma lei, Betti, e Pasolini vi rendevate conto che gli aggressori erano sempre gli stessi? Che un unico filo legava tutte le aggressioni?

BETTI. Io lo sapevo. Ma se tu vivi quotidianamente la vita con un uomo così esposto, cosa fai? Cerchi di dimenticare. Cerchi di fargli dimenticare la merda che ha intorno. Dimentichi anche le continue aggressioni, il continuo senso di morte. E come si fa per dimenticare? Cerchi di farlo ridere. Come abbiamo riso anche quell'ultimo giorno! Ma io sapevo. Poi una povera pazza come me comincia a sperare che le cose siano andate come diceva la signora televisione.

In quei primi giorni dopo la sua morte io avevo piena la casa di amici (gente del mio partito, dei gruppi) che si offrivano a darmi le prove che il delitto era politico, ma io non volevo neanche parlarne, respingevo tutte le profferte di prove e indizi. E poi cosa è successo? Mi sono accorta che se andavo indietro nel tempo, veniva fuori una certa logica dei fatti...

L'ESPRESSO. E il libro è riuscito a far veder chiaro?

BETTI. Non so, spero. Io l'ho fatto anche per un'altra ragione: perché questo era il libro che Pasolini, se fosse stato vivo, avrebbe voluto scrivere lui. Nel 1974 lo ha anche dichiarato pubblicamente sul "Paese": che avrebbe raccolto tutti i suoi processi e ne avrebbe fatto un libro che sarebbe stato a sua volta un processo ai processi.

L'ESPRESSO. Chi esce peggio da questo processo ai processi? La magistratura, la psichiatria, la polizia?

RODOTÀ. No, esce peggio la stampa. Peggio di tutti. Prendo il caso del processo per *La ricotta*. Se uno va a leggere l'arringa del pm di che si accorge? Che il pm è soprattutto influenzato dal modo in cui la stampa aveva presentato il problema, denunciando il Pasolini blasfemo, bestemmiatore, autore di vilipendio alla religione di Stato. Il pm non vuol dare una risposta al quesito tecnico che in quella sede avrebbe pur dovuto risolvere: l'opera di Pasolini vilipende o no la religione? Si preoccupa invece di chiedere una risposta all'opinione pubblica, ma non a un'opinione indifferenziata, ma a quella opinione che gli è stata trasmessa attraverso la stampa. Inoltre, al di là delle influenze specifiche della magistratura, ci sono anche comportamenti comuni che subiscono l'influenza della stampa. Quando Pasolini viene denunciato, quando Pasolini entra in un bar, quando Pasolini va dal benzinaio, subito la presentazione criminale e mostruosa che di Pasolini ha fatto fin lì la stampa, fa scattare nei benzinaio, nel barista, ecc. il riflesso: «Ecco, Pasolini è entrato, è entrato il mostro». E vengono fuori le cose assurde, come il benzinaio del Circeo che vede le palle d'oro nella pistola di Pasolini... Ma è anche chiara la responsabilità della magistratura, in questo gioco di influenze reciproche tra essa e la stampa: il ruolo della magistratura è infatti di continuo supporto a quello di indefessa "informazione" della stampa. Se guardiamo alla cronologia, Pasolini sta nelle mani della magistratura perennemente, perché la magistratura italiana è lenta, lo sappiamo benissimo, ma anche perché certe denunce contro di lui che in altri casi la magistratura avrebbe archiviato, rimangono in piedi, si gonfiano, passano da un magistrato all'altro e alimentano quindi questo circuito di ulteriori "informazioni" sul caso Pasolini che ne deformano irrimediabilmente la personalità pubblica.

L'ESPRESSO. Vogliamo concludere?

ZANZOTTO. Vorrei farlo io. Sempre nella storia si sono verificati, lungo linee di atroce convergenza, casi analoghi a quello di Pasolini. Ma nel nostro tempo chiuso tra minacce apocalittiche e la necessità assoluta di cambiare per non morire, il caso di Pier Paolo viene ad assicurarsi oltre ogni limite. Chi è, che cosa significa Pasolini? Anche coloro che gli sono stati più vicini dovranno ancora confrontarsi a lungo con lui, con le sue lacerazioni, con la sua vita e morte, con il suo corpo-testo, con il suo avido camminare in avanti, portando persino alcuni segni del passato a diventare semi del futuro.

Pallottole d'oro

Pier Paolo Pasolini con i suoi legali al Tribunale di Latina nel luglio 1962. Lo scrittore viene processato per rapina: il titolare di un bar di San Felice Circeo lo accusa di averlo tentato di rapinare sotto la minaccia di una pistola dalle pallottole d'oro. Al processo di primo grado Pasolini viene condannato a quindici giorni di reclusione, più cinque per porto abusivo di armi da fuoco, con la condizionale. In appello, nel luglio 1963, la Corte dichiara invece di non doversi procedere per estinzione del reato intervenuta per amnistia. Pasolini ricorre poi in Cassazione per ottenere l'assoluzione con formula piena. Il risultato: un'assoluzione per mancanza di prove.

Friuli amaro

Pier Paolo Pasolini con Maria Callas a Casarsa, il paese d'origine di sua madre Susanna Colussi. Lo scrittore aveva lasciato il Friuli per Roma a gennaio del 1950, travolto dallo scandalo seguito alla denuncia per corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico. Dopo quella denuncia lo scrittore venne anche espulso dal Partito comunista.

19 NOVEMBRE 1978

PIER PAOLO SUL CALVARIO

Chi era davvero il poeta di *Poesia in forma di rosa*? Quale fu il suo segreto? La sua tragedia? Esce in questi giorni la prima, minuziosa biografia di Pasolini, scritta da un amico, Enzo Siciliano. Ne pubblichiamo in anteprima tre scottanti capitoli.

DI ENZO SICILIANO

STA PER USCIRE LA PRIMA, ampia biografia di Pier Paolo Pasolini, morto tre anni fa, il 3 novembre 1975, ucciso sulla spiaggia di Ostia. L'ha scritta un suo amico, Enzo Siciliano, e la pubblica l'editore Rizzoli. È un libro che si può definire "misto": combina infatti in sé il genere della "biografia intellettuale", la "storia poetica" di un artista che sperimentò vari strumenti espressivi, e la biografia "fattuale": indiscrezioni, rivelazioni, anche pettegolezzi. Susciterà perciò molte polemiche, anche per certi giudizi inattesi («Scelse di vivere in campo nemico, spingendo al paradosso la sua insostenibile situazione personale: per questi la sua chiarezza d'intelletto s'intorbidava...»). Diamo qui tre capitoli tra i più inquietanti, che riguardano tutti le difficoltà che Pasolini incontrava nei suoi rapporti con il mondo: lo scandalo di Casarsa, che lo obbligò a fuggire dal Friuli, l'impossibile amore per Maria Callas e come finì il rapporto con Ninetto Davoli.

AMADO MIO, STANOTTE O MAI...

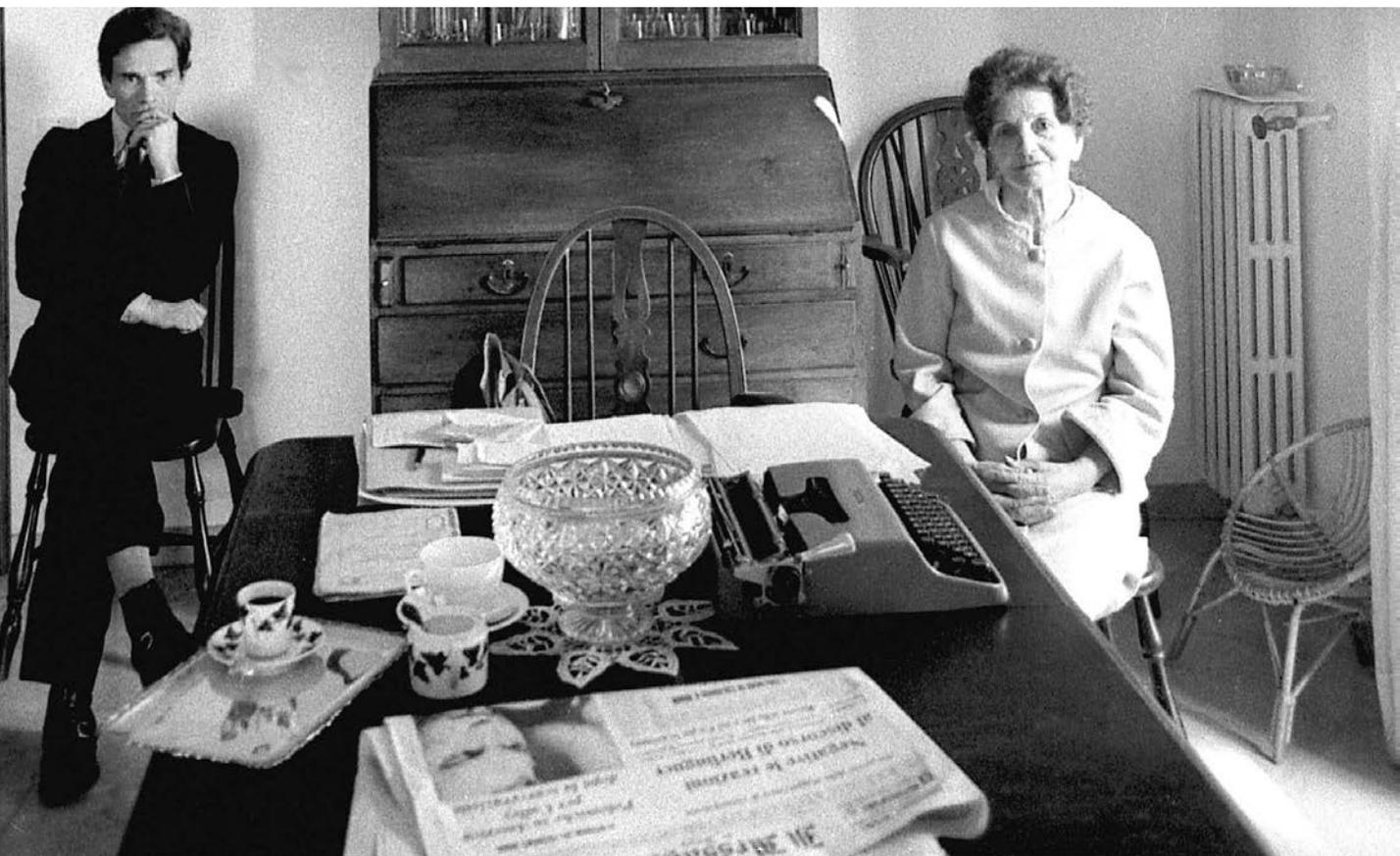
La pratica omosessuale rendeva il segretario della sezione comunista di San Giovanni assai vulnerabile. La cosa poteva avere conseguenze politiche. L'estate – l'atmosfera di *Amado mio* – rinnovava la felicità alla quale era per Pier Paolo difficile sottrarsi. Pier Paolo rischiò. Fra luglio e agosto di quel 1949 un prete lo aveva ricattato. Il prete aveva scelto un'intermediaria: aveva detto a Pasolini abbandonava la vita politica, o la sua carriera scolastica sarebbe stata rovinata. La risposta di Pier Paolo, sempre attraverso l'intermediaria, dovette essere aspra. In una situazione simile era incorso tempo prima un esponente democristiano. La vita di provincia esige ritorsioni: esige che certe persone, una volta che si espongono, paghino un tributo al pettegolezzo, all'infamia persino. Per la "voce pubblica" non era tollerabile che notorietà intellettuale potesse congiungersi a idealità comunista e a omosessualità.





Nico Naldini ha un casuale colloquio col preside del liceo da lui frequentato a Udine, Giambattista Caron, eletto nelle elezioni del 18 aprile 1948 deputato democristiano. Caron è un uomo di buona cultura: legge gli spiritualisti francesi. Dice a Naldini sarebbe preferibile che il cugino la smettesse con la propaganda comunista. I murali affissi nella loggia di San Giovanni potrebbero produrre perniciose reazioni. Pier Paolo e Nico danno scarso peso a quell'avviso.

Vennero i fatti di Ramuscello. È il giorno della festa. Pier Paolo incontra i tre ragazzi, uno ha sedici anni, gli altri meno. Si crea un accordo, un'intesa. In quei momenti, ciò che coinvolgeva Pier Paolo era la promiscuità della balera, l'eros



infiammato dal vino, e il confronto, nei corpi, nella tensione sanguigna, che si creava fra una danza e l'altra, l'ebbrezza speciale della festa di campagna. Dunque, si allontanò con i ragazzi dalla piattaforma di legno, lontano dallo steccato.

Tornò, e disse a Nico che era stata una serata «indimenticabile». Poi i ragazzi di Ramuscello si accusarono a vicenda della cosa, probabilmente una reciproca masturbazione. Qualcuno ascoltò e riferì. La «voce pubblica» parlò ai carabinieri.

Pier Paolo venne chiamato alla caserma dei carabinieri il 22 ottobre. Il maresciallo gli chiese ragione della cosa. La risposta fu, su per giù: «Ho tentato un'esperienza erotica e letteraria, sulla suggestione d'una lettura, un romanzo d'argomento omosessuale». Fece il nome di Gide. Insomma, Pier Paolo non negò. Prese a schermo la letteratura: Gide era premio Nobel 1947. Si illuse che il richiamo agli scritti di un uomo così prestigioso potesse salvarlo. Ma certi verbali, certe denunce fanno il corso loro. Il maresciallo informò i superiori: costoro informarono il Provveditorato agli Studi e la stampa. Il «Messaggero Veneto» del 28 ottobre riportò quella deposizione, la deposizione di un neo confesso. Anche «Il Gazzettino» del medesimo giorno segnalò la notizia. Sulla piazza di Casarsa vennero a gridarla gli strilloni.

Se la cabala era stata politica – come l'avvertimento di Caron lascia supporre – i comunisti caddero nella trappola. Il 26 ottobre il comitato direttivo della federazione comunista di Pordenone, sollecitato dalla Federazione regionale di

Udine e da militanti casarsesi, espelleva Pasolini dal Pci «per indegnità morale e politica». L'edizione locale dell'«Unità» rispondeva alle insinuazioni del «Messaggero Veneto» e del «Gazzettino» annunciando l'espulsione di Pier Paolo e abbandonandolo alla «colpa», al «deviazionismo» intellettuale alimentato da letture di scrittori «borghesi e decadenti».

La scelta dei comunisti, non presa all'unanimità, poiché vi si oppose Teresa Degan, collega di insegnamento di Pasolini, è facile da spiegare. Nel clima feroce della guerra fredda lo schematismo politico e morale era un obbligo. Al partito di Togliatti parve eccessivo giustificare pubblicamente un esponente omosessuale: Pasolini non aveva negato i fatti. «Quanto a me sono condannabile per una ingenuità addirittura indecente», scrisse a Teresa Degan dopo qualche settimana.

Si fece strada, nella Federazione di Pordenone, l'idea che, non più comunista, Pasolini, una volta in tribunale, ci avrebbe guadagnato. Un tale machiavello, però, mostra in quale soggezione il partito si trovasse di fronte ai poteri costituiti, quasi nell'obiettiva impossibilità di salvare un iscritto posto sotto un'accusa considerata infamante.

L'espulsione dal partito comunista fu per Pasolini un colpo traumatico. «C'è stato un momento che avrei potuto anche annegare nel letamaio dell'odio borghese», dice la lettera alla Degan. La rabbia del sentirsi scacciato doveva aver messo tutto in discussione: fino al medesimo essersi iscritto al Pci dopo l'assassinio di Guido. Ma a Ferdinando Mautino della Federazione di Udine indirizzò una lettera in cui con fermezza e dignità rifiutò la propria proscrizione: «Non mi meraviglio della diabolica perfidia democristiana: mi meraviglio invece della vostra disumanità; capisci bene che parlare di deviazione ideologica è una cretineria. Malgrado voi, resto e resterò comunista, nel senso più autentico della parola. Ma di che cosa parlo? Fino a stamattina mi sosteneva il pensiero di avere sacrificato la mia persona e la mia carriera alla fedeltà a un ideale; ora non ho più niente a cui appoggiarmi. Un altro al mio posto si ammazzerebbe; disgraziatamente devo vivere per mia madre».

«Malgrado voi...». È il rifiuto del tatticismo di partito, dei motivi di opportunità politica (o degli opportunismi), tali e quali li aveva rifiutati al momento delle polemiche per l'autonomia regionale. Stavolta, però, essi toccano lui, la sua persona, la sua medesima sopravvivenza. «Resto e resterò comunista...». È «il senso più autentico» del proprio impegno civile che Pier Paolo vuole salvare dentro di sé: egli sa che la sua responsabilità è anzitutto una responsabilità intellettuale, là ha radice la sua moralità. Crede in un ideale: esclude la risoluzione della politica nella sfera della pratica: ormai non è più un militante. Quel che gli resta è la coerenza del proprio pensiero, la coerenza che governa un insieme di scelte non contingenti, maturate sul filo rosso della storia: quelle scelte non possono venir tradite o erose dalla rabbia e dall'amarezza, o distrutte da un feroce sentimento di solitudine e di esclusione.

La denuncia gli ha tolto l'insegnamento: non solo ha infamato il suo rapporto con gli allievi, che era dei più felici e pieni; gli ha tolto l'autonomia economica. La lettera prosegue: «Vi auguro di lavorare con chiarezza e passione; io ho cercato di farlo. Per questo ho tradito la mia classe e quella che voi chiamate la mia educazione borghese; ora i traditi si sono vendicati nel modo più spietato e spaventoso. E io sono rimasto solo col dolore mortale di mio padre e mia madre».

Madre adorata

Pier Paolo Pasolini con la madre Susanna nella casa di Casarsa. Tra i due il legame è fortissimo. Nella lettera a un dirigente della Federazione del Pci di Udine, subito dopo la sua espulsione, Pasolini scrive: «Fino a stamattina mi sosteneva il pensiero di aver sacrificato la mia persona e la mia carriera alla fedeltà a un ideale; ora non ho più niente a cui appoggiarmi. Un altro al mio posto si ammazzerebbe, disgraziatamente devo vivere per mia madre».

Leggenda d'amore

Maria Callas in una scena di *Medea*, il film di Pasolini del 1969. A proposito del rapporto tra lo scrittore-regista e la grande cantante scrive Enzo Siciliano: «Nacque dall'incontro tra i due, fra autore e personaggio, la leggenda di un amore. Fotografie sui rotocalchi: fotografarono un bacio sulle labbra scambiato, forse, in un aeroporto». Si trattava però appunto di leggenda: l'omosessualità di Pasolini non permetteva un amore compiuto. E, spiega ancora Siciliano, «entrambi si arresero alla natura invalicabile di una amorosa amicizia».

Mautino, il destinatario della lettera, conosceva bene Pier Paolo: funzionario di partito e giornalista, partigiano col nome di Carlino, aveva spiegato a Pier Paolo i fatti di Porzûs, le ambiguità comuniste e la fatalità. Pier Paolo si sentì tradito doppiamente, da un compagno e da un intimo amico. Tutto pareva crollato. Gli strilloni avevano gridato l'avvenimento in piazza. Carlo Alberto, il padre, era tornato in casa, col giornale fra le mani. Pier Paolo già viveva in angoscia, in attesa del peggio. E il peggio era lì, a un passo. Carlo Alberto urlò a Susanna i fatti del figlio. Susanna sparì in camera sua: si chiuse dentro. Pier Paolo, con Nico, andò in bicicletta a San Vito al Tagliamento, alla ricerca di un avvocato. Poi, Nico, la zia Giannina e l'avvocato parlarono con i genitori dei ragazzi. Altra risorsa furono gli amici: Pier Paolo chiamò al telefono Zigaina, e Zigaina, in treno, da Villa Vicentina, nei pressi di Cervignano, arriva. Trova silenziosa e stravolta la famiglia. Pier Paolo gli dice che avrebbe voglia di uccidersi.

Nella lettera a Mautino è scritto: «Mia madre ieri mattina è stata per impazzire, mio padre è in condizioni insostenibili: l'ho sentito piangere e gemere tutta la notte».

Si accumulano le giornate una sull'altra: non c'è luce che le rischiarì. L'asfissia economica è completa, ed è necessario prendere una risoluzione.

«Nell'inverno del '49, (...) fuggii con mia madre a Roma, come in un romanzo». Un romanzo. La decisione venne presa all'insaputa di Carlo Alberto. Venne presa e comunicata a Nico, a Zigaina: qualche amico prestò il denaro. Un mattino presto, il cielo ancora nero della notte, neve gelata sui campi, col primo treno per il sud, Susanna e Pier Paolo partirono. A Roma c'è lo zio Gino: li avrebbe aiutati. Susanna portava con sé i suoi poveri gioielli, il cui valore si rivelò irrisorio.

Pier Paolo confessò appresso che quella partenza gli ridava felicità: strappava sua madre all'inferno di Casarsa, a suo padre: la membrana del Friuli, mutatasi in prigione, in una sorta di ossessiva abitudine a se stesso, era lacerata.

Partendo distruggeva ogni affetto. Lasciava anche una ragazza, una fidanzatina. Per quelle ambiguità e contraddizioni che lo segnavano, nell'ultimo anno era preso da una giovane maestra di San Vito: il nome, Maria Siccardi. Fra le



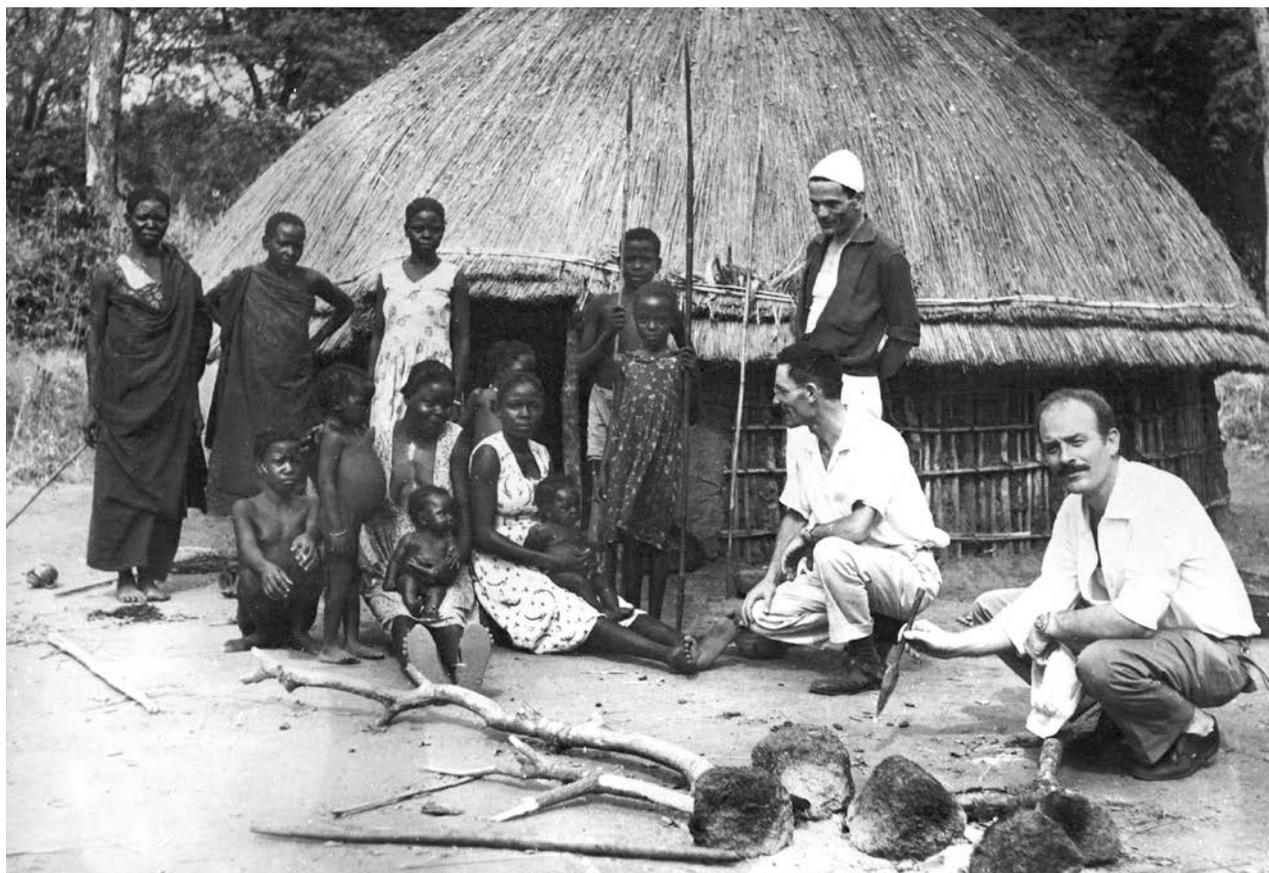


sue carte del tempo è conservato un bigliettino firmato Maria: non c'è data. La ragazza lo invita alla veglia della Società operaia. Vuole ballare la rumba con lui. Dice: «Ho imparato, sa: non molto bene, s'intende: ma per perfezionarmi attendo che lei mi faccia da maestro: nessuno lo supera». Gli occhi malinconici, il viso pieno: le fotografie di quegli anni spiegano bene come potesse piacere alle ragazze fino a provocare bigliettini come questo. C'era un fidanzamento con Maria. Nico dovette andare da lei e spiegargli lo "scandalo". La ragazza pianse. Era graziosa, minuta: una bella coppia dicevano tutti.

Ma l'epos friulano era spento per sempre.

MA L'AQUILA NON GHERMÌ IL POETA

In *Medea*, nella sua disperazione, Pasolini rappresentava la propria disperazione culturale: ma la sigillava nel mito, la imbeveva della inattualità propria della figurazione decadente. Era il gusto per il "bricolage" a trionfare. Trionfava nella scelta del paesaggio: la Turchia e l'isola di Grado; le antiche celle cristiane affrescate di grezze immagini bizantine, e Pisa. Accanto a questo: invenzione di riti cannibalici, invenzione di costumanze elleniche. Quindi, il volto, la presenza magnetica di Maria Callas.



Maria Callas coincideva prevedibilmente con il personaggio di Medea, fin da quando alla Scala, 1953, era stata ripresa la *Medea* di Luigi Cherubini, direttore d'orchestra Leonard Bernstein. Pier Paolo scherniva il melodramma, irrideva i melomani. Diceva sferzante: «È da checche spasimare per l'opera». Amava la musica settecentesca, e il romanticismo musicale sembrava non interessarlo. Il nome di Maria Callas, per il personaggio di Medea, glielo suggerì Franco Rossellini, produttore delegato del film.

La Callas, attrice tragica: possedeva uno strepitoso istinto della scena e della liturgia gestuale che accompagna il canto. Quell'istinto venne "lavorato", messo a punto dagli insegnamenti di Luchino Visconti: le regie di Visconti, *Vestale*, *Traviata*, *Sonnambula*, portarono la Callas al vertice delle possibilità espressive. Ragioni artistiche e ragioni di box-office: Maria Callas, abbandonato il teatro, era ancora un nome abbagliante per il pubblico. Pier Paolo la scelse: e la sua Medea lo accompagnò verso gli Inferi della musica lirica e del canto.

Nacque, dall'incontro fra i due, fra autore e personaggio, la leggenda di un amore. Fotografie sui rotocalchi: fotografarono un bacio sulle labbra, scambiato, forse, in un aeroporto. Pier Paolo seguì Maria in una vacanza nelle isole greche, la Grecia dei Colonnelli. (E lui dedicava versi a Panagoulis). La seguì a Parigi: lei venne a Roma. Con lei, Moravia e Dacia, in quattro, compì un viaggio in Africa, fra il dicembre 1970 e il gennaio 1971. La chiamava: «Uccellino con potente voce d'aquila / e aquila tremante».

La grande tragica, artista difficile, che aveva artigliato Milano con i suoi “calcoli” oltre che con la inimitabile bravura, era poi dolcemente ingenua, quasi una ragazza, ai suoi quarant’anni. La sua misteriosa leggerezza affascino Pier Paolo: il fascino che su lui esercitava la femminilità, specie se vi avvertiva l’eco della simbolica Madre, la repressa, tenuta ai margini della vita urbana e civile. L’amicizia con Maria gli confermò la giustezza della propria intuizione: l’ingenuità di lei, «una giovinetta assetata d’incruenti stragi», era il riflesso di una inconsapevolezza erotica, di una “repressione”, che si scioglieva soltanto nel canto. La ritrasse più volte in disegni che amò colorare con i fondi di caffè, con l’olio, l’aceto e il vino (anche Victor Hugo usava disegnare adoperando materie vive come il tabacco).

Ninetto era sempre vicino a Pier Paolo. Ninetto stava sotto naja a quel tempo, a Trieste: e Pier Paolo lo inseguiva, talvolta con disperazione. Maria appariva incredula sul rapporto fra i due, Pier Paolo, forse, arrivò a giocare la lontananza di Ninetto sull’incredulità di lei. Maria andò nella casa di via Eufrate, conobbe Susanna e Graziella. Lunghe telefonate da Parigi. A Parigi Pier Paolo ascoltò con lei musica: capì che la musica di Verdi era qualcosa di immensamente diverso da quanto aveva creduto. Poi, entrambi si arresero alla natura invalicabile di una amorosa amicizia.

Una poesia di Pier Paolo testimonia dell’impossibilità di superare quella soglia. Il titolo, *Timor di me?*, titolo “verdiano”, parole per Leonora, *Il Trovatore*, dettate da Salvatore Cammarano. È il momento in cui Leonora, sotto la torre dove Manrico è prigioniero, una “oscura notte”, piange il suo perduto “amor sul’ali rosee”. Il senso della tenebra, l’arcana risolutezza vitale, la passione interamente nascosta nelle celle segrete del cuore. Maria Callas sapeva cantare tutto questo con voce mirabile e viva sensibilità femminile.

In Maria, Pier Paolo, una sera a Parigi («Parigi calca dietro alle tue spalle un cielo basso / con la trama dei rami neri...») lesse una richiesta d’amore: amore fra donna e uomo. Vi lesse la consueta, antica, donnesca richiesta: che l’uomo sia “padre”. Pier Paolo, a quella richiesta, non poteva dare risposta. Psicologicamente, ciò che a lei era “certo”, a lui non lo era affatto. Il “padre”, la sua immagine, dentro di lui era un «vuoto del cosmo». Eppure, di quella immagine («quella persona di cui io non ho alcuna informazione») egli aveva provato, nella vita, acuta, feroce, e inconfessata nostalgia, tanto acuta e feroce da essere, lo sappiamo, ragione di trauma. Dunque, alla probabile richiesta di Maria – una richiesta contenuta interamente nel dono del canto («Tu doni, spargi doni, hai bisogno di donare»), – Pier Paolo poté rispondere con un sorriso: «io fingo di ricevere; / ti ringrazio, sinceramente grato. / Ma il debole sorriso sfuggente / non è di timidezza; / è lo sgomento, più terribile, ben più terribile / di avere un corpo separato, nei regni dell’essere...». Il sorriso di lui volle essere il segno di uno “sgomento”. Il suo trauma, o la sua omosessualità, non gli consentivano avventure che non fossero le crudamente note.

L’amicizia con Maria Callas non si spense per questo. Su uno scenario differente, sembra che Pier Paolo abbia pronunciato in versi le parole scritte per lettera nel 1950 a Silvana Mauri. I versi gli offrono la possibilità di chiudere nel simbolo il suo segreto. Le telefonate da Parigi diradarono: diradarono le visite di Maria a Roma. Laura Betti si era ingelosita: l’impero della sua “cucina”

Mal d’Africa

Pier Paolo Pasolini durante un viaggio in Africa. Ultimo a destra nella foto, si riconosce Alfredo Bini, produttore di molti film di Pasolini. Lo scrittore amava particolarmente quel continente e lo ha visitato anche con Maria Callas. Racconta Enzo Siciliano nel libro su Pasolini: «Pier Paolo seguì Maria in una vacanza nelle isole greche, la Grecia dei Colonnelli (e lui dedicava versi a Panagulis). La seguì a Parigi: lei venne a Roma. Con lei, Moravia e Dacia, in quattro, compì un viaggio in Africa fra il dicembre 1970 e il gennaio 1971».

Dannazione Ninetto

Pier Paolo Pasolini con Ninetto Davoli con cui ha vissuto un lungo sodalizio professionale e umano. Scrive Siciliano: «Ninetto andava a ragazze, e Pier Paolo cominciò a dannarsi. Non si trattava di gelosia sessuale: Ninetto fuggiva per un suo autonomo viaggio nella vita. Le ragazze realizzavano il senso di quella fuga. Di qui il dolore di Pier Paolo: un dolore che scaturiva dall'aver accertato che, ormai, Ninetto era uomo, e l'esistenza avrebbe preso una diversa mobilità».

vacillava. A parole, talvolta, Laura concedeva al suo “uomo” la possibilità di prendersi qualche libertà da lei. Accusava la Callas di essere indegna dell'aureola che la circondava.

Una sera Pier Paolo tornò a cena da Laura, le portò in dono uno scialle di seta ricamato a colori vivaci. Il dono della riparazione, disse Laura: ogni marito torna a casa facendosi perdonare, e ha l'astuzia di portare un dono. Con Laura, Pier Paolo non soffriva di avere “un corpo separato”: il loro rapporto era sostenuto da Laura “in rivalità”. Laura opponeva a Pier Paolo i propri amori, i propri “ragazzi”: un eros, cioè, per nulla “represso”: anzi, esibito con puntiglio, fino alla sfacciataggine.

Maria Callas, invece, svelò a Pier Paolo cosa fosse il “timore” della femminilità.

L'amicizia amorosa con Maria Callas perse di peso nel cuore di Pier Paolo a causa di una violenta, parallela, crisi sentimentale. «Ohi, Ninariello, ti ricordi di quel sogno... / di cui abbiamo parlato tante volte...». La poesia – bellissima, unica poesia d'amore sereno scritta da Pasolini – porta in calce la data del 2 settembre 1969. Ninetto era di leva. Una svolta nel loro rapporto, quasi la lontananza, gli incontri fugaci, avessero radicato il sentimento a una necessità convulsa cui non c'era medicina. «Della nostra vita sono insaziabile...», scrive Pier Paolo.

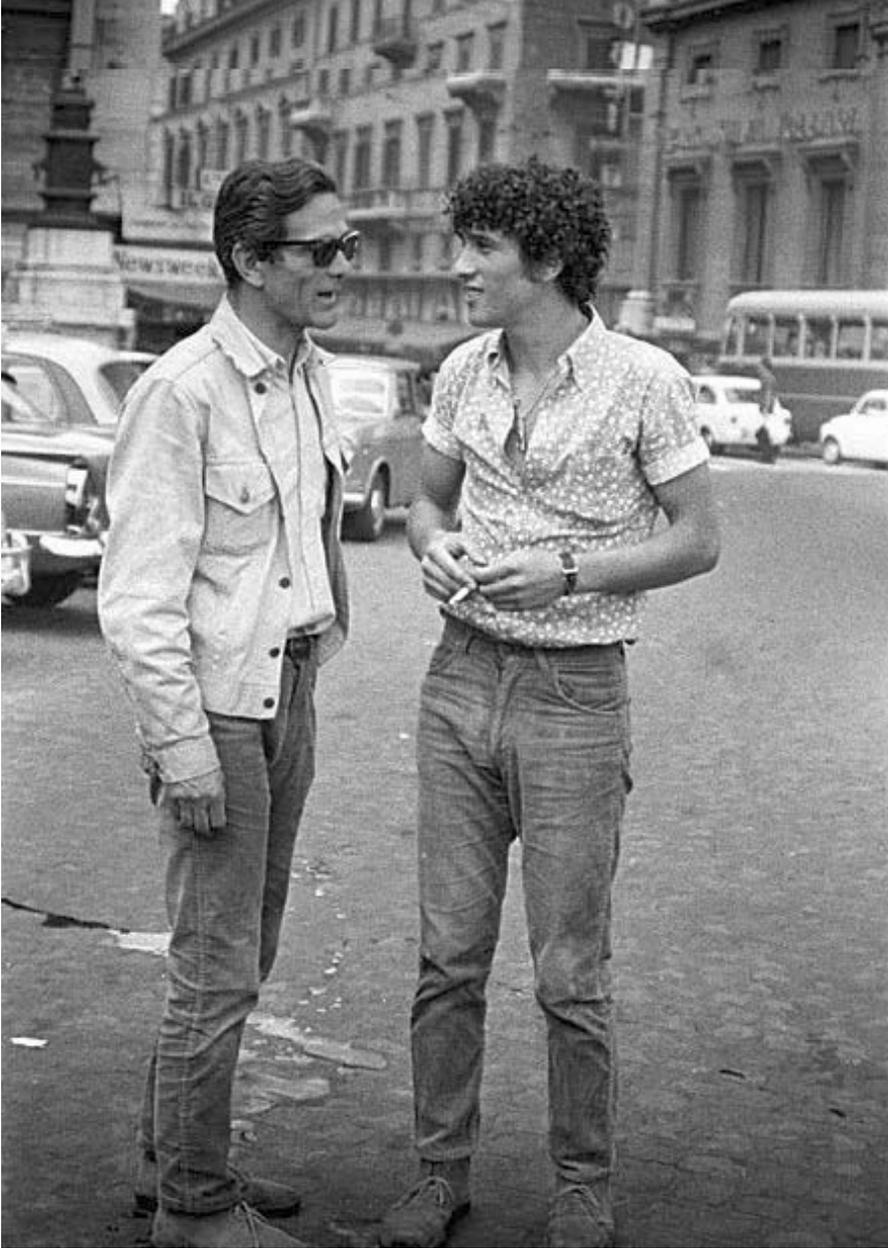
CIAK! SI GIRA UN TRADIMENTO

Ma Ninetto diventava adulto, e la sua psicologia lo spingeva oltre la lealtà nei confronti di Pier Paolo. Ninetto voleva compiere con Pier Paolo «il viaggio della vita», ma insieme desiderava che la propria vita corresse liberamente il proprio destino. Il sesso, fra loro due, apparteneva al passato; l'erotismo si era trasferito in quella quotidianità che l'auto in partenza, il “sedile vuoto”, lo “sportello semiaperto”, la corsa “ansiosa e ostinata”, trasferiti dal sogno ai versi, rappresentano così felicemente. Era la sublimazione dell'omoerotia, ma anche l'inveramento di un'amicizia virile, un'amicizia nella quale, però, il rapporto non potrà essere mai paritario per via di fatto, lo scarto d'età.

Pier Paolo non figurava “padre” presso Ninetto, o lo figurava in modo del tutto inatteso. Non c'era avvertibile dipendenza psicologica in Ninetto. C'era un ingenuo bisogno d'autonomia: Pier Paolo sollecitava in lui l'espressione dell'antica, tramandata moralità contadina: ma anche l'espandersi di tutta la possibile vitalità. Apparivano pari, se mai fosse stata possibile una eguaglianza fra loro.

Eguaglianza non c'era, poiché Pier Paolo soffriva le sopravvenienti ombre dell'età. Pier Paolo temeva lo sparire della giovinezza. Era andato in Romania, nella clinica Aslan, per la cura del Gerovital, la primavera 1971. Si fece accompagnare da Moravia, da Ninetto. Ninetto andava a ragazze, e Pier Paolo cominciò a dannarsi. Non si trattava di gelosia sessuale: Ninetto fuggiva per un suo autonomo viaggio nella vita. Le ragazze realizzavano il senso di quella fuga. Di qui il dolore di Pier Paolo: un dolore che scaturiva dall'aver accertato che, ormai, Ninetto era uomo, e l'esistenza avrebbe preso una diversa mobilità.

In Romania Pier Paolo scriveva la sceneggiatura de *I racconti di Canterbury*. Quando andò in Inghilterra per le riprese del film, la crisi si acutizzò: diventò violenta. Pier Paolo temeva che la giovinezza sparisse: soffriva che i capelli gli si sfolatassero, mutassero di colore. Ovviava a questo con gli abiti, sempre più



ispirati alla moda giovane. L'asciuttezza del suo corpo lo aiutava. Il viso era pallido, scarnificato, lo sguardo sempre più ferito. Aveva noie con i denti: andò a Merano, a più riprese, per farsi curare. Ma tutto questo era polvere della vita.

In Inghilterra, a Bath, girando il film (e fra gli attori, naturalmente come sempre, c'era Ninetto) Pier Paolo capì che si preparava un distacco di cui era impossibile il riparo: era un distacco certo non fisico, ma sentimentale. Per questo, doppiamente drammatico. Ninetto gli disse che si sarebbe sposato. La disperazione di Pier Paolo parve inarginabile: pensò di morire.

Cominciò a scrivere in quell'agosto i sonetti della disperazione: *L'hobby del sonetto*. Tornava in Pasolini il piacere della composizione classica, metri e rime che tendono a comporsi con precisione: ma la forma risulta poi violata, stuprata da una voluttà di annientamento che sperde parole e emozioni. Per Paolo vi usa il "voi"; l'oggetto d'amore è chiamato nel vocativo, "mio Signore": sono i sonetti, questi, di un tormento amoroso che ricorda quello dei sonetti shakespeariani.



L'insieme – oltre, e non di poco, il centinaio di testi, fra abbozzi e rifacimenti, e un coacervo di correzioni che ne rende ardua la lettura, – l'insieme può esser interpretato come una lunga ballata dello strazio d'amore, procurato da un tradimento "vigliacco".

Il bisogno di morire, di impiccarsi «a un albero del giardino» con una cordicella «fida e rassicurante». «Sono uno straccio d'uomo», «un cane che, per leccarsi / le ferite, si accuccia». Non rimproveri o accuse: «non vuole avere scusanti il mio disonore»: «essendo mio costume / ormai inveterato, mi masturbo, dentro gli arsi / meandri del letto coperto di sudore».

Una soluzione: che morisse "lei", la ragazza, una morte che sarebbe utile solo per un esercizio di empietà. Per il resto, nessun'altra soluzione. Sono «otto anni» d'amore perduti. In questa esacerbata rampogna in versi, "pace" fa rima con "brace". È la spina del sesso ad acutizzare tanta revulsione?

«Non si tratta di sesso, lo sapete: / ma di un affetto che come la morte ha mani adunche». Il sesso è stato «poco seme», «il poco seme che ci siamo visti / in quei nostri primi incontri lontani...». A trasformare il sesso in amore, a



sublimarlo irreparabilmente, è stata la natura, la natura “ridente” di quel “Signore” che ora tradisce: «Ciò che voi siete è pressoché l’inesprimibile».

L’amore è forse tutto «inesprimibile». Messo alla prova della vita, quell’oggetto d’amore, spesso chiamato con «i nomignoli» dati «alla madre», «vi stringevo la mano come a lei», appare «sordo», il volto «pacuto» e deforme perché privo di riso. Eppure, fra quelle verità, l’amore si accende più violento: «mai la vostra dignità è venuta meno».

Infine, il riconoscimento doloroso: non è «gelosia per la ragazza» a provocare le grida straziate, ma il sentimento di una violazione, un sentimento solitario e per questo più esasperante. Il poeta che scrive *L’hobby del sonetto* scopre, quasi proustianamente, che la sofferenza patisce di sé e niente altro: è l’impotenza a uscire dal guscio della psiche. Ma questo lo rende quasi pazzo di dolore.

Pier Paolo confidava agli amici quel dolore: ne parlava con parole esacerbate, illimitate. Sembra che, contemporaneamente, abbracciasse espedienti erotici duramente masochistici. La «comunione» umana con

Ninetto, negli anni precedenti, aveva raggiunto stati di felicità. Una vasta tela dipinta nel 1969 – ritorno di Pier Paolo a un’antica passione espressiva – dipinta per la casa nuova di Laura Betti, che si trasferiva da via del Babuino a via di Montoro, lo mostra chiaramente: i ricci di Ninetto sono il segno dell’allegrezza. Così, in un ritratto di Laura, la testa ricciuta del “messaggero” profilata sullo sfondo, al modo di Chagall, replica il simbolo della gioia (o di una shakespeariana joy). Era un equilibrio raggiunto. La vita doveva spezzarlo.

Elsa Morante accusò il furore amoroso di Pier Paolo: lo accusò di egoismo. Pasolini non ascoltò ragioni sul proprio “egoismo”. Accettò a malincuore che Ninetto potesse sposarsi, aver figli, come ebbe. Ninetto – d’altra parte fu così – non entrava e non usciva dalla sua esistenza: sarebbe rimasto quel che era. Il matrimonio non rappresentò la rottura di un sodalizio che, ormai, era diverso da qualsiasi sodalizio erotico. In Pier Paolo, infantilmente quasi, resisteva una incredulità: «Mi sfugge / il perché di tanta furia nel tuo animo / contro quel nostro amore così casto». L’amore “casto” dovette rimanere intatto nel cuore di Ninetto, e Pier Paolo lo capì. Lo capì certamente non subito.

Talent scout

Luchino Visconti con Romy Schneider e Helmut Berger sul set di *Ludwig*. Nella biografia su Pasolini, Enzo Siciliano attribuisce a Visconti il merito di aver fatto emergere le doti di attrice tragica di Maria Callas. Quelle doti che poi spinsero Pier Paolo Pasolini a scegliere la cantante per interpretare *Medea*.

Immagini choc

Qui sotto e a destra le pagine dell'«Espresso» con le immagini del cadavere di Pier Paolo Pasolini. Scrive Carla Rodotà: «L'aspetto del povero corpo martoriato rivela, assai più del linguaggio dei periti del tribunale, la violenza con la quale fu stroncato il poeta».

11 FEBBRAIO 1979

MASSACRO DI UN POETA

Riteniamo nostro dovere pubblicare questo documento agghiacciante. Esso proietta sulla vicenda dell'uccisione di Pier Paolo Pasolini una luce atroce ma viva. Più viva di qualunque requisitoria o di qualsiasi sentenza.

DI CARLA RODOTÀ

La pubblicazione di queste foto, con questo titolo e sommario, suscitò forti polemiche e un acceso dibattito nel settimanale: la redazione dell'«Espresso» si spaccò ma alla fine prevalse la decisione di mandare in stampa le terribili immagini perché, come spiega l'articolo, furono ritenute importanti per contribuire a ricostruire la dinamica dell'omicidio.

LA CORTE DI CASSAZIONE dovrà tra breve pronunciarsi sulla sentenza che «chiuse» la vicenda dell'assassinio di Pier Paolo Pasolini. Le fotografie che per la prima volta vengono pubblicate in queste pagine sono agghiaccianti: oltre alla pietà per la vittima, possono procurare anche un moto di

orrore e persino di ripugnanza. Ma non sarebbe giusto nasconderle all'opinione pubblica che nei prossimi mesi sarà di nuovo investita dal dibattito sulle circostanze della morte. L'aspetto del povero corpo martoriato rivela, assai più del linguaggio dei periti di tribunale, la violenza con la quale fu stroncato il poeta in quella notte del 2 novembre 1975.

Null'altro si può dire su queste immagini. È più opportuno ricordare le due fasi processuali che stanno alla base del ricorso in Cassazione. Partiamo dal Tribunale dei Minori che giudicò Pino Pelosi. «In una colluttazione fra due soggetti – a meno che uno non sia gravemente menomato sul piano fisico – è impossibile che solo uno dei contendenti riportò gravi ferite, mentre l'altro esce praticamente indenne dalla lotta. Pasolini invece ha riportato rilevanti lesioni con abbondanti perdite di sangue, mentre il Pelosi non ha subito significativi traumi». Questa è una delle considerazioni in base alle quali il Tribunale dei Minori di Roma, dichiarò che Pelosi non aveva assassinato Pasolini da solo ma «in concorso con ignoti». E inoltre: «Sul luogo della lotta sono stati trovati un bastone e due parti di una unica tavola divisa in due tronconi, entrambi utilizzati come arma di offesa: è seriamente pensabile che, ove la lotta si fosse svolta solo tra il Pasolini e il Pelosi, quest'ultimo avrebbe avuto la possibilità di utilizzare tutti e tre i mezzi contundenti (tutti e



tre sporchi del sangue di Pasolini), mentre il primo non ebbe mai la possibilità di impossessarsi di uno dei mezzi per organizzare un minimo di difesa colpendo il suo aggressore?».

Per i giudici minorili il fatto che fossero state più persone ad uccidere Pasolini era dimostrato «in modo inequivocabile» da una serie di prove. La Corte d'Appello fu, però, di parere diverso. Si limitò, infatti, a riconoscere che c'era qualche motivo per giustificare un «lieve dubbio» sull'esistenza di «concorrenti» nel barbaro assassinio. Si arrivò così anche di fronte all'opinione pubblica all'archiviazione psicologica e politica di questi «ignoti» e dei possibili moventi del loro delitto.

Ma la vicenda giudiziaria dell'omicidio di Pasolini non è ancora chiusa.

Adesso la Cassazione, giudice di diritto, dovrà valutare la coerenza della motivazione della sentenza d'appello. E potrà annullarla se riterrà che i giudici hanno inesattamente applicato la legge o hanno trascurato prove.

Quali sono queste prove, minutamente analizzate da un collegio di giudici minorili?

Basta ricordarne qualcuna. Anzitutto la mancanza di «significative macchie di sangue» sulle mani e sui vestiti di Pelosi. Poi, la presenza nella macchina di Pasolini (su cui venne arrestato Pelosi) di un golf e di un plantare, che non appartenevano né allo scrittore ucciso né al suo assassino e la scomparsa di un pacchetto di sigarette e di un accendino appartenenti a Pelosi (li richiese ai carabinieri). Ed ancora, macchie di sangue sul tetto della macchina dalla parte del passeggero, nessuna macchia dalla parte del guidatore o sul volante: quindi, o Pelosi aveva le mani sporche di sangue ed entrò nella macchina dalla parte del passeggero, mentre un altro guidò, o fu il complice con le mani sporche di sangue a sedersi dalla parte del passeggero.

Eppure, la polizia e i carabinieri non fecero nessuna indagine sugli amici di Pelosi per accertare se avevano avuto rapporti con Pasolini. Perché l'amministrazione giudiziaria non ha ritenuto "doveroso" (dopo la sentenza del Tribunale minorile), aprire una nuova inchiesta per arrivare all'identificazione degli "ignoti"? Perché, invece, pochi giorni dopo non ha neppure "dato seguito" alla segnalazione anonima delle prime due cifre della targa di una macchina catanese che avrebbe seguito quella di Pasolini la notte dell'omicidio?

Queste due domande sono state rivolte al ministro della Giustizia in un'interrogazione, presentata il 3 novembre 1978 dai deputati comunisti Giovanni Berlinguer e Gian Carla Codrignani. Ancora non è stata data risposta.



IL TESTIMONE CON LA LEICA

Questo fotografo testimone con terribile evidenza la ferita e i tagli ricevuti da Pier Paolo Pasolini che venne ucciso nel fiorente romanzo fra il primo e il 2 novembre 1975, pronunciando all'ora e mezzo di notte, i versamenti di sangue, i brividi, le insensazioni durante la notte dei mesi scorsi la sera per l'omicidio. In basso, i segni sporchi di sangue trovati vicino al corpo.



Inediti fotografici

avuto la possibilità di utilizzare tutti e tre i mezzi comandati (tratti e tre sporchi del sangue di Pasolini) mentre il primo non ebbe mai la possibilità di impossessarsi di uno dei mezzi per organizzare un minimo di difesa colpendo il suo aggressore?».

Per i giudici minorili il fatto che fossero state più persone ad uccidere Pasolini era dimostrato «in modo inequivocabile» da una serie di prove. La Corte d'Appello fu, però, di parere diverso. Si limitò, infatti, a riconoscere che c'era qualche motivo per giustificare un «lieve dubbio» sull'esistenza di «concorrenti» nel barbaro assassinio. Si arrivò così anche di fronte all'opinione pubblica all'archiviazione psicologica e politica di questi «ignoti» e dei possibili moventi del loro delitto.

Ma la vicenda giudiziaria dell'omicidio di Pasolini non è ancora chiusa. Adesso la Cassazione, giudice di diritto, dovrà valutare la coerenza della motivazione della sentenza d'appello. E potrà annullarla se riterrà che i giudici hanno inesattamente applicato la legge o hanno trascurato prove.

Quali sono queste prove, minutamente analizzate da un collegio di giudici minorili?

Basta ricordarne qualcuna. Anzitutto la mancanza di «significative macchie di sangue» sulle mani e sui vestiti di Pelosi. Poi, la presenza nella macchina di Pasolini (su cui venne arrestato Pelosi) di un golf e di un plantare, che non appartenevano né allo scrittore ucciso né al suo assassino e la scomparsa di un pacchetto di sigarette e di un accendino appartenenti a Pelosi (li richiese ai carabinieri).

Ed ancora, macchie di sangue sul tetto della macchina dalla parte del passeggero, nessuna macchia dalla parte del guidatore o sul volante: quindi, o Pelosi aveva le mani sporche di sangue ed entrò nella macchina dalla parte del passeggero, mentre un altro guidò, o fu il complice con le mani sporche di sangue a sedersi dalla parte del passeggero.

Eppure, la polizia e i carabinieri non fecero nessuna indagine sugli amici di Pelosi per accertare se avevano avuto rapporti con Pasolini. Perché l'amministrazione giudiziaria non ha ritenuto "doveroso" (dopo la sentenza del Tribunale minorile), aprire una nuova inchiesta per arrivare all'identificazione degli "ignoti"? Perché, invece, pochi giorni dopo non ha neppure "dato seguito" alla segnalazione anonima delle prime due cifre della targa di una macchina catanese che avrebbe seguito quella di Pasolini la notte dell'omicidio?

Queste due domande sono state rivolte al ministro della Giustizia in un'interrogazione, presentata il 3 novembre 1978 dai deputati comunisti Giovanni Berlinguer e Gian Carla Codrignani. Ancora non è stata data risposta.

CARLA RODOLFI

Marcia indietro

Pino Pelosi, detto Pino la Rana, condannato per la morte di Pier Paolo Pasolini. Al processo confessò l'omicidio sostenendo di avere agito per legittima difesa. Trent'anni dopo, nel maggio 2005, durante la trasmissione della Rai "Ombre sul giallo", condotto dalla giornalista Franca Leosini, smentì quella confessione e affermò di non aver partecipato in prima persona all'aggressione di Pasolini, ma che i veri responsabili erano tre persone a lui sconosciute. Nel maggio 2015 però la nuova inchiesta sulla morte di Pasolini è stata archiviata dal Tribunale di Roma.

24 FEBBRAIO 2011

CHI HA UCCISO PASOLINI

Gli ultimi articoli del poeta sullo stragismo. Il capitolo di *Petrolio* sull'Eni e Mattei. La testimonianza di Sergio Citti e l'ultima versione dei fatti fornita da Pelosi. Ora che la magistratura ha riaperto l'inchiesta, si fa spazio un'altra ricostruzione dell'omicidio. In attesa dei risultati di nuovi esami dei Ris...

DI GIANNI BORGNA E WALTER VELTRONI

PRENDEMMO A DIALOGARE con Pier Paolo Pasolini, noi della Federazione giovanile comunista, tra il '73 e il '75, esattamente nel periodo in cui uscivano sul "Corriere della Sera" i suoi articoli "corsari". Mentre tanti, anche nel Pci, reagivano male a quegli scritti, noi, invece, li trovavamo estremamente stimolanti.

Pasolini mostrava di aver ben compreso che il passaggio dell'Italia da Paese agricolo a Paese industriale era avvenuto (a differenza, ad esempio, della Francia e dell'Inghilterra) in modo rapido e traumatico, e aveva comportato costi umani terribili. E che questo aveva avuto come ulteriore conseguenza una vera e propria "mutazione antropologica", l'affermazione di un modello di vita edonistico e consumistico che tendeva a una borghesizzazione totale, a una "omologazione culturale", per la quale non c'erano più sostanziali differenze, sul piano antropologico e culturale, tra italiani di ceti diversi e perfino di partiti diversi. Il Partito comunista non accettava queste analisi così pessimistiche perché stava vivendo un periodo piuttosto felice soprattutto sul piano elettorale, quando per un momento sembrò che la sua politica del "compromesso storico" potesse risultare vincente. Noi, invece, avvertivamo, al di là di questi dati contingenti, la gravità della crisi (economica ma ancor prima ideale e morale) che cominciava a manifestarsi nella società italiana e soprattutto tra i giovani. Di lì a poco, del resto, la strategia della tensione sarebbe entrata nella sua fase più cupa e sanguinosa, e sarebbero scomparse anche due delle figure cruciali di quegli anni: Aldo Moro e, appunto, Pasolini. Il quale, proprio sullo stragismo, aveva condotto una riflessione estremamente coraggiosa e originale, che a distanza di quasi vent'anni, il senatore Giovanni Pellegrino, presidente della Commissione parlamentare sulle Stragi, ha definito giusta e lungimirante. Perciò la morte di Pasolini ci parve subito doppiamente simbolica. Perché con lui veniva a tacere non solo una voce libera e coraggiosa, ma anche l'intellettuale che più di ogni altro era riuscito a cogliere in tempo reale il senso di ciò che stava accadendo e, facendosene interprete sul più diffuso quotidiano nazionale, a renderne partecipi milioni di italiani. Non solo, dunque, nel 2005, quando decidemmo di costituirci come Comune di Roma "parte offesa" nella riapertura dell'inchiesta sulla sua morte, ma ben prima, praticamente da subito, nutrimmo molti dubbi sui moventi e sulla dinamica di quell'atroce omicidio. E quel che allora poteva anche apparire azzardato, oggi



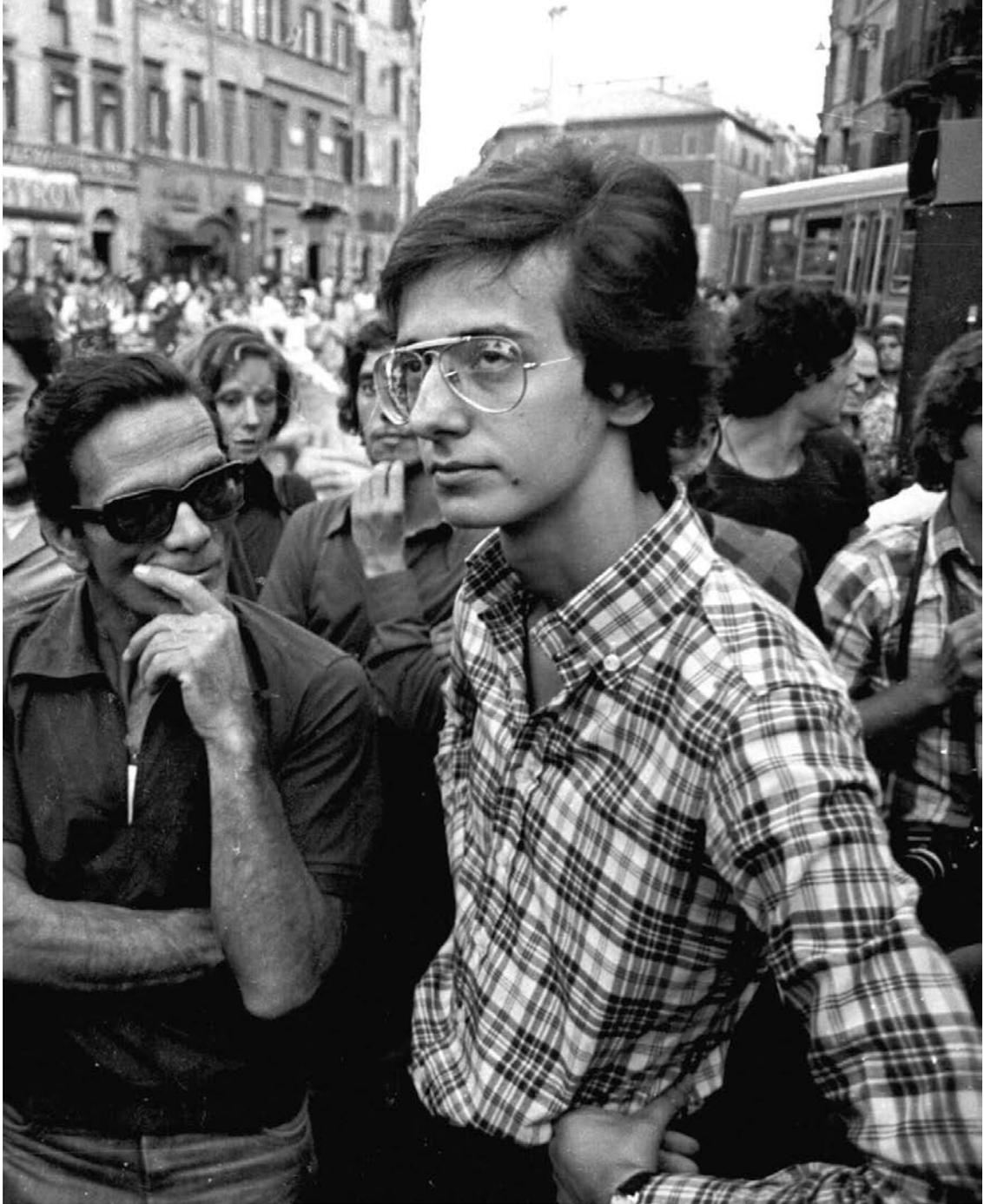
è pienamente suffragato da tutto quanto è nel frattempo successo. Proprio nella primavera del 2005 Giuseppe Pelosi, il “reo confesso”, ammise quello che in tanti avevamo sempre sostenuto.

Pasolini fu ucciso in un agguato di gruppo; lui, Pelosi, fu solo spettatore della tragedia. Lo disse nel corso di una trasmissione televisiva, ma non per questo la sua testimonianza ebbe meno valore. Anzi. Sia pure con il suo stile un po' reticente, stavolta Pelosi forniva una versione (che peraltro avrebbe in seguito confermato anche agli inquirenti) molto più credibile di come andarono effettivamente

In piazza

Pier Paolo Pasolini e Walter Veltroni a Roma nel 1973 a una manifestazione a favore del popolo basco. Il futuro segretario del Partito democratico aveva allora 18 anni e militava nella Federazione giovanile del Pci.

le cose nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975. Perché mai gli si credette allora (nonostante la sua versione facesse acqua da tutte le parti) e non gli si dovrebbe credere adesso? Una tesi, quella della partecipazione di altri all'omicidio dello scrittore, che aveva sostenuto, in una famosa sentenza, un grande giurista come Alfredo Carlo Moro. Sempre in quello stesso periodo Sergio Citti (regista, tra gli amici più cari del poeta) rilasciò all'avvocato Guido Calvi una deposizione giurata su quanto era a sua conoscenza sulla morte di Pasolini. Citti era malato (morì pochi mesi dopo, nell'ottobre del 2005); per questa ragione la sua deposizione, divisa in due parti, fu non solo trascritta ma anche filmata (la prima parte da una troupe televisiva, la seconda dal regista Mario Martone). Che cosa testimoniò Citti? Che Pasolini gli aveva rivelato, nel pomeriggio del suo ultimo giorno di vita, che in serata sarebbe andato nei pressi della stazione a un appuntamento teso a riottenere le bobine rubate del suo ultimo film *Salò*. E poi che, nei giorni immediatamente seguenti, lui si era personalmente recato all'Idroscalo di Ostia per filmare la scena del crimine (quella stessa che non fu mai "congelata" dagli inquirenti, ma che per fortuna, grazie a Citti, è tuttora documentabile esattamente com'era trentacinque anni fa). Nel frattempo Pelosi è tornato a più riprese sull'argomento con una serie di dichiarazioni che vertono sempre sul fatto che lui, in realtà, Pasolini lo conosceva da tempo (avvalorando pertanto in modo decisivo l'ipotesi dell'appuntamento) e che quello dell'Idroscalo fu un massacro preordinato compiuto da un gruppo di persone decise ad uccidere. Il suo silenzio di tutti questi anni è forse dipeso dalla paura di fare (lui e la sua famiglia) la stessa fine. Arriviamo così a un anno fa. Nel marzo 2010 il senatore Marcello Dell'Utri, noto bibliofilo, presentando la XXI mostra del libro antico di Milano, dichiarò di avere avuto per le mani, sia pure per poco, il dattiloscritto di uno dei capitoli più controversi di *Petrolio*, il romanzo cui Pasolini attendeva nel momento in cui fu ucciso e che uscì pertanto postumo e largamente incompiuto. Si tratta del capitolo *Lampi sull'Eni*, sulla cui reale esistenza la critica è da sempre profondamente divisa. La testimonianza di Dell'Utri fu al riguardo inequivocabile. Il senatore descrisse con dovizia di particolari il dattiloscritto (il tipo di carta utilizzato, il numero delle pagine: settantotto) e parlò senza mezzi termini di testo «inquietante per l'Eni, parla di Cefis, di Mattei e si lega alla storia del nostro Paese». Certo, si può sempre supporre che si tratti di un apocrifo. Tuttavia questa clamorosa vicenda fa molto riflettere. Non basta. Nell'aprile di quest'anno un supertestimone ha dichiarato di conoscere chi guidò l'auto che uccise il poeta. E poi nel maggio, intervistati dal "Messaggero", sono addirittura emersi alcuni dei testimoni di cui si era parlato trentacinque anni fa. Tra questi un parente di quel Salvitti di cui parlò a caldo Furio Colombo sulla "Stampa" la mattina in cui fu scoperto il crimine. Qualche mese dopo, sempre sul "Messaggero", Pelosi ha avvalorato pienamente la pista delle bobine rubate come trappola in cui attirare Pasolini. Di fronte a questi fatti, è possibile ironizzare ancora sulla tesi del complotto e del delitto premeditato? Sappiamo bene che Pasolini sarebbe potuto morire anche in una vicenda a sfondo omosessuale. Ma francamente il dubbio, almeno il dubbio, che non sia questa la chiave del delitto appare sempre più consistente. E allora che fare? Arrendersi, rassegnarsi, accettare la versione ufficiale (oggi smentita dal suo principale artefice) solo perché è passato così tanto tempo? Al contrario, noi pensiamo, al pari della magistratura che ha riaperto l'inchiesta,

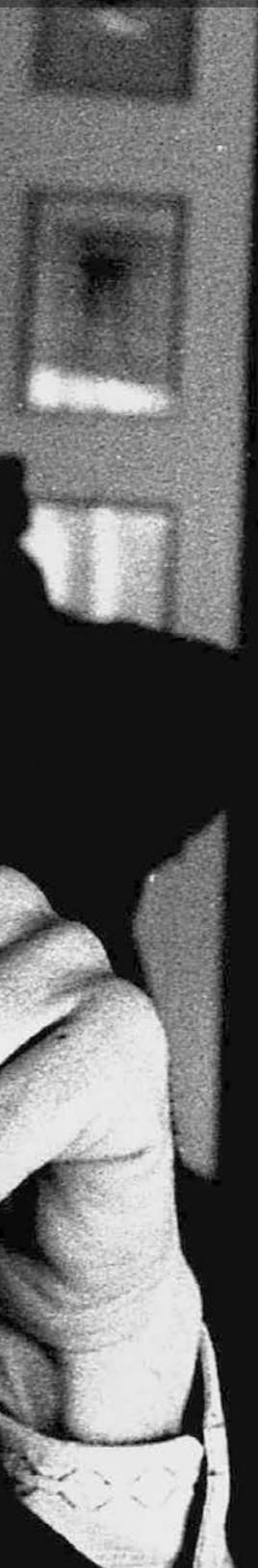


che ancora oggi sia possibile scoprire la verità e chiarire uno dei delitti più terribili e oscuri degli anni della strategia della tensione. A chi dice di lasciare in pace il corpo di Pasolini, rispondiamo che le analisi fatte sui reperti in questi mesi dai Ris di Parma, con tecniche scientifiche allora impensabili, non hanno di certo oltraggiato più di quanto già non fosse il corpo del poeta. Semmai hanno dato un contributo (il cui esito attendiamo con interesse) a chiarire finalmente la dinamica della sua morte. Cosa, in sé, per nulla secondaria, se è vero che proprio Pasolini ha scritto che «la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita» (un po' quel che accade nel cinema), e che, dunque, «solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci».

QUEL CHE RIMANE



**Poeta. Regista. Intellettuale. Di sinistra? No, reazionario.
Troppo realista? No, utopista. Catastrofista? No, profeta.
Su Pasolini e ciò che ha significato, ancora ci si divide**



24 NOVEMBRE 1985

POSSO PARLARE DELLO SCRITTORE?

DI ENZO SICILIANO

A dieci anni dalla scomparsa del grande intellettuale, "l'Espresso" apre un dibattito sulla sua intrinseca attualità. E pubblica il parere dei colleghi. Un amico e poeta chiede di ricordarlo per quel che era davvero.

MA NON CI SAREMO forse dimenticati che Pasolini è uno scrittore? In tutte le polemiche recenti, sorte attorno a lui nell'occasione decennale del suo assassinio, mi sembra che una questione sia stata per lo più sottovalutata, o data per scontata: che lui, appunto, sia uno scrittore, che sia, come credo profondamente, il poeta più significativo, realmente nuovo, il più grande apparso nell'orizzonte letterario dell'Italia post-fascista e repubblicana.

Dicevo, una questione data per scontata. Il solito sconto, cioè. Far confusione, perché pensare a Pasolini come a uno scrittore, a un poeta grandissimo, tutto sommato, gioca a favore del fatto che egli possa ancora venir considerato scrittore discutibile, poeta da situare fra virgolette.

Per non dire poi quanto, in tutto questo, Pasolini ci abbia messo volentieri del suo, con quel suo divertimento, anche puntiglioso, arrischiatissimo, nello spiazzare l'avversario, nel dirottarlo su false piste perché si ritrovasse, nel mezzo della polemica, con un pugno di mosche in mano. Siamo ancora a quella polemica.

Cioè: Pasolini era un nostalgico? E: Pasolini era un politico? Oppure: era un politico nostalgico, o faceva della nostalgia una politica fin troppo a brutto muso? Se ci si pone con questi interrogativi davanti, è facile credere di aver messo Pasolini in angolo. L'effetto, invece, è che Pasolini, con i suoi asserti al vetriolo, o le sue metafore avvelenate, pedagogo naturale, come è stato giustamente scritto, o psicologo, ci torna davanti tutto armato al pari di prima, quasi le sue parole le avesse incise sul diamante.

Infatti è così. Un nostalgico? Aveva preso partito per una "vita necessaria" contro una "vita superflua". A Calvino, l'8 luglio '74, sul merito, aveva indirizzato parole chiarissime che i più mi pare vogliono trascurare: «Che io rimpianga o non rimpianga questo universo contadino, resta comunque affar mio. Ciò non mi impedisce affatto di esercitare sul mondo attuale così com'è la mia critica: anzi, tanto più lucidamente quanto più ne sono staccato, e quanto più accetto solo stoicamente di viverci».

Ma dicevo che ci siamo dimenticati che egli fosse uno scrittore. Il Palazzo, le lucciole solo per ricordare due metafore tra quelle sue che ancora ci paiono così attuali. Cosa può uno scrittore, un poeta se non trovare parole e immagini da siglare in parole, dentro cui la gente subito riconosca sigillati propri sentimenti o passioni o idee fino ad allora inesprese?

Il fatto è che quando Pasolini scrisse «Palazzo», «lucciole», o «processo», tutti capimmo, e ne capiamo ancora oggi il senso intatto: cosa quelle parole

Letteratura

Italo Calvino (1923-1985). Il suo modo di intendere la scrittura e il ruolo dello scrittore, secondo alcuni critici era opposto a quello di Pasolini.



dichiarino o nascondano per la nostra vita civile, Pasolini aveva trovato forme semplicissime per un sentimento diffuso, insieme freddo e infiammato di rabbia e delusione nei confronti della politica. Non erano parole di un politico: non erano parole che tendevano a siglare alcune eventualità pratiche o il mobile gioco del fare. Erano parole che scendevano più in profondo, che spingevano il politico, e non soltanto lui, a riflettere, a condurre conti con se stesso d'una natura o qualità cui soltanto l'espressione poetica più intensa e lucida costringe.

Ecco: uno scrittore che porta il politico a rendere ragione di sé. Questo è stato anche Pasolini. Dico "anche", proprio per non diminuire la sua forza di scrittore e di poeta.

Purezza

Stefano Rodotà, militante del Partito radicale (cui era iscritto anche Pasolini), poi parlamentare nelle file della Sinistra indipendente e del Pds (partito erede del Pci) spesso interveniva e continua ad intervenire dalle pagine di questo settimanale su questioni riguardanti diritti civili e umani, ma anche sul linguaggio e sulle idee della sinistra.

24 NOVEMBRE 1985

TROPPE DELUSIONI, TROPPO REALISMO

DI STEFANO RODOTÀ

Qual è l'eredità lasciata da Pasolini? "l'Espresso" lo chiede anche a un giovane giurista che risponde così: non cessare di coltivare le utopie, non cedere ai richiami di facili soluzioni. Una lezione alla sinistra.

TORNANO LE PAROLE NOTE: Palazzo, Processo... Che resta delle metafore pasoliniane? Il segno d'una analisi distorta, una serie di rappresentazioni astoriche?

Per rispondere a queste domande, bisogna cercare un Pasolini particolare: quello che sapeva bene che cosa volesse dire processo, per il quale i palazzi del Potere erano tutt'altro che un'astrazione. Pasolini passa quindici anni della sua vita, dal 1960 al 1975, rimbalzando da un giudice all'altro, nella intollerabile insicurezza di denunce mai archiviate, di indagini infinite, di udienze rinviate. Non è dunque per un caso o per l'amore di una metafora acquisita ormai alla letteratura che, quando deciderà di attaccare frontalmente gli uomini del regime democristiano, chiederà per essi un Processo, non una condanna.

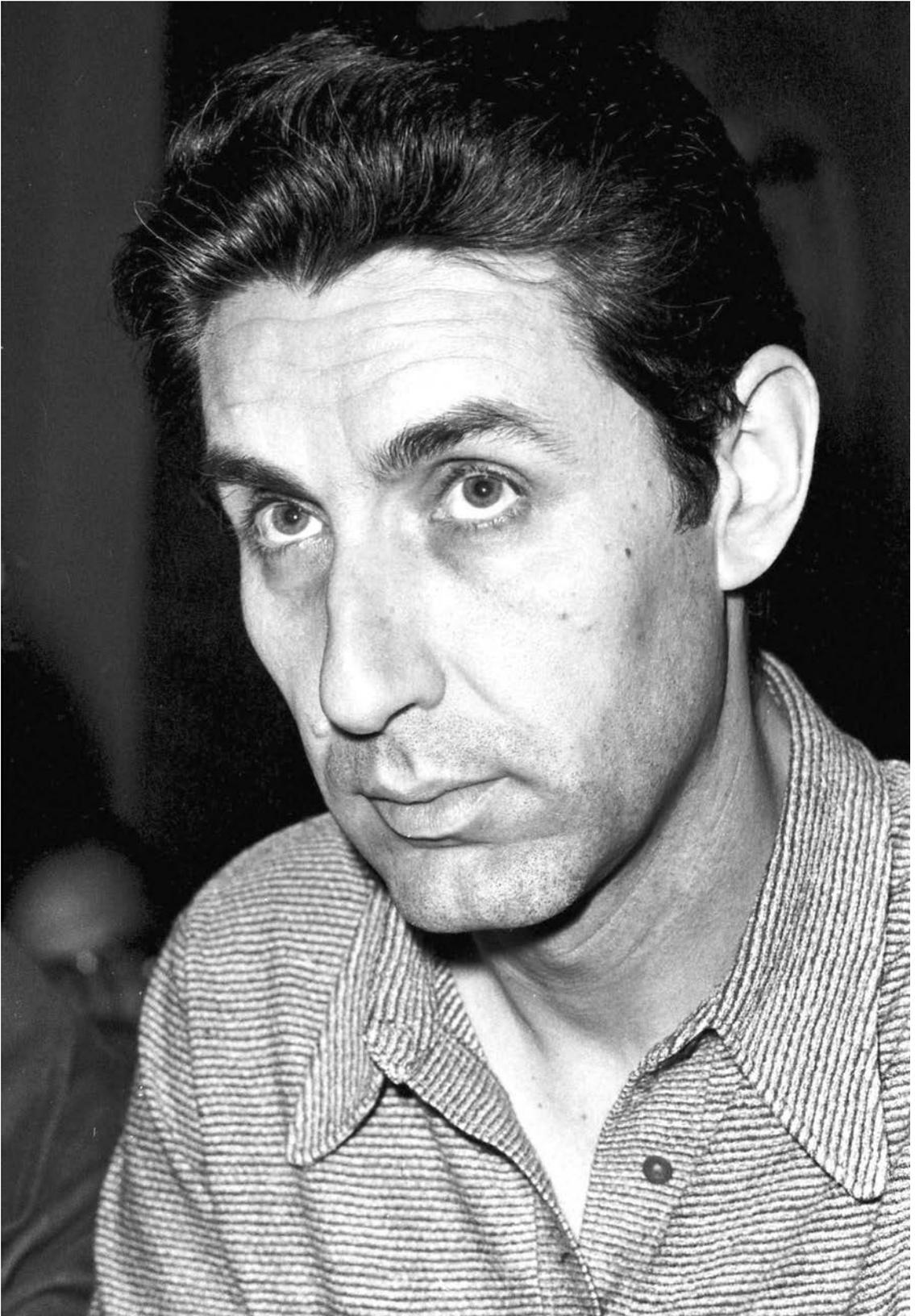
E il Palazzo? Concretissimo anch'esso. L'opera di Pasolini è consegnata subito ai giudici per iniziativa congiunta del Ministero dell'Interno e del servizio informazioni della Presidenza del Consiglio, che nel luglio del 1955 segnalava alla magistratura *Ragazzi di vita*. E sarà così fino all'ultima sua opera, *Salò*.

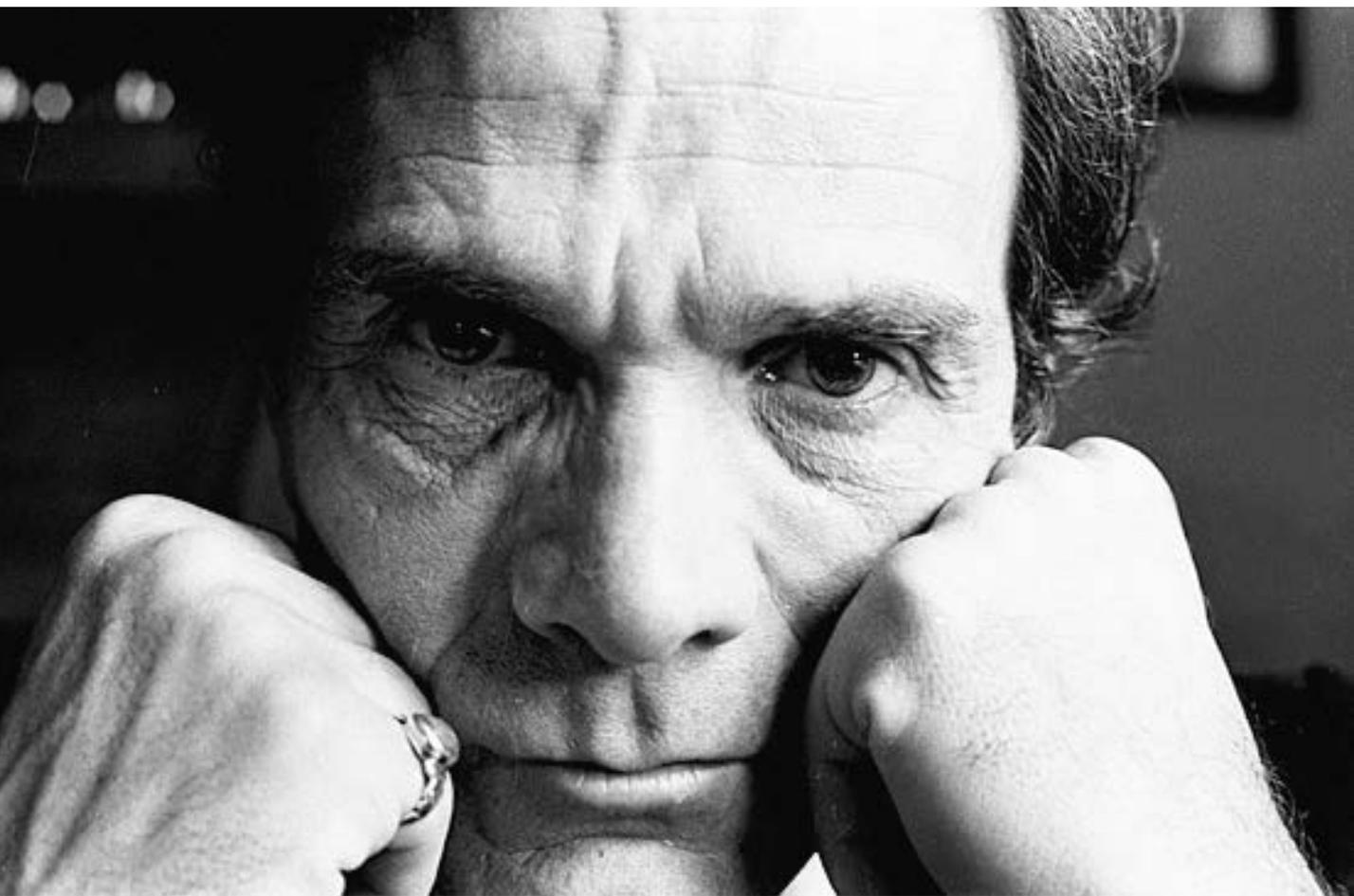
L'accusa è sempre una: oscenità. E reagendo a questa accusa Pasolini costruirà la sua più concreta battaglia d'opposizione. Mai si lascia intimidire da un'imputazione, da una condanna, da una contorta assoluzione. Mai si accontenta di quel che riesce a strappare ai giudici, obbligati a spostare un po' più avanti le frontiere del pudore. E l'opera successiva è puntualmente più "osce-na", intollerabile, della precedente.

Anche se vive negli anni del "disgelo costituzionale" e dell'apertura di nuovi spazi di libertà, mai Pasolini appare acquietato. In ogni momento chiede qualcosa di più e di diverso. Sa che le conquiste di libertà sono fragili se non viene continuamente riproposta la denuncia delle molte illibertà che ancora rimangono. Partecipa così, in modo non compiacente, al processo di liberazione avviato in quegli anni nella società italiana.

Si può trarre da un itinerario civile così ricostruito qualche criterio da usare oggi?

La cultura di sinistra è oggi tentata dal disimpegno, la rivendicazione degli "specialismi" è l'alibi per il distacco? Se, per rispondere, devo scegliere un punto di paragone, risalgo alla prima metà degli anni Settanta, quando intorno al Partito comunista italiano si raccolse una notevole area intellettuale, evidentemente mossa dalla speranza di partecipare ad una grande impresa di rinnovamento civile e politico. Qualcosa di analogo era già avvenuto all'inizio dell'esperienza del centrosinistra.





Non dimenticare
Un ritratto di Pasolini.

Che cosa concludere? Che nella cultura italiana c'è sempre una grande disponibilità all'impegno quando si profila la possibilità di veri cambiamenti? E che la somma di molte delusioni è all'origine di tanto disinteresse di oggi?

Se questo fosse vero, dovremmo dire che anche nella cultura di sinistra c'è una gran voglia di governo. Non però come bisogno di stare nel Palazzo. Piuttosto come effetto della consapevolezza delle necessità di modificare moltissime cose in moltissime direzioni. E, quando questa occasione non è più a portata di mano, sembra che non ci sia altra scelta tra il tornare a casa e il farsi consiglieri del principe.

Così facendo, però, ci si estranea proprio dalla fase più delicata, quella in cui si deve lavorare per creare le condizioni per il rilancio di un'impresa di cambiamento. Un'assenza grave soprattutto oggi, poiché si devono analizzare trasformazioni gigantesche, di fronte alle quali gli strumenti della vecchia politica non bastano più. Proprio per questo diventa indispensabile la partecipazione non compiacente che praticava Pier Paolo Pasolini. E, insieme, l'esercizio irrequieto e insolente dell'utopia, di cui ha parlato Roberto Roversi, e che mi pare l'unico antidoto all'insidia di un realismo che, sempre più spesso, altro non è che corta vista o resa di fronte all'esistente.

7 DICEMBRE 1986

IO, TU E PIER PAOLO

«Liberati dal complesso Pasolini e della sua fortuna. È sua, non tua. Cerca la tua che sarà tua, non sua non nostra». Queste parole, contenute in una lettera datata Bologna 1959 e indirizzata da Roberto Roversi a Franco Fortini, non erano certo parole destinate a rimanere senza conseguenza. Furono un po' per loro uno spartiacque. Dopo molti anni, con l'occasione della pubblicazione, a cura di Nico Naldini, del primo volume dell'epistolario pasoliniano, Fortini e Roversi accettarono l'invito dell'«Espresso» di tornare a discutere della figura di Pier Paolo Pasolini e del rapporto che con essa deve avere la cultura italiana. Ecco le loro «lettere» così come le pubblicò e le presentò «l'Espresso» nel 1986. Offrendo due opposti punti di vista.

DI FRANCO FORTINI

CARO ROVERSI, sono molti anni che non ci vediamo e l'occasione di scriverti mi riporta ad epoca anche più lontana: dai tempi di «Officina» sono passati 30 anni. Ma ho buona memoria: tu hai avuto, allora e più tardi, motivi tanto migliori dei miei per scrivere di Pasolini e anche oggi per la prima parte del suo epistolario che Einaudi ha stampato in questi giorni. Lo dico perché, capaci solo di vedere gli altri con la miserabile misura con cui perdonano a sé medesimi, non sono mancati coloro che, nelle divergenze, anche aspre, da me in questi anni dette e scritte su quel poeta, hanno voluto leggere non so che invidia per la fama o persino per la orribile morte.

Non puoi averlo certo pensato tu perché meglio di te nessuno sa che i motivi maggiori di quelle divergenze e critiche, a Pasolini vivente le dissi e scrissi sin da allora: ma soprattutto perché l'altezza dell'opera sua è una delle cagioni della sacrosanta invidia della quale si alimentano le fatiche – perché non dirlo? – dei migliori per condurre innanzi l'opera propria: e tra quelli, sebbene di tanto inferiore e fioca, la mia.

Negli ultimi dieci anni, le pubblicazioni patinate, i bei sudori filologici e le celebrazioni si sono moltiplicate, insieme alle pubbliche letture ed esposizioni, in un rumine di ribellismo consolidato e definitivamente ipocrita. Ne è venuto, peggio che fastidio, intolleranza e errore: da far supporre che a fomentarle fosse qualche nemico dell'opera di Pasolini. Ma non era difficile avvertire come la medesima area che aveva, lui vivo, negati o sminuiti i valori della sua poesia, ai nostri giorni tornasse lentamente a negarli o sminuirli. Non sospettabile, credo di dovermi oggi opporre a queste come ad altre, «esecuzione» segrete. Ma per rinnovare il discorso critico su Pasolini, la pubblicazione degli epistolari e degli inediti e delle varianti serve a poco, fuorché alla chiacchiera universale.

Il futuro lavoro su quell'opera potrà essere utile solo se assumerà come pre-messa un giudizio storico-ideologico e politico sulle scelte esplicitamente storiche,

Cervelli fini

Franco Fortini con Vittorio Sereni e Remo Ceserani a Bocca di Magra. Fortini (1917-1994) è stato poeta, critico letterario, e soprattutto un intellettuale radicale e militante, spesso in polemica con Pasolini; Sereni (1913-1983) è stato uno dei più importanti poeti del Novecento italiano, nonché uno dei più grandi traduttori delle poesie (soprattutto dal francese); Ceserani invece è critico e professore di letteratura, curatore delle opere di Ariosto e Boccaccio (per citare due esempi).

ideologiche e politiche compiute o dichiarate da Pasolini nella sua vita. In tale direzione si tratta di compiere un percorso inverso a quello biografico. Non già quello che egli pensava o era dovrebbe essere, prima di tutto, chiarito: ma quello che diceva di pensare, di essere e di volere. Ho sempre ritenuto e continuo a ritenere che se non si riporta nei giusti limiti di Pasolini “corsaro” o “luterano”, militante o fiancheggiatore, raziocinante e praticante di relazioni culturali e letterarie: se insomma non si fa chiarezza “forte” su tutta la parte emersa della sua biografia intellettuale, non sarà possibile neanche tornare a leggere ad occhi nudi quel che è in lui il meglio ed esige severità di interpretazione: la sua poesia.

Questo epistolario 1940-1954, Nico Naldini lo ha curato e lo presenta con una cronologia di 100 pagine, che segue Pasolini dal 1922 al 1954, cioè fino alla progettazione di “Officina”. Due terzi, mi pare, delle lettere, sembrano di affari: letterari o editoriali. Fanno splendida eccezione le lettere a Silvana Ottieri, già in parte conosciute, in forma di autobiografia ossia di interpretazione psicologica e metafisica. E quelle a Gianfranco Contini, dove sono impressionanti tanto l’impegno e l’adesione dello studioso al lavoro del poeta quanto il mimetismo stilistico di quest’ultimo. In altre lettere vengono illuminati i momenti originari di alcune opere di quel periodo, in parafrasi o riassunti: e, indirettamente, i motivi per cui alcuni scrittori che inizialmente aiutavano e ammiravano Pasolini (prima, voglio dire, di *Ragazzi di vita* e delle *Ceneri*) se ne ritrassero in seguito.

È come assistere alla crescita di un grande e fulmineo felino. Certo, la pubblicazione parziale e lacunosa delle scritture dei corrispondenti (male pressoché inevitabile degli epistolari) non permette di valutare dove, come e perché Pasolini abbia incontrato reali resistenze morali e intellettuali, eccettuata la penetrazione psicologica di Silvana e alcune bellissime repliche “cattoliche” di Carlo Betocchi.

Quel che sconcerta è il grado di adesione di Pasolini al sistema e alle procedure delle istituzioni letterarie degli anni Cinquanta, quale si era trasmessa pressoché indenne dalla guerra: secondo la tesi di Romano Zuccarini che situa lo spartiacque, per tutti noi, non nel ’45 ma verso il ’56. Soprattutto da quando si trasferisce a Roma, egli si divide tra l’ambiente letterario, dove sopravvive con collaborazioni, e l’ambiente notturno e sub proletario dei “ragazzi di vita”.

Nel 1956 (né credo di dovermi scusare per la citazione) tale divisione gliela mettevo sotto gli occhi in versi che – già prontissimo a cogliere tutte le occasioni promozionali degli scandali – volle pubblicati su “Officina” e il cui contenuto non sento di dover mutare oggi. Ad esempio: «...nei vicoli biechi / e teneri ti sciogli, dell’afosa / notte di Roma: e poi torni e ti rechi / intatto al verso. Quella libertà / che ti perdoni, ad altri tu la togli / e del nulla sei complice e del male / del tuo popolo. A corte, poi, ti vale / leggere come l’anima ti sciogli / dei tuoi poemi in limpide querele, / fra chi, come te, sa...».



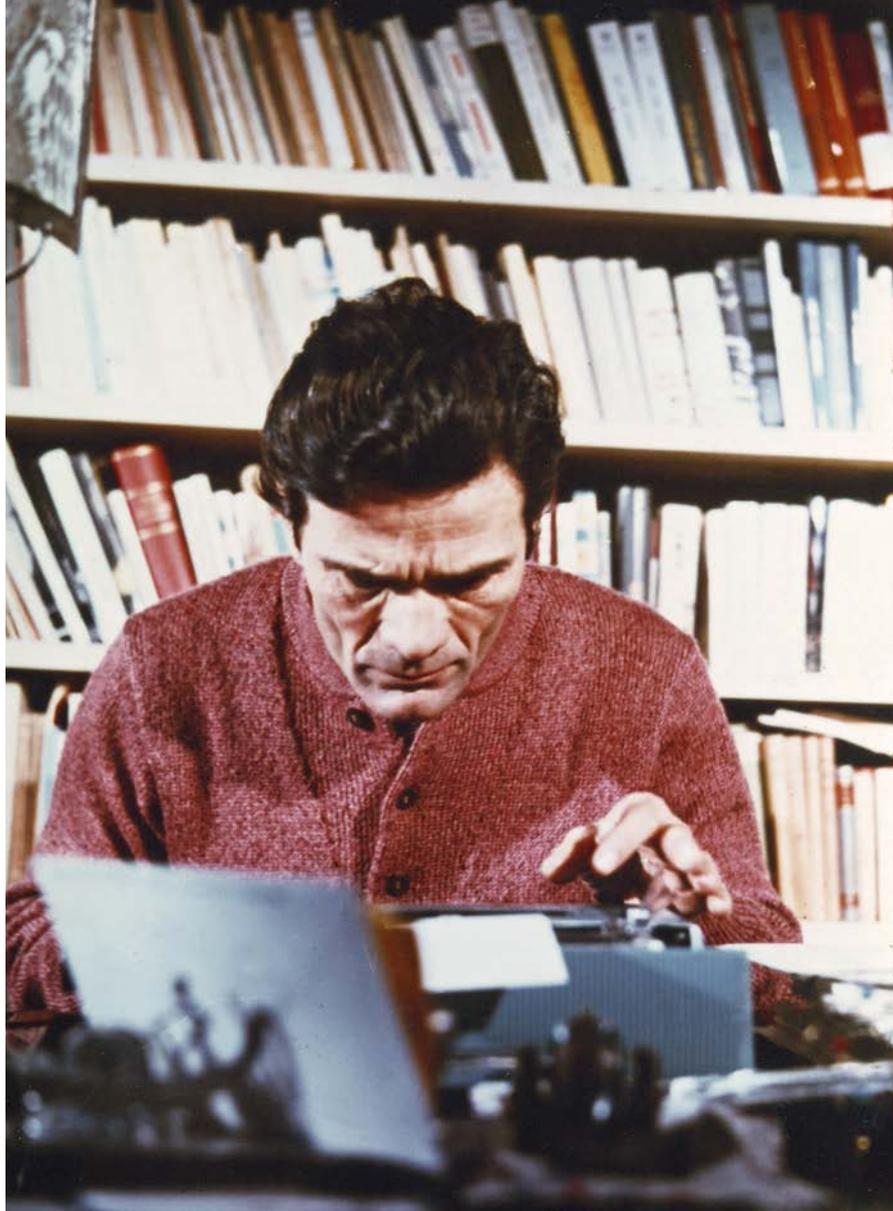


Quell'ambiente è, a scorrerne i nomi, non (o poco) toccato dalle divisioni ideologiche e politiche e Pasolini sembra facilmente amico di quasi tutti, dai comunisti ai cattolici, dai liberali ai socialdemocratici, perché la letteratura e la scrittura sono la sua più vera passione ed è in quell'ambiente che vuole essere accettato prima, e signore poi. È qualcosa che più tardi avrebbe pagato assai caro, tanto nella biografia quanto nella sua stessa capacità poetica. C'è un passo in una lettera a Silvana dove le annuncia la scomparsa di ogni sentimento di rimorso per l'atto amoroso senza amore e assume per sé una frase di Gide a proposito del dovere e della felicità. A che segno il mutamento del giudizio corrente sulla omosessualità permette di misurare quanto il rifiuto pubblico distorce la visione che allora il singolo aveva di se stesso! Sapeva benissimo di non essere felice e di non volerlo neanche essere perché tale era la volontà dell'altra parte di sé, affamata di sicurezza e delirante di un dominio intellettuale ottenuto tramite la scrittura.

Di qui, e queste lettere lo confermano, la sfiducia nelle idee e la fede nelle forme, astuzia pratica e passione per la rovina, mimetismo e manierismo. Dove

Tempesta creativa

Pier Paolo Pasolini alla macchina da scrivere nello studio della sua casa romana.



il manierismo (come nel Tasso) è lo strumento di verità poetica di chi non osa o non può guardare alla propria condizione di classe e, proprio per questo, si abbandona al discorso apparentemente ideologico e politico.

Dopo la sua morte, a chi, per amicizia o corporazione, avrebbe dovuto essergli più vicino, mancò l'iniziativa di formare un comitato, diciamo pure, scientifico per la tutela della sua eredità letteraria. Non so se la fondazione che porta il suo nome se ne occupi oggi. Ma abbiamo assistito ad un decennio di vanità impegnate nell'illimitato sfruttamento della miniera Pasolini. E mentre suoi inediti (di dimensioni imponenti) sono ancora da pubblicare, questo epistolario non sembra aiutare troppo la nostra conoscenza né della biografia né dell'opera, ma solo gli imminenti omogeneizzati di produzione universitaria, oppure l'industria editoriale.

A quest'ultima glielo auguro: i soldi sono forse non bellissimi ma almeno utili a chi li fa. Mentre insopportabile è l'odore che emana dai concimi lirici dei nostri patimenti morti, con cui si vorrebbe fare sfiorire «l'albero grigio del sapere».

7 DICEMBRE 1986

LASCIAMOLO SCONSACRATO

Ed ecco la risposta di Roversi: non è vero che Pasolini fosse timido e dolce, era prepotente e “cattivo”, ma laurearlo scrittore “ufficiale”, come Fortini vorrebbe, significa annacquare la carica trasgressiva. Che ce ne faremmo, conclude, di un poeta eterno ma imbalsamato?

DI ROBERTO ROVERSI

CARO FORTINI, tu sai bene che ognuno legge con i propri occhiali ed è libero di farlo. Quindi, mentre so di essere, per l'occasione, una sponda di biliardo per le tue riflessioni – critiche e sottili senz'altro – credo a mia volta di potere attingere alle mie e a modo mio. Di queste ne trascelgo alcune minute, che non si lusingano certo di proporre nuove esplosioni ma si accontentano di restare appoggiate a un paio di verifiche e di piccole conferme sulle mie convinzioni, dopo aver percorso questo primo volume delle lettere di Pasolini e inseguendone la vita.

Nei riguardi di Pasolini, al cui monumento non sono mai stato propenso a portare mattoni, ma neanche a vederlo strapazzare (lo dico in generale) senza muovere un dito, mi pare sia appena il caso di premettere che ci riferiamo comunque a persone, argomenti o opere che scottano. Ancora. Perciò, pungolato dalla lettura, per potermi rimuovere fra i vari sentimenti e riferimenti di lettore, mi aiuto, in principio, col richiamo a un breve colloquio di Goethe, una sera di dicembre del 1824, a Weimar, con il cancelliere Von Müller, quando gli disse: «Non bisogna mai più rivedere i vecchi amici, non ci si intende più, ognuno ha imparato a parlare in un'altra lingua». Potrei fermarmi qui, ma il discorso continua fino a conclusione: «Se ne guardi chiunque ha a cuore la propria vita, perché la dissonanza che ne nasce può agire su di noi soltanto come un perturbamento, e la pura immagine dell'antica amicizia si intorbidata».

Quasi a seguire l'invito di questo grande, con Pasolini nella rivista “Officina” non ci siamo più incontrati. Ma anche all'inizio, da molto giovani, quando come tanti io cercavo smanioso una mia indipendenza, questi impazienti divagazioni lo incattivivano fino a renderlo insolente e molto ingiusto anche contro quelli che riteneva partecipi o concause di un tradimento. C'è per esempio nel libro una lettera a Luciano Serra nella quale mi si rimprovera, indirettamente, un tradimento con Antonio Meluschi, e Renata Viganò.

Volevo dire, come prima considerazione, che Pasolini poteva e sapeva essere ingeneroso e ingiusto, per rabbia dei sentimenti o rabbia culturale. Insomma, molto prepotente. Questo epistolario, intanto, conferma la sua violenza culturale, talvolta dura, irrispettosa: a modifica corretta di una icono-



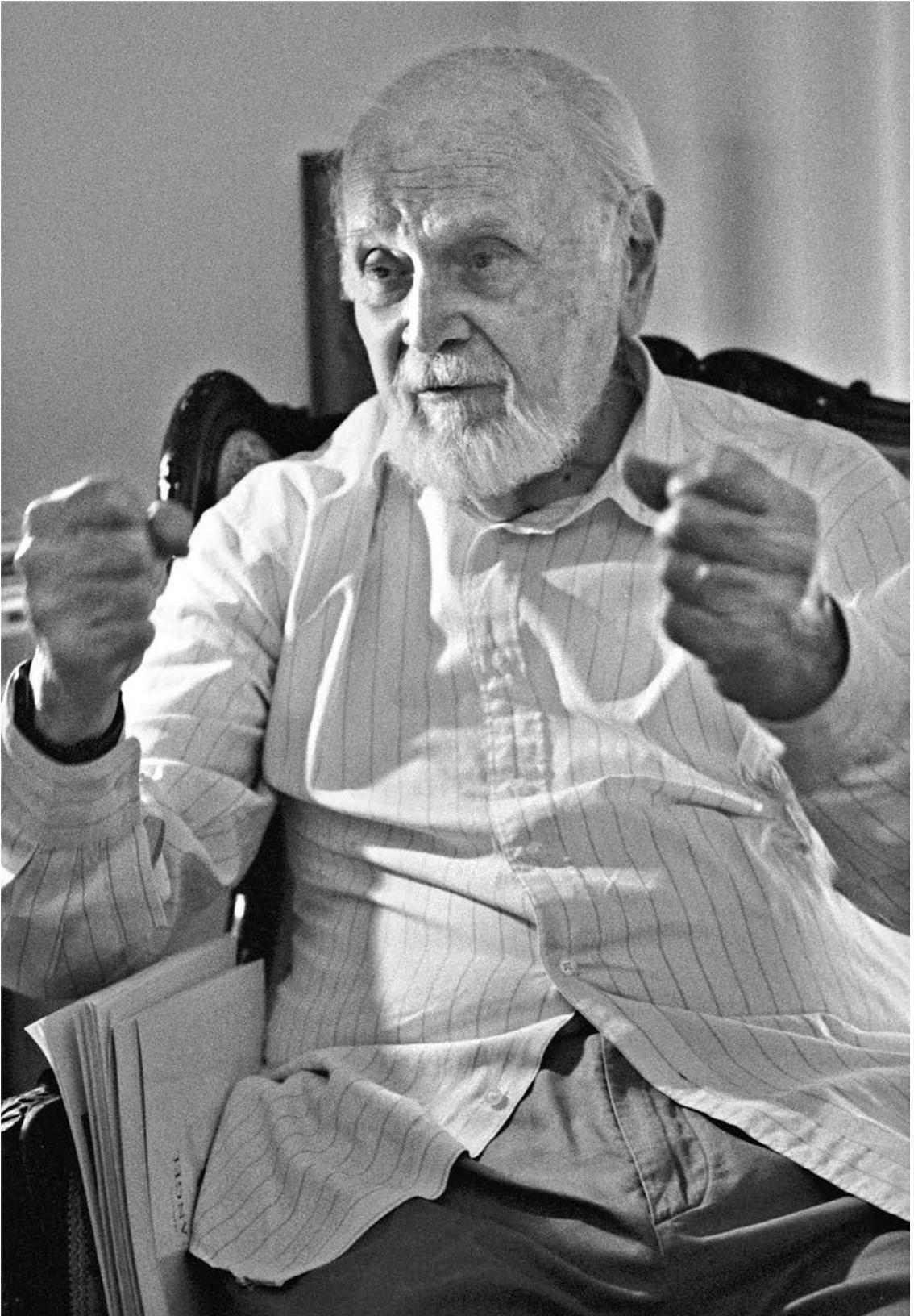
Poesia

In alto Pier Paolo Pasolini. Nella pagina a fianco Roberto Roversi, bolognese, poeta, libraio (ha gestito la libreria Palmaverde), animatore culturale. Con Pasolini ha diviso molto, a partire dal comune impegno nella rivista "Officina" (di cui erano fondatori assieme a Francesco Leonetti, a metà degli anni Cinquanta).

grafia agiografica legata invece all'immagine di Pasolini come un intreccio di timidezza, tolleranza scontrosa, umiltà inquieta di fondo. Violenza che poteva riposare a lungo ma restava respirante, incumbente. Tuttavia, posso proseguire, non mi intimoriva ma la rispettava. Sentendo che provocava, magari feriva e sbatteva, ma non offendeva mai, perché era senza arroganza, quindi senza volgarità. Feroce ma disarmata. In realtà, una difesa per sé, piuttosto che una corazza per infierire contro gli altri.

Pasolini non era certo buono. Tanto meno, poi, era ironico: nel senso di una disposizione a sorridere, almeno, sulle cose (non certo a ridere). Questa sua violenza, non di pelle ma di cuore, tesa a prendere per avere gli altri vicini, sempre più vicini (il suo pedagogismo assillante), lo induceva a uno schematismo sentimentale molto rimarcato, con conclusioni che lo portavano a cancellazioni sommarie («"Officina" è uscita dalla mia vita»). Anche cattivo, ripeto. Però di una cattiveria timida, che lavorava la violenza come il pongo.

A questo aspetto della personalità di Pasolini, la lettura di questo volume torna a esplicitare un altro da ricollegare: cioè la mozartiana precocità unita alla capacità di ottenere fin dall'inizio risultati concreti. Da una parte detestabile («è bravo in tutto, precoce sempre, non sbaglia mai») dall'altra, sorprende talvolta in modo splendido. Questa tutela di sé (e contemporaneo culto di sé), contraddittoria ma non certo di basso narcisismo, interamente



affidata alla scrittura – alle volte con l'impressione che si distenda sopra, a difesa, un intreccio marmoreo o ferroso o infuocato di segni/parole – è ancora una conferma ribadita, mi sembra dal volume, che Pasolini nei rapporti cogli altri, nei rapporti diretti, non intendeva muoversi ma cercava, si ostinava a tirare l'altro a sé. In una tensione di riflessivo disperato totale inglobamento. Ripeto: non per divorarlo ma per averlo e per non essere più abbandonato.

È fuori dubbio che un rapporto diretto, prolungato, con lui riusciva molto stimolante e difficile. So che potranno magari rivoltarmi questi giudizi, ma resto convinto – anche partendo da particolari – che per concorrere a liberare Pasolini dalle fauci di troppo alligatori, occorre restare impietosi – con lui e per lui. Non rimarginando piaghe, contraddizioni e schemi, anche minori, ma riaprendoli: mantenendogli una stima ringhiosa ma vitale. Come a un artista che ha operato ben dentro nell'ambito della letteratura: ma che, immergendosi nelle vicende degli anni, si era a un certo momento scomposto e aperto, drammaticamente. Infatti, a quel punto, l'architettura di segni che Pasolini, come una tela di ragno, intrecciava per necessità di identificazione e di difesa si lacerava a seguito degli assalti sempre più feroci delle occasioni. Tanto da convincerlo, alla fine, che scrivere per formare montagne di pietre (o di parole) non bastasse più, non fosse più il modo di difesa o il principio di una liberazione. E aveva cominciato a chiedere ad altri che scrivessero con lui. Forse, per lui. Un modo di rovesciare e bruciare la prepotenza di un tempo.

A questo punto direi a Fortini che, per me, ha ragione e torto contemporaneamente. Ha ragione perché secondo le buone regole Pasolini dovrebbe essere ricondotto lì dove ogni autore dovrebbe risiedere e stare: le proprie opere. Le pagine scritte. Il fitto intreccio dei segni. Ha torto, invece, perché ribadendo questa operazione metodologicamente corretta, altro non fa che dare avallo alle ragioni e alle operazioni ufficiali (culturali, accademiche, politiche). Primo, perché ci si toglierebbe dai piedi questo autore, congelandolo in un'opera omnia editorialmente gratificante. Secondo, perché si impedirebbe che la vitalissima e irritante vischiosità pasoliniana continuasse a insinuarsi e a fermentare nelle direzioni meno prevedibili, rifiutandosi alla catalogazione. Pasolini, dentro le sue poesie, nell'ambito del "questo è bello", è appunto regolabile lungo le linee canoniche instaurate dalle varie letture e dalle varie accademie. Mentre Pasolini scomposto e complesso, ancora tutto da fare e da ridurre, fuori o contro o anche soltanto insieme alle sue opere, chi riesce ad amministrarlo? Lo blocchi e sfugge. Sempre ubiquo. Inquieto, incerto, parziale, insaziabile. Violento dentro la sua nuova disperazione. Cerca, si allontana e intanto non vuole staccarsi dalle cose.

Annotato in modo schematico, questo è il Pasolini che Fortini scancella, appoggiandosi ai buoni metodi. Il meno eterno? Forse sì. Ma di poeti saviamente calati dentro le proprie opere e già allineati per il giusto risarcimento non ce ne sono ormai tanti in giro? Poi vorrei chiedere a Fortini: oggi non è forse più urgente – maledettamente urgente – un libro sconosciuto che un poeta "laureato"?



19 GENNAIO 1992

FEDERICO

È il 1957. Una coppia d'eccezione parte in macchina alla ricerca della "Bomba", la mitica battona romana che diventerà la Saraghina di tanti film. Sono Pasolini e Fellini. Non la trovano. Ma subito dopo quell'insolito viaggio, Pasolini scrisse uno straordinario ritratto del regista riminese, rimasto inedito per alcuni anni. "l'Espresso" lo pubblica nel 1992. E Fellini, che lo legge per la prima volta, risponde all'amico scomparso.

DI PIER PAOLO PASOLINI

Uomo-cinema

Un ritratto di Federico Fellini (1920-1993), regista sinonimo dei film Made in Italy.



Quello che segue è un testo scritto da Pier Paolo Pasolini nel 1957 in occasione dell'uscita del film di Federico Fellini Le notti di Cabiria, pubblicato una prima volta nel 1965 con il titolo Nota su Le Notti e poi ripescato da Michele Gulinucci per un saggio sul cinema di Pasolini, Le regole dell'illusione, uscito nel 1991. Un anno dopo "l'Espresso" decide di sottrarlo agli archivi dei cataloghi cinematografici e di consegnarlo al grande pubblico. Poi chiede a Fellini, che non conosceva il testo, di rispondere a distanza allo scrittore scomparso. Qui sotto lo straordinario ritratto firmato Pasolini; a seguire l'intervista al regista.

Ricorderò sempre la mattinata in cui ho conosciuto Fellini: mattina «favolosa», secondo la sua “punta” linguistica più frequente. Siamo partiti con la sua macchina, massiccia e molle, ubriaca e esattissima (come lui), da piazza del Popolo, e di strada in strada siamo arrivati

in campagna: era la Flaminia? L'Aurelia? La Cassia? L'unica cosa fisicamente certa era che si trattava di campagna, con strade asfaltate, benzinari, qualche casale, qualche ragazzo un po' burino in bicicletta, e una immensa guaina verde, imbevuta di sole ancora freddo, che rivestiva tutto. Fellini guidava con una mano, e dava arraffate qua e là al paesaggio, rischiando continuamente di schiacciare i ragazzetti burini o di finire nel fosso, ma dando però l'impressione che ciò, in realtà, era impossibile: guidava la macchina magicamente come tirandola e tenendola sospesa con un filo. Una mano, dunque, appoggiata al volante della macchina, materna come una tardona e concentrata come un alchimista, con l'altra Fellini si girava e rigirava i capelli, usando il solo indice come tornio o fuso. Mi raccontava, trascinandomi in quella campagna perduta in un miele di suprema dolcezza stagionale, la trama delle *Notti di Cabiria*. Io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach.

Non capivo ancora Fellini: credevo di individuare in qualità di limite quella che è poi risultata la sua enorme e totale virtù.

Immaginate un lumacone grande come una città – Cnosso o Palmira – nel cui interno entrare come eroi di Rabelais: e lì dentro ritrovare cose dappriincipio deludenti, come un benzinario o una puttanelle che batte in costume da vignetta: provare un senso di sproporzione tra l'enormità dell'ambiente e la meschinità del concreto-sensibile ivi trasferito: ma poi un po' alla volta accorgersi che la lumaca-labirinto digerisce e assimila tutto nei suoi visceri, orrendi e radiosi: digerisce anche voi, se non state attenti.

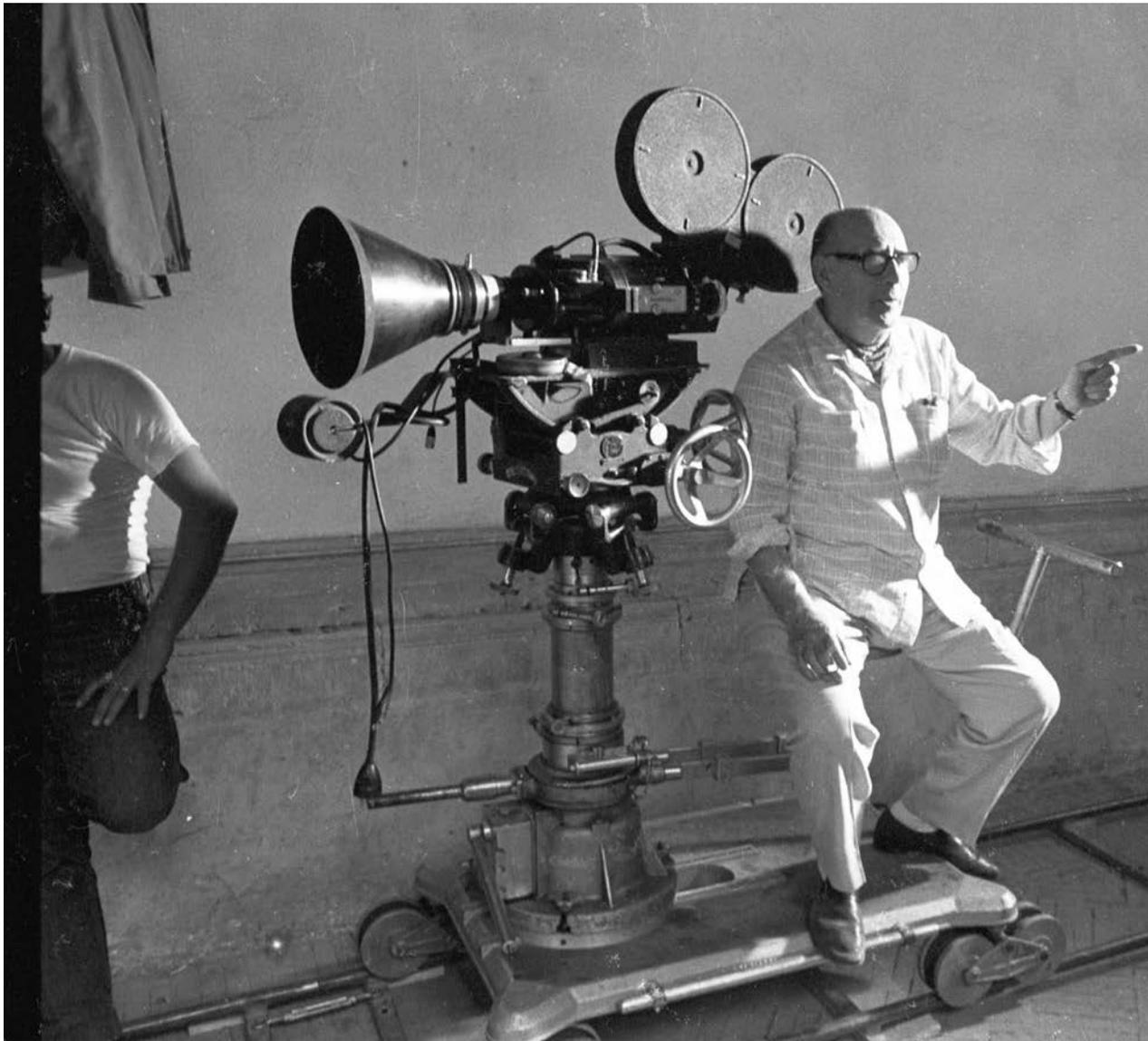
La forma di uomo che Fellini possiede è incessantemente pericolante: tende a risistemarsi e riassetarsi nella forma precedente che la suggerisce. Una enorme macchia, che a seconda della fantasia può assomigliare a un polipo, a un'ameba ingrandita dal microscopio, a un rudere azteco, a un gatto annegato. Ma basta un colpo di ponentino, uno sbandamento della macchina, per rimescolare tutto, e ritrasformare il coacervo in un uomo: un uomo tenerissimo, intelligente, furbo e spaventato, con due orecchie create nel più perfetto laboratorio di articoli acustici, e una bocca che sparge introno i più curiosi fonemi che incrocio romagnolo-romanesco abbia mai prodotto: gridi, esclamazioni, interiezioni, diminutivi, tutto l'armamentario della pregrammaticalità pascoliana.

Temevo, al suo referto sulle *Notti*, la sproporzione tra il concreto-sensibile di tono, ambito e gusto realistico, e l'immaginario di provenienza quasi surreale, sia pure modificato dall'humour: e questo, annotato, dissi a lui, la sera dopo: sempre dentro il budello della sua macchina, ferma e illuminata in un vialone balordo, là dove poteva ormeggiare la gran "battona" da noi ricercata, la Bomba. Lui mi ascoltava accovacciato, acciambellato sul sedile rosso, come una chioccia, come una Madonna del Manto, col guancione, l'occhio bistrato, su cui si stampava la balenante attenzione o l'ansia, come una tinta più opaca, rendendolo a tratti così umano, con la sua retina, la sua pupilla nocciola, da farlo parere quasi buffo, e enormemente affettuoso se per caso fosse un po' spaventato dal mio Auerbach.

Non trovammo mai la Bomba, per quanto battessimo tutti quei viali che girano e rigirano intorno alla Passeggiata Archeologica, coi gruppi di puttane rosse illuminate di striscio dai fanali e i malandri in cricche o soli, a cavalcioni

Periferia

Anthony Quinn in *La strada* di Fellini (1954). Quinn, di origini messicane, dal fisico da culturista, ha vinto due premi Oscar, come attore non protagonista. La sua interpretazione più famosa è in *Zorba il greco*. In *La strada* recita accanto a Giulietta Masina.



dei muri, col culetto in alto e il colletto del giubbotto graziosamente rialzato intorno alle teste acconciate come torte nuziali, la scrima dritta e bianca, i riccioletti, la cocca al vento.

La Bomba fu per molte notti la nostra meta: ritrovarla a battere fra i tronchi dei viali, o al Colosseo, o fra i portoni di via Cavour, aveva assunto un significato quasi simbolico. In realtà non la volevamo trovare; e non la trovammo. La Verità deve rimanere nascosta, interna e ideale.

Trovammo al suo posto molti facsimile: aspetti terreni e quotidiani della Verità. A palate. Io, dunque, credevo che la Verità fosse comune, dentro noi due: o almeno ci fosse in noi un terreno franco dove ospitarla, o ricostruirla, o analizzarla, insieme.

Nel copione che avevo letto sentivo il pericolo dell'errore che pure permane in quel capolavoro che è *La strada*: il coesistere di una realtà "reale",



vista con amore e pienezza (il mondo dell'Italia appenninica, con paesaggi e figure, piazzette e campi, soli e nevi, episodi in stile "humilis", addirittura "piscatorious", gente d'ogni giorno, contadini e puttane: il mondo, il mondo *tout court* insomma) e una realtà "stilizzata" (la realtà di Gelsomina e, in parte, del Matto): il coesistere di pura invenzione e un apriorismo stilistico; di poesia e di poeticità. Il problema era giungere all'amalgama: rialzare un po' verso Cabiria l'ambiente, e abbassare notevolmente verso l'ambiente Cabiria.

Questa operazione io credevo potesse avvenire in Fellini attraverso le vie razionali della critica e addirittura della... storiografia. In realtà Fellini, con la sua acutissima orecchia, doveva ascoltarmi con la pazienza con cui si ascolta un matto: e naturalmente mi dava ragione, fingendosi tutto compreso del problema estetico così prospettato... Ma Fellini non è un innovatore cosciente del gusto neorealistico in quanto momento culturale e storico: la sua innovazione è tanto più violenta e esplosiva quanto più è inconscia e non impegnata.

Egli si innesta nel rinnovamento neorealistico attraverso un apprendistato tecnico: come tale è tutto immerso nell'atto, bruciante nell'ec-

cesso di luce. Calato nel suo particolare settore, Fellini – già per questa circostanza – non era in grado, e quindi non voleva, osservare l'orizzonte generale di una cultura in sviluppo. I dati dello sviluppo gli cadevano dal cielo, gli si formavano nell'anima. Che esistesse una realtà e un realismo, Fellini lo è venuto a sapere attraverso un processo immediato e non problematico. Rossellini può averlo influenzato nel senso che: l'amore per la realtà, è più forte della realtà. L'organo visivo-conoscitivo restando enormemente dilatato dall'iperfunzione del vedere e del conoscere.

Il mondo reale dei film di Rossellini e di Fellini è trasfigurato dall'eccesso di amore per la loro realtà. Sia Rossellini che Fellini pongono nel rappresentare, nell'inquadrare, una tale intensità di affetto per il mondo messo a fuoco dall'occhio mille volte occhio della macchina, brutto, e ossessivo, da creare spesso volte magicamente un senso tridimensionale dello spazio (ricordate la

Neorealismo

Roberto Rossellini nel 1971. Regista, il più celebre tra i suoi film è *Roma città aperta*. È stato assieme a De Sica, Germi e altri tra i principali esponenti dell'ondata di neorealismo, che negli anni Quaranta segnò la rinascita del cinema italiano e influenzò la cultura cinematografica del mondo intero.

Poveri ma belli

Giulietta Masina, nel film *La strada*. Masina è stata la moglie di Federico Fellini. Attrice tra le più celebri, versatili, amate al mondo è stata protagonista di decine di film, tra cui *Paisà*, *Giulietta degli spiriti*, *Ginger e Fred*.

sequenza in cui i vitelloni rincasano di notte dando calci a un barattolo): viene fotografata anche l'aria. (...)

Fellini ha in questo momento una funzione miracolosa: quella di salvare il neorealismo proprio nei suoi vizi: di renderlo valido nelle sue forme marcescenti; di renderlo incantevole nelle sue fissazioni stilistiche.

Rinnovare coscientemente il neorealismo, individuandone reviviscenze, residui, errori, parrebbe in questo momento impossibile, proprio per la mancanza di una parallela e piena coscienza culturale: e, nella fattispecie, per il rilassamento politico dovuto a una nuova retorica nazionale, per la delusione successa all'entusiasmo nel campo dell'opposizione marxista.

Fellini, dicevamo, non è un innovatore conscio d'istituti stilistici: la sua coscienza stilistica è immensa, addirittura eccedente, mostruosa, ma è completamente calata, sprofondata nel mondo interiore e nella tecnica.

Del neorealismo ha preso tutto insieme virtù e vizi, freschezza e vecchiezza, incanto e ciarpame: e ha fatto tutto esplodere per un suo amore non solo prerealistico ma preistorico per la realtà.

Ma che cos'è per Fellini questa realtà? È, direi, una composizione dal "tono" affascinante e patetico di mille particolari della realtà: dagli aspetti della natura, alle concrezioni ormai morte di una civiltà, ai prodotti sociali, ma, questi, in una loro forma estrema, immediata per un massimo di attualità, vicinanza e evidenza: modi e aspetti della sovrastruttura e del costume, meglio che della struttura e della storia.

E in effetti tale realtà sociale (vedi i vitelloni, vedi i bidonisti) amata di un amore sensuale e irrelato, è continuamente contraddetta nella sua razionalità, nella sua norma, dal prevalere dei personaggi straordinari, marginali, stravaganti: piccoli essere inutili e dimenticati che accendono violente correnti d'irrazionalità nel mondo pur violentemente vero e attendibile che li circonda. La realtà di Fellini è un mondo misterioso – o orrendamente nemico, o perduto dolce – e l'uomo di Fellini è una creatura altrettanto misteriosa che vive in balia di quell'orrore e di quella dolcezza. (...)

Uno stilista chiamerebbe il realismo di Fellini «realismo creaturale»: tipico realismo dei momenti di transizione vitali: in cui manca un'unica e assoluta ideologia su cui prospettare e integrare il mondo della creazione artistica, e manca quindi ogni certezza di comunicabilità e di conoscibilità.

Nei nostri giorni il mondo oggettivo, storico e sociale è diviso: le sue teologie morali hanno due direzioni: c'è una cortina non solo geografica che lo taglia – immensa fenditura – serpeggiante di idea in idea, di opera in opera, di stilema in stilema. Non potendosi dividere in due, e non potendo essere tutto o da una parte o dall'altra, all'uomo moderno non sembra dunque restare, nell'interregno, altra possibilità di realismo che questo della creatura sola e sperduta a disperare e gioire in un mondo misterioso. Che è poi un momento prereligioso, o religioso nel profondo.

Fellini rappresenta questo momento della nostra storia: e, lo ripeto, con tanta maggior violenza, evidenza e fascino quanto più egli è mosso in questo piuttosto dall'istinto che dalla coscienza (enorme, o abnorme, peraltro, nel campo tecnico, nella magia del "tono").

Con questa secrezione calcinata, cancerosa e preziosa come perla, con questo



diamantifero bubbone, ho lavorato per alcune settimane, sempre sull'equivo-
co che dicevo: poi, piano piano ho capito. Fellini è una savana piena di sabbie
mobili, per penetrare nella quale necessita o la guida nera della malafede o
l'esploratore bianco della razionalità; ma poi né l'uno né l'altro basterebbero,
e il territorio resterebbe inesplorato se Fellini stesso non mandasse, distra-
ttamente, e come per caso, a guidarti un uccellino magico, un grillo sapiente, una
pascaliana farfalla... Così infine ho potuto riassetare il rapporto. Ma forse
non era necessario: Fellini prende comunque dai suoi collaboratori quello che
deve prendere: che lo capiscano o non lo capiscano. Tu parli, scrivi, ti entu-
siasmi: lui ci si diverte, e silenziosamente pesca nel fondo.



19 GENNAIO 1992

PIER PAOLO

colloquio con Federico Fellini

DI RITA CIRIO

“L’Espresso” fa leggere a Fellini il testo di Pasolini che non aveva mai letto prima. Ne nasce un dialogo a distanza: il grande regista racconta il suo rapporto con Pasolini e rimpiange di non averlo frequentato a sufficienza.

D APPRIMA FEDERICO FELLINI ha detto di no. Aveva appena letto il bellissimo testo di Pasolini e non riusciva a capire come all’epoca potesse non averne avuto notizia. Sembrava incuriosito da questo ma anche molto amareggiato. Poi una telefonata il giorno di Natale con la risposta definitiva: «Va bene, accetto». Ecco dunque il testo della conversazione che abbiamo avuto, una sorta di dialogo metaforico, ma forse per questo ancora più suggestivo, con Pier Paolo Pasolini.

In che occasione ha conosciuto Pasolini?

«Gli telefonai dopo aver letto *Ragazzi di vita* per manifestare il mio entusiasmo; lui

fu molto simpatico, parlò in termini lusinghieri dei *Vitelloni*, di *La strada*. Solo più tardi, quando fu pronto il copione di *Le notti di Cabiria* pensai di farglielo leggere per chiedergli una consulenza linguistica su certi modi di dire gergali. L'appuntamento era al bar Canova a piazza del Popolo. Lo vidi arrivare e mi sembrò subito molto simpatico con quella sua faccetta impolverata, da muratorello, una faccetta da proletario, da peso gallo, da pugile di borgata. Accettò la proposta di collaborazione con entusiasmo, una qualità che me lo rese subito familiare. Era un uomo generoso, immediato. E partimmo per quelle passeggiate che lui descrive così bene».

Pasolini descrive la “forma Fellini” in vari modi: un polipo, un’ameba ingrandita, un rudere azteco, un uomo tenerissimo, intelligentissimo, furbissimo e spaventato, un gattone siamese, una lumaca-labirinto che tutto assimila. In quale di questi essere si riconosce?

«In tutti quanti – beh, un po’ meno nel lumacone – ma da un punto di vista letterario, detti da un poeta come era Pier Paolo li accettò. Certo, siamo un po’ tutti lumaconi, anche lui aveva qualcosa di avido negli occhi, di attentissimo, una curiosità vivida, inesausta. La sua qualità che ho sempre apprezzato era la sua disponibilità ad essere un’artista che assorbe, assimila, trasforma ma, nello stesso tempo, una parte del suo cervello sembrava un laboratorio preciso, attentissimo dove quello che l’artista aveva creato veniva vagliato, giudicato, in generale con un consenso: essere insieme creatore e critico acutissimo, implacabile di quel che aveva inventato. Una qualità, questa inesauribile presenza critica, che a me per esempio manca completamente».

Racconti ancora qualcosa di quelle vostre passeggiate notturne alla ricerca di ambienti e di suggestioni per “Cabiria”.

«Giravo con lui per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale, Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l’aspetto; ma anche di uno sceriffo, di un piccolo sceriffo che andava a controllare ambienti molto familiari. Si divertiva ai miei allarmi, era lì col sorriso di chi ha visto di più, di peggio, anzi si augura che il peggio possa accadere, da un momento all’altro, soprattutto per compiacere l’amico ospite e turista. Tanto c’era lui lì a spiegare e a difenderli, sceriffo conosciuto. Ogni tanto sbucavano da certe finestre, da certe porte, da angoli bui imprevedibili presenze, ragazzetti che lui si compiacenza di presentare come se fossimo in Amazzonia, tra esseri fantastici, selvaggi, antichi».

Le ha mai dato l’impressione di una persona che avesse paura di qualcosa?

«Mi sembrava, per quel poco che lo conoscevo una persona che si inebriava anche del pericolo inteso nel suo aspetto diavolesco, sconosciuto, esaltante».

Ha raccontato la prima impressione che ebbe di lui. E l’ultima?

«Negli ultimi tempi portava gli occhiali neri, si vestiva come un personaggio da film di fantascienza di adesso, tipo Terminator, con i giubbotti di cuoio. E poi era diventato più silenzioso, tendeva alla immobilità. Ricordo una volta alla Safa Palatino rimase seduto, immobile e silenzioso, per ore, su una seggiolina scomoda. Ci eravamo salutati con molta effusività, abbracciandoci, perché la nostra amicizia ricordava un po’ la scuola, aveva bisogno anche del contatto fisico. Vedevo con piacere che la nostra amicizia continuava anche se qualche piccolo episodio avrebbe potuto allontanarci».

Che fare?

Pasolini spesso si faceva fotografare in atteggiamenti da persona che sta riflettendo, pensando, ponderando.

Musa

Giulietta Masina in
Le notti di Cabiria
(1957).

Di che si tratta? Che cosa era successo?

«Accade quando, del tutto sconsideratamente, avevo convinto il vecchio Angelino Rizzoli a mettere insieme una casa di produzione che si chiamava “Federiz”, dove la “z” stava per Rizzoli e “Federi” per Federico. Aveva l’ambizione, la Federiz, di aiutare i giovani registi di debuttare. In realtà tutto quello che riuscii a fare per quella società fu di trovare un ufficio e di arredarlo. Mi divertii per mesi a trasformarlo in un vecchio convento o nell’osteria dei Tre Moschettieri. Lì vicino a via della Croce, poi c’era il ristorante Cesaretto e verso l’una era facile farsi portar su qualche piatto; era diventato più che altro una mensa. Ma i primi mesi l’entusiasmo era grande e anch’io ero convinto che avrei prodotto tanti bei film, che poi fecero altri: *Il cochesito* di Ferreri, *Il posto* di Olmi e *Accattone* di Pasolini. Pier Paolo era fiducioso di poter debuttare come regista. Il copione era bellissimo e lui chiese di poter fare dei provini. Si dovettero vincere le resistenze di Rizzoli e dell’altro socio, Clemente Fracassi, bravissimo ma con tendenza al pessimismo e al catastrofismo nel fare i conti. Quanto a me giocavo a fare il produttore ed ero irresponsabile più che ottimista. Pier Paolo girò i provini e io, suggestionato dai pareri negativi di Rizzoli e di Fracassi oltre che da una troppo personalistica visione delle cose, giudicai e sbagliai».

Come andò a finire?

«Fu costretto a dire a Pier Paolo non la verità, ma che era meglio aspettare ma lui, intelligente com’era, capì che c’erano resistenze anche da parte mia, cosa non vera, e sorridendo con po’ di mestizia mi disse: “Certamente non posso fare il cinema come lo fai tu”. Per fortuna incontrò subito Alfredo Bini e il loro sodalizio funzionò. Cercai di farmi perdonare quella presa di distanza, apprezzai persino esageratamente il film e soprattutto mi diedi di fare perché venisse liberato dal blocco della censura. Pasolini scrisse in quell’occasione un articolo sul “Giorno” in cui raccontava tutta la storia con onestà, con molta acutezza e anche un po’ di umorismo, cosa che non apparteneva alle sue corde. In quell’articolo venni da lui battezzato come “l’elegante vescovone” per il modo in cui, con grande imbarazzo, gli diedi la notizia negativa sul suo film».

E la “Bomba” che avete cercato insieme inutilmente, esisteva davvero o era solo uno dei suoi fantasmi?

«Era una vecchia battona di cui avevo sentito favoleggiare da Ercole Patti i primi tempi che ero arrivato a Roma. In realtà la chiamavano “Bomba Atomica” e se ne parlava in un mitico caffè notturno che stava vicino al “Messaggero”. Al giornale andavo di notte assieme a un leggendario redattore sportivo che collaborava anche al “Marc’Aurelio”. Mi piaceva quella vita da giornalista come l’avevo immaginata stando a Rimini, come nei film americani quando Fred McMurray arriva in redazione, butta il cappello da lontano e centra l’attaccapanni. Dunque, una notte uscendo all’una dal “Messaggero” e risalendo verso





piazza Barberini, ho visto la “Bomba”. Era una specie di mongolfiera, tutta vestita di bianco, scendeva camminando al centro della strada, né su un marciapiede, né sull’altro, proprio in mezzo. È quell’apparizione che ha dato vita alle varie Saraghine dei miei film. Parlando, anni dopo, con Pier Paolo mi ero messo in testa di ritrovarla, lui si era associato volentieri alla ricerca e cercava anzi di incuriosirmi ancora di più sulla vita notturna delle borgate».

Dopo tanti anni cosa resta, a lei, di Pasolini?

«Il rimpianto di non averlo visto più spesso, di non aver approfittato della sua generosità, della sua cultura. E poi, forse, mi illudo, se c’era qualcuno con cui confidarsi, credo che con me l’avrebbe fatto volentieri, probabilmente anche soltanto per stupirmi. O anche per tentare, come qualche volta è successo, di avere un punto di vista diverso dal suo in questo mondo che gli si presentava sempre più atroce, indecifrabile, minaccioso. Una volta mi disse: “La verità è che tutto è caos”, ma in contrasto con questa frase che mi colpì per la sincerità beffarda che conteneva, c’era l’accettazione rassegnata e sconfitta. Aveva una sorta di dolcezza ferita, Pier Paolo, suggeriva quel fascino misterioso e segreto che ho sempre immaginato avesse Kafka».

Pittore

Autoritratto con la sciarpa (1946). Il quadro dipinto da Pasolini è custodito al Gabinetto Vieusseux di Firenze.

19 GENNAIO 1992

È PASSATA LA POP ART? TORNO A DIPINGERE

DI PIER PAOLO PASOLINI

Quello che segue è un brano inedito di Pier Paolo Pasolini trovato tra le sue carte dopo la morte. Qui lo scrittore, siamo nel 1970, racconta del suo essere pittore. E spiega perché siano stati due grandi artisti, Masaccio e Carrà, a influenzare di più il suo immaginario di intellettuale, poeta e regista.

Ho ricominciato proprio ieri, 19 marzo, a dipingere, dopo (tranne qualche eccezione) una trentina d'anni. Non ho potuto far niente né con la matita, né coi pastelli, né con la china. Ho preso un barattolo di colla ho disegnato e dipinto, insieme, rovesciando direttamente il liquido sul foglio. Ci sarà una ragione per cui non mi è venuta mai l'idea di frequentare qualche liceo artistico o qualche accademia. Solo l'idea di fare qualcosa di tradizionale mi dà la nausea, mi fa stare letteralmente male. Anche trent'anni fa mi creavo delle difficoltà materiali. Per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellophane; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo.

Quanti ai quadri veri e propri, li dipingevo su tela di sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con della collaccia e del gesso passati malamente sopra. Eppure non si può dire che fossi (e eventualmente sia) un pittore materico. Mi interessa più la composizione – coi suoi contorni – che la materia. Ma riesco a fare le forme che voglio io solo se la materia è difficile, impossibile; e soprattutto se, in qualche modo, è “preziosa”.

I pittori che mi hanno influenzato nel '43 quando ho fatto i primi quadri e i primi disegni sono stati Masaccio e Carrà (che non sono, appunto, pittori materici). Il mio interesse per la pittura è cessato di colpo per una decina o una quindicina d'anni, dal periodo della pittura astratta a quello della pittura “pop”. Ora l'interesse riprende. Sia nel '43 che adesso i temi della pittura non possono che essere stati famigliari, quotidiani, teneri e magari idillici. Malgrado la presenza cosmopolita di Longhi – la mia *Nous* nemmeno pregata, allora, tanta era l'adorazione – la mia pittura è dialettale: un dialetto come lingua per la poesia. Squisito, misterioso: materiale da tabernacoli.

Sento ancora – quando dipingo – la religione delle cose. Forse una parentesi di trent'anni, davanti a una tela, al punto in cui ho smesso di dipingere. Naturalmente tra i miei idoli (dimenticavo) c'era anche Morandi. Non posso allora tacere



il mio immenso amore per Bonnard (i suoi pomeriggi pieni di silenzio e di sole sul Mediterraneo). Vorrei poter fare un quadro un po' simile a un suo paesaggio provenzale che ho visto nel piccolo museo di Praga. Nel peggiore dei casi, vorrei poter essere un piccolissimo pittore neocubista. Ma mai, mai, potrò usare il chiaroscuro né soffiare il colore, con la spugnosa purezza e perfetta pulizia che sono necessarie al cubismo.



3 MAGGIO 1992

VIVA MORAVIA, ABBASSO PASOLINI

Il poeta corsaro è oggetto di una incessante beatificazione. Centinaia di dibattiti, e tutti se ne contendono, avidi, l'eredità politica. Su Moravia, invece, il silenzio. Eppure il primo è ormai superato. Mentre è proprio il secondo a parlare ancora all'Italia di oggi.

DI RENZO PARIS

SU PIER PAOLO PASOLINI i riflettori sono sempre accesi. Anche per iniziativa del Fondo che porta il suo nome, e di Laura Betti, convegni, iniziative editoriali, rassegne cinematografiche (l'ultima si è appena esaurita nel marzo scorso al Palazzo delle Esposizioni di Roma) non smettono neanche un istante di tenere vivo un dibattito che, il più delle volte, è puramente celebrativo e francamente ripetitivo. Su Alberto Moravia, invece, sembra sceso un pesante silenzio. Trovo questa situazione assai ingiusta. Penso infatti che mentre Pasolini illustra il passato del nostro paese, Moravia ne svela invece il presente. E vorrei proporre alcune osservazioni sparse a sostegno di questa tesi.

È vero, la metafora del Palazzo era calzante: ma forse un decennio fa. E la parola "omologazione" fotografava una situazione, se non proprio in atto, in via di completa attuazione già negli anni Sessanta. Ma all'altezza degli anni Novanta, di quella metafora (di cui tutti, non a caso, si sono impunemente appropriati) e di quella parola, che cosa resta? Ho l'impressione che le griglie pasoliniane per leggere la realtà odierna si mostrino arrugginite. Innanzitutto a causa del panorama nuovo della nostra società. I "ragazzi di vita" non sono certo la novità di oggi, e non erano neanche la novità di ieri. Lo erano dell'altroieri. Dopo ci sono stati i *rebelle* degli anni Sessanta e Settanta e, dopo ancora, quelli che, con una parola orrenda, negli anni in corso si definiscono extracomunitari. Questi ultimi, peraltro, non hanno nulla a che vedere con la visione, in fondo esotica, che Pasolini aveva del Terzo Mondo.

In sostanza penso che, insistendo con il rifarsi ai discorsi pasoliniani, si finisce per parlare in gergo, per non farsi capire proprio dai giovani che non hanno vissuto né l'Italia agricola né quella in via di omologazione. Certo, anche Proust parlava del Passato, ma diciamo la verità: Pasolini non è Proust. Quanto più sintetico e attuale risulta allora Moravia quando scrive che la crisi del mondo contadino ci ha regalato soltanto mafia e camorra! Parte del successo di Pasolini (che ha cancellato quello di Pavese), è dovuto a idee che sono diventate dei veri e propri luoghi comuni in bocca sia alla destra che alla sinistra, usati e abusati proprio da tutti.

Non era un emarginato Moravia, il Palazzo non lo vedeva dall'esterno. Lo conosceva già dal 1929 quando accusò con *Gli indifferenti* la borghesia, allora fascista, e continuò a criticare le classi dirigenti di questo paese fino all'o-

Calcio e linguistica

Pier Paolo Pasolini in azione su un campo di calcio. Il pallone era una delle grandi passioni del poeta e regista che ricordava gli anni delle lunghe partite, anche sei-sette ore, sui prati di Caprara, vicino a Bologna, come i più belli della sua vita. Lasciato il Friuli e approdato nella città emiliana per via dei trasferimenti del padre, Pier Paolo si era iscritto alla facoltà di Lettere e si era subito fatto promotore di una squadra di calcio di cui naturalmente era diventato capitano. Veloce e scattante, giocava in attacco nel ruolo di ala destra. Pasolini aveva anche elaborato una sua personalissima teoria sostenendo che il calcio avesse un vero e proprio linguaggio nel quale si esercitavano poeti e prosatori e dotato, proprio come quello scritto e parlato, di un sistema di segni che, un po' per scherzo un po' sul serio, aveva battezzato "podèmi" invece che "fonèmi".

Tra amici

Cesare Musatti,
Alberto Moravia
e Pier Paolo Pasolini
nel 1965.

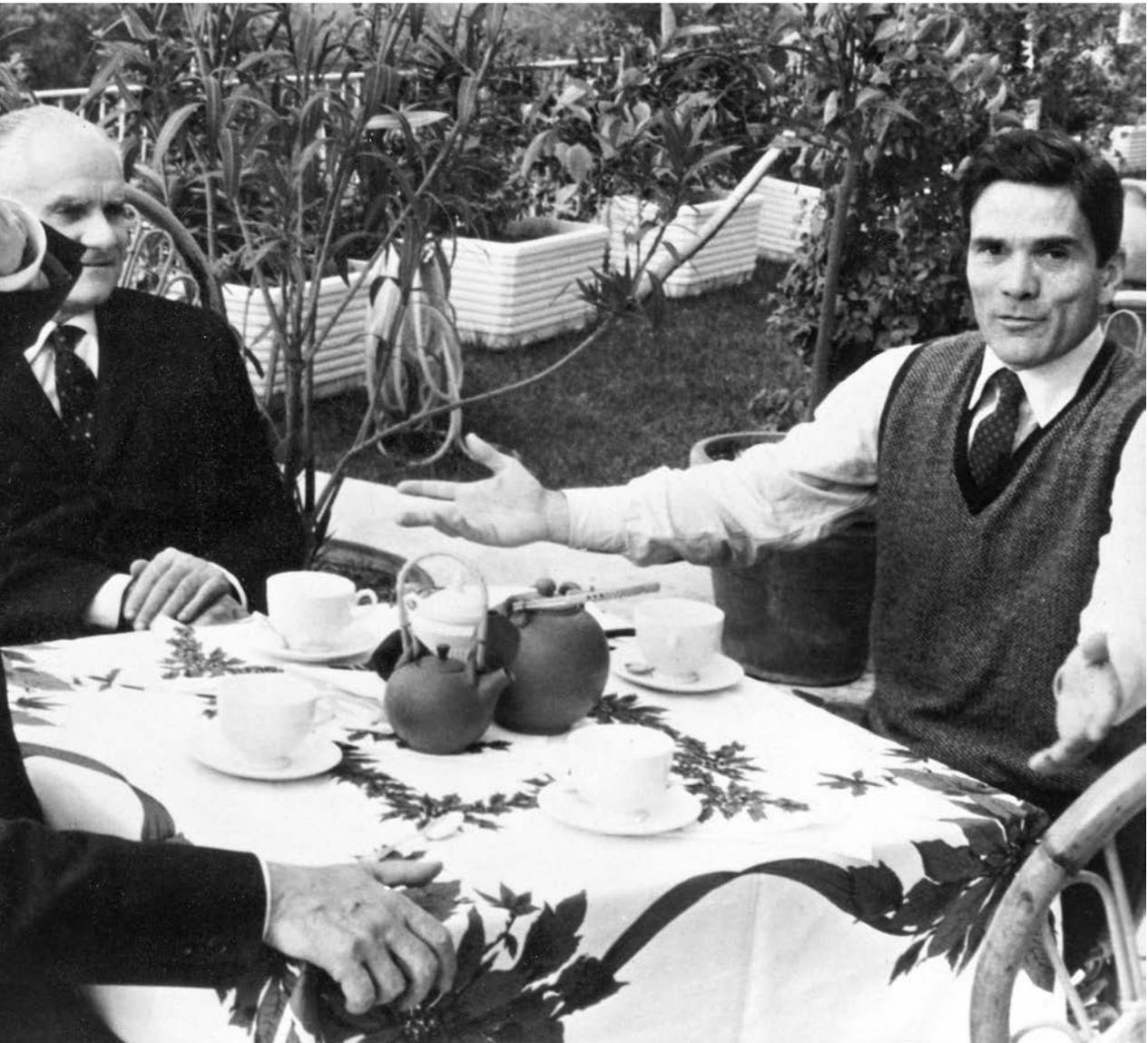
ra della sua morte. Da giovane fu pedinato dalla polizia. Fu inseguito durante i suoi innumerevoli viaggi, non solo perché parente dei fratelli Rosselli, ma proprio per il suo “romanzaccio”, fino alla seconda guerra mondiale. Nei suoi romanzi la borghesia italiana resta sempre uguale, affaristica, gretta, adoratrice del dio denaro. E il sesso gli serviva a svelarne le pieghe più segrete. Basta rileggersi *Impegno controverso* (1982) o *Inverno nucleare* (1985) per capire che il suo obiettivo profondo era la critica al modo di vivere della borghesia cittadina e industriale già sotto il fascismo fino a oggi.

Certo, Moravia non ha mai scritto di volere un processo ai democristiani, non si è spinto fino a simili forme di settarismo: ma perché sapeva bene che non era solo la Dc che andava processata, ma tutti gli stalinismi interni ed esteri, compreso il trasformismo perbenistico della borghesia fascista e comunista postbelliche, fino a quello obbrobrioso dei nostri giorni. *Ragazzi di vita*, messo in mano a un cyberpunk di oggi, può svelare un proposito “retro”, può servire paradossalmente solo a studiare come era verde la nostra valle. Invece, far leggere *Agostino* può risultare ancora provocatorio. Moravia è sgradevole, poco poetico nelle sue formulazioni razionali neoilluministiche, non ha riguardi per nessuna classe sociale, anche se per un certo tempo ha simpatizzato, forse per far contenta Elsa Morante, per il popolo romano. Ha fatto sua la lezione di Flaubert, di *Madame Bovary* piuttosto che dell'*Education sentimentale* (che egli riteneva fosse un romanzo fallito). E quanto va più a fondo di Pasolini anche sulla questione della religione! Pasolini era un religioso mentre Moravia piuttosto un divulgatore del mistero.

L'eredità dei due scrittori italiani è dunque molto complessa. La nostra società, sia pure all'interno di caratteristiche autonome, soffre i problemi industriali avanzate. Ma credo che l'occhio vigile e attento di Moravia possa passare attraverso le forche caudine del Duemila più della scanzonata e poeticissima goffaggine degli emarginati del cinema pasoliniano. Fu poeta il primo Pasolini dell'amicizia amorosa. Con il breve romanzo *Amado mio*, accennò alla sua omosessualità ma poi non si dimostrò omosessuale fino in fondo. Fu religioso in film come *Accattone* e *Vangelo*, ma senza essere cattolico fino in fondo. Né Gide né Peyrefitte. Infine, non si può neanche dire che sia stato comunista fino in fondo. Come giudicare oggi il suo evangelismo sociale con tanto di citazioni marxiane dopo le ceneri del muro di Berlino? Invece il freudismo e l'appena accennato marxismo moraviano, presi come strumenti per lumeggiare la nuova realtà italiana, restano ancora buoni.

Concludendo. Pasolini è un grande cineasta di un decennio della seconda metà del secolo; Moravia resta invece un grande scrittore centrale di tutto il Novecento, al pari di Svevo e Pirandello. Nessuna Arcadia in lui, nessuna atmosfera





deamicisiana o neopascoliana. Non Pascoli, semmai Manzoni, l'inventore del romanzo italiano. Pasolini era alla continua ricerca di una realtà vergine che verificasse i suoi simboli. Moravia parlava, invece, attraverso i simboli della realtà. Questo gli consente, ancora oggi, di scambiarli anche con lettori non italiani, che nulla conoscono del nostro paese.

Pasolini si è fatto coinvolgere da una certa realtà fino a morire assassinato. Pavese si suicidò, interessando con *La bella estate* lo studente campagnolo inurbato che aveva da smaltire la sbornia del "boom". Moravia si è tenuto sempre lontano, discosto dalle brillanti realtà del secolo, come un vero scrittore antico, che parla solo attraverso le sue icone. Non è dibattuto come Pasolini proprio perché è più sgradevole: traditore della sua classe (come si diceva una volta), accusatore numero uno di tutte le diverse borghesie italiane succedutesi in questo secolo. Vi pare poco?



3 MAGGIO 1992

UNO È LA PADELLA, MA L'ALTRO È LA BRACE

DI FRANCO FORTINI

Un poeta e critico letterario replica alla provocazione di Renzo Paris. Per dire: non usate Pasolini come i sovietici hanno usato Majakovskij. E lasciate che gli scrittori defunti parlino. Anche coi loro silenzi.

NELL'ULTIMO DECENNIO di vita Pasolini aveva acquisito negli ambiti deputati alla opinione (non solo nei “media”) un luogo di sua autorità; migrata da una ad altra fascia di destinatari, dai suoi confratelli intellettuali a quelli che dopo la morte (e quasi a partire dalla sera del suo funerale) lo avrebbero eletto a simbolo. Lo sapeva benissimo e la sua preoccupazione, come si legge dall'epistolario, era di ricavare dall'uso degli strumenti della pubblicità mediale maggiore vantaggio che discredito, e di non perdere le simpatie della famiglia “ristretta” né di quella “allargata”.

Come sempre accade, quel luogo gli era stato conferito dall'incontro fra la gestione (sempre politica) delle ideologie e la genialità personale. Pochi mesi dopo la sua morte il Pci raggiunse – era il 1976 – il suo massimo e inutile livello storico, con un balzo di oltre sette punti sulle elezioni precedenti e procedendo sulla via del consociativismo. Il cristiano irregolare Pasolini, presentato come ucciso da una congiura fascistoide, poté essere una bandiera.

Da vivo operò con una tutt'altro che ingenua finezza politica. Ma non sono sicuro abbia vinto. Combatté la contestazione studentesca e operaia in nome della indimostrabile autenticità dei suoi fantasmi furlani e del questurini. Maledisse il dominio democristiano in nome di una inesistente libertà popolare; l'Europa in nome di un Terzo Mondo da dragare nei dopocena. Si pose come cattiva coscienza di tutto; dunque come buona coscienza di tutti. Confuse la contraddizione con la dialettica; la sofferenza con il dolore. Solo alla fine, strangolato dal nichilismo, vide un se stesso lebbroso nel «debole lezzo di macello» di *Salò*, proprio come Gabriele negli ultimi taccuini.

Solo in questo sono d'accordo con Paris, la mitificazione di Pasolini segue una via obbligata. Come fece la nomenclatura sovietica con Majakovskij, così quella letteraria e giornalistica del nuovo “generone” internazionale rimesta e rivolve l'enorme stampato e l'altrettanto enorme inedito pasoliniano allo scopo di “non” compiere la sola cosa necessaria: una vera operazione critica ossia di analisi, di selezione e interpretazione di testi ben delimitati; e di un giudizio. Sa che tale operazione è impossibile fin che si resta nell'ottica del progressismo neoliberalista coniugato al cinismo; quello cioè che Pasolini, grande poeta e critico, odiava, sebbene rinunciava ad armarsi per combatterlo meglio. L'estremo del

Forza poeti

Vladimir Majakovskij (1893-1930), poeta russo, comunista, suicida quando il controllo del Partito sugli scrittori si fece troppo stretto.

Sesso e misteri

Baccanale, un'opera di Tiziano conservata al Museo del Prado di Madrid. La decisione di Einaudi di pubblicare *Petrolino*, romanzo postumo di Pasolini zeppo di oscuri retroscena legati all'Eni e al neo capitalismo, ma anche di incesti, rapporti orali di gruppo, continue sodomizzazioni fa esplodere l'ennesima polemica su Pasolini e le sue opere. Qui ne scrive Arbasino.

pathos e dell'equivoco è poi là dove lettori e spettatori dei Terzi e Quarti Mondi vengono illusi di trovare in Pasolini un fratello invece che un negro-bianco; e la Teologia della Liberazione è dalle sue medesime piaghe costretta a non guardar troppo per il sottile nei plichi dei Soccorsi Culturali Internazionali.

Ma se è sciocco (o peggio) celebrare in Pasolini un pensiero di scelte etico-religiose che egli tanto meno ebbe quanto più lo esibiva; e se è anche più stolto cercare, nell'opera e nella biografia, un orizzonte politico (cui egli non guardò con il minimo di umiltà necessario) né uno religioso, in lui continuamente deformato dalla affabulazione edipica (fino a togliere persino il valore di martirio di che si vorrebbe coronare la sua tragedia); è invece necessario interrogare "il meglio" di Pasolini, la sua sicura grandezza, la sua veemente "canzone al nulla", il suo sbranato compianto di una società immaginaria e dileguante, Italia o Europa o mondo tutto in via di distruzione.

Quel che dico fu detto da alcuni, già più di trent'anni fa e di poi ripetuto da numerosi sapienti. Pasolini fu una spina al cuore di taluno fra i suoi amici di allora; ed essi a lui. Non l'hanno incontrato al cimitero. Non hanno bisogno di accrescerlo o di diminuirlo. Chi, come me, non lo ha considerato mai maestro di vita morale o intellettuale o religioso o politica perché persuaso che il suo meglio (nella vita e nella pagina) era dove si accostava, con la nostra medesima santa incertezza, all'idea di una società che non vuole padri se non dopo avere incontrato dei fratelli, né maestri se non dopo avere riconosciuto dei compagni, oggi può allontanare con un gesto della mano le zanzare che riducono tutto a una bega da Capitale del Ronzio. Pasolini risponderebbe, come Ronsard: «Tutti voi siete usciti dalla mia grandezza».

Ma, mio dio, contrapporgli Moravia! Anche su quest'ultimo una indicibile coorte da termitaio impasta con pece mentale materiali da dottorati, stucco da cattedre e da presepi. Moravia: che non c'entra, che non c'entra affatto, che sapeva molto (non tutto) come non avesse saputo nulla e il cui massimo merito (dico dell'uomo) fu di avere sempre avuta una disarmante e plumbea sicurezza di giudizio, una mancanza di dubbi falsi, una grandiosa corazza difensiva di sé medesimo; e, dello scrittore, il merito – per me molto alto – di avere costituito uno straordinario Musée Grévin a grandezza naturalistica, popolato di sciagurati che mai non furono vivi però onnipresenti irrispingibili spettri domestici.

Non so che senso abbia turbare quei due defunti, già così ben disposti nei locali dei manuali e delle antologie. Fare l'agente di Borsa, diciamo, non è un mestiere da tutti; soprattutto dove una Borsa Valori non c'è, tutt'al più una Sala Corse per tristi *bookmakers*. Lasciamo che Pasolini e Moravia conversino nei licei, come già fanno da tempo, con i loro nonni D'Annunzio e Svevo, Pascoli e Pirandello, dopo essere vissuti in un mondo fedele alla persuasione che gli uomini di lettere, i poeti e i romanzieri potessero toccare le coscienze. Ormai le parole, o i silenzi, sono altrove.



22 NOVEMBRE 1992

A CHE SERVE PIANGERE SUL PETROLIO VERSATO

Troppi incesti? Troppe sodomizzazioni? Linguaggio pesante? Il testo andava pubblicato o no? Riflessioni su una vicenda che fa discutere.

DI ALBERTO ARBASINO

E GIUSTO CHE EINAUDI abbia pubblicato un'opera incompiuta come *Petrolio*, 600 pagine di appunti firmati da Pier Paolo Pasolini? La domanda ricorre da alcune settimane sui giornali italiani. Scandalizzarsi davvero sulle zozzerie e parolacce nelle pagine scabrosette o indulgenti di *Petrolio*? Pare umanamente impossibile, quando basta aprire un televisore davanti a una famigliuola di bambine e vecchietti, e subito – molto più spesso che coi continui «Numi! Stelle!» ai tempi del Bel Canto – qualche stronzo grida «Cazzo!» e «Cacca!». E tutto un pubblico di zombi anche piccolo-borghesi, conformisti, anziani, e tirati su da Mike Bongiorno, applaude automaticamente ogni volta che sente ripetere «vaffanculo, va a cagare», ecc. E tutt'intorno frotte e stuoli di ex *mâitres-à-penser* furibondi per esser stati mandati a quel paese da fruitori e utenti circa il Ruolo dell'Intellettuale, eccoli adesso ingolfati nel dibattito sul Tv-Turpiloquio, assatanati nel disputare se il termine “cazzo” sia da battaglioni del Duce trasgressivi, oppure da neo-sinistra post-Quercia creativa... (Una dama romana molto teledipendente, quando anni fa si trasferì in Francia, telefonava agli amici in patria: «I Racine e Corneille che abbiamo studiato a scuola qui sono inutili: tutti i canali parlano solo di *bagarre* e *bagnole*. Anzi, uno mi ha detto, appena aperto: *tais-toi, salope!*». Ripassata da Roma nei giorni scorsi, le fu chiesto: e qui, cosa ti ha detto, il tuo televisore? Ed essa, arrossendo: «Appena arrivata, m'ha subito urlato: cazzo!»).

Erotismo e pornografia

Davanti all'abbondanza di coiti orali in queste pagine, risalta ancora una volta l'impossibilità pratica di fare letteratura erotica o pornografica, in Italia, avendo a disposizione una lingua che invece di leggerezze e brevità parlate e orali, del tipo «*suck that dick, baby*», deve ricorrere a dinosauri e pachidermi linguistici del genere «l'energumeno estrasse un membro gigantesco»... «Estrasse». Come si fa, in pornografia, a dire «estrasse»? È il linguaggio burocratico e fatiscente dell'“obliterare”, dell'“inanellare”, dell'“aeromobile”... E come si fa a dire o scrivere «fammi un coito orale», sognando un erotismo con parole senza troppe “zz” fastidiose?... Non per niente, il povero Pasolini ripete molte volte «la glande», che sembra una verdura desueta o un frutto della Quercia con necessità di note filologiche, non avendo a disposizione monosillabi leggeri e senza troppe zeta come *dick* o *cock* in inglese: oppure i tanti sinonimi tedeschi di stanga e paletto, termini di falegnameria e officina comuni ai giovani scapestrati e al Sigfrido di Wagner (quando mette a punto la spada)... (L'italiano vetusto genera imbarazzi semantici. Nell'aneddotica del Novecento fiorentino c'è un pittore un po' Mangiafuoco e un po' squadrista, che nottetempo acciappava ragazzetti anche minuscoli, li portava dentro i portoni, si calava i pantaloni, e col suo vocione intimava: «Sverga nell'andito!»). Anche in questo caso l'artificiosità linguistica produceva incomunicabilità e alienazione, con effetti pessimi sull'eros).

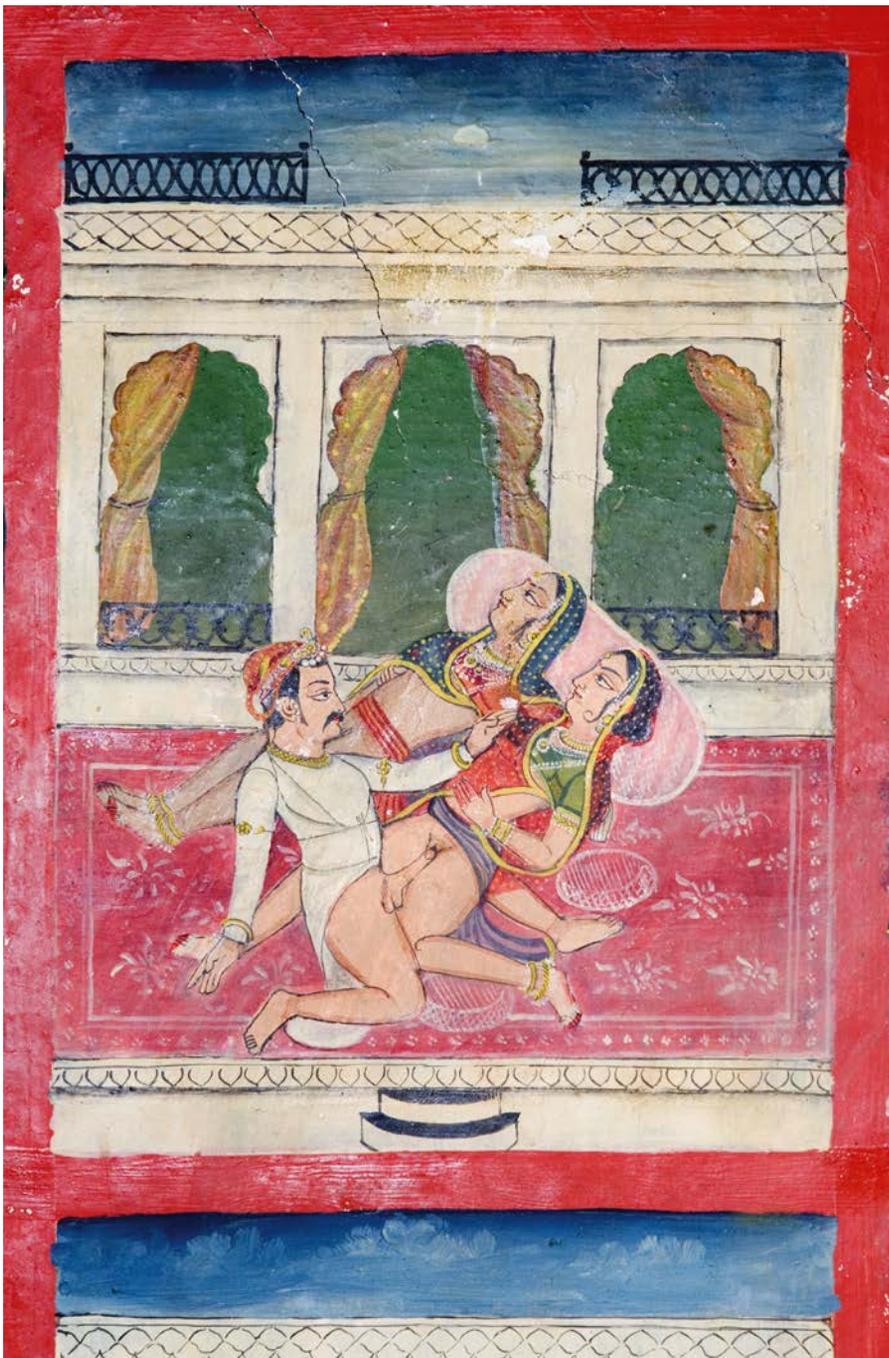
Metafora e metonimia

Gli alunni ripetenti del “grado zero della retorica” vedono ovunque e applicano esclusivamente la sola figura che conoscono: la Metafora. In ogni articolo pseudo-culturale, una frase sì e una no, qualunque cosa è sempre la metafora di un'altra.

Promiscuità

Nel 1992 Einaudi pubblica il romanzo incompiuto di Pasolini. E uno dei più grandi scrittori italiani ne esamina la forma, il contenuto, l'immaginario; e le ragioni per cui andrebbe letto. Lezione di letteratura.

A sinistra, un'immagine erotica, in un dipinto a Dungarpur in India.



(Mai una perifrasi, un'antonomasia, una sineddoche, una litote, un'iperbole). L'idea di una cosa in sé, che significhi solo se stessa (per G. Stein: una rosa è una rosa... per Pasolini: un pompino è un pompino...) evidentemente parrebbe un'astrazione degna forse del più arduo Wittgenstein. I più diligenti fra i replicanti raggiungono e applicano piuttosto la cosiddetta "metafora del pirla" cioè (anche dopo la brutta fine per Aids del povero prof. Foucault che ne aveva lanciato lo slogan), ogni atto sessuale dev'essere, sarà indubbiamente stato, o certamente sarà, una "metafora



del potere”. E solo i retori più sviluppati sanno distinguere e riconoscere che se il cosiddetto coito orale è una metafora del potere, il cosiddetto coito anale è invece una metonimia del sedere. Però, ove ci si addentri nell’analisi scientifica di alcune pagine specifiche, quale sarà la metafora per il pompino, se esso è una metafora di tutt’altro, e non significa mai se stesso? (E se “vaffanculo” è una metafora quando la usa un giornalista, sarà una metafora anche quando la adopera un tassista? E perché chi la riceve si offende tanto? Se fosse un ipèrbito?).

Santa Inquisizione

Giulio Einaudi si domanda se siano tornati i tempi della Santa Inquisizione, ove si esprimano dubbi sull’opportunità di pubblicare un’opera così incompiuta. E quanto Max Brod si è anche invocato in questi giorni, lodandolo per aver disatteso le disposizioni di Kafka circa la distruzione delle sue opere... Ma ci sarà una Santa Inquisizione oppure un Max Brod, a proposito dell’epistolario ormai celebre fra due autori einaudiani come Italo Calvino ed Elsa de Giorgi?



Sono quei temi cosiddetti eleganti, perché la discrezionalità del “caso per caso” è l’opposto di una normativa seria. E in mancanza di una volontà del “de cuius” da disattendere in nome della cultura, sono da sopprimere piuttosto le lettere compiute o i brogliacci appena abbozzati? Insomma, bruciare Pasolini e bruciare Calvino? O pubblicare l’uno e l’altro, comprese le lettere, come fa del resto la Pléiade coi migliori autori francesi? Due, tre pesi? Tre, quattro misure? Diverse analisi di mercato? E se censurare le lettere di Calvino fosse un atto di “pietas” e di saviezza per salvaguardarne l’immagine da imbarazzi sentimentali circa i “raggi di sole”, sarà altrettanto pietosa e saggia la decisione opposta di tirar fuori Pasolini, con l’imbarazzo maggiore o minore di tutti quei pompini? Situazione kafkiana si potrebbe ipotizzare anche una pochade kafkiana: Franz, sposatosi due volte, lascia due vedove. L’una favorevole e l’altra contraria a un embargo sulle lettere a Felice e a Milena. Però unite – come si vede spesso a Milano – per recuperare un appartamento da lui intestato a Milena (ma senza perfezionare l’atto di donazione) prima dei due matrimoni, e per farsi dare indietro i gioielli da lui donati a Felice dopo una vacanza senza le mogli. A costo di ricorrere alla formula della circonvenzione d’incapace, suffragata da una perizia sui testi kafkiani. (E se un pittore avesse fatto ritratti di donne, esse potrebbero pubblicarli, o venderli? E se fossero accompagnati da una lettera d’amore, per esporla a una retrospettiva bisogna certificare che è stata pagata all’autore? E nei casi tipo Marinetti o Apollinaire, ove l’opera è un quadro fatto di parole?).

Enciclopedia

Anche se Northrop Frye non figura nell’elenchino dei numi tutelari di *Petrolio* (come non appare, curiosamente, nel capitolo *Molteplicità* delle *Lezioni americane* di Calvino), il progetto e l’inizio di elaborazione corrispondono alle analisi di Frye nella *Anatomia della critica* edita a suo tempo da Einaudi: forma enciclopedica con diverse mescolanze di mimesi alta e mimesi bassa, dalla Bibbia e dal *Mahabharata* e dalla *Divina Commedia* attraverso i grandi poemi rinascimentali fino alla *Recherche* e a *Finnegan’s Wake*.

Un nuovo Satyricon?

Mi pare un’illusione pericolosa e stranissima. Scrive Pasolini: «Tutto *Petrolio* dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno)». Ma non confondiamo Petronio con *Petrolio*! In Petronio, sono ragazzi liberi e pagani, senza pregiudizi né ideologie, che viaggiano e scopano continuamente “no problem”, mentre in *Petrolio* i funzionari para-statali vanno su e giù per due o tre vie di Roma con tutti gli obblighi e i doveri e i complessi catto-comunisti di chi vive l’Eros che Dio o Gio-

Pagine scomparse

Il 2 marzo 2010 Marcello Dell’Utri, a lungo braccio destro di Silvio Berlusconi ma in questo caso soprattutto accanito bibliofilo, rivela di aver ritrovato alcune pagine di *Petrolio* che si ritenevano scomparse. Si tratterebbe del capitolo *Lampi su Eni*, sparito dalle carte del manoscritto, che pertanto fu pubblicato postumo e mancante di questa parte. Il capitolo, però, non è mai stato presentato al pubblico da Dell’Utri. Sulla vicenda Walter Veltroni, che ha sempre dubitato della versione ufficiale dell’omicidio Pasolini, presenterà un’interpellanza parlamentare diretta a Sandro Bondi, allora ministro dei Beni culturali. Nella foto, scultura erotica a Khajouraho, in India, risalente all’anno Mille circa.

ve gli ha dato come una trasgressione macchinosissima e strettamente connessa all'economia politica del centrosinistra, ricollegando ogni notte o momento d'amore o di sex non a Bacco-Tabacco-Venere ma al Duce e a Pio XII, alla mamma, a Mattei, a Moravia, a Laura Betti, Antonello Trombadori, Giovanni XXIII, Maria Antonietta Macciocchi, "Officina", Bataille...

Interno/esterno

Sono viste dall'interno le scene all'aperto: il sesso collettivo nei terreni vaghi notturni. Sono invece contemplati dall'esterno, e da lontano, gli intrighi e i meccanismi del Potere: come accorpando le inchieste dell'"Espresso" con sotto "Hanno collaborato...". Come ascoltando i racconti di qualcuno che pranza talvolta in ambienti di boiardi ove queste stesse storie sono raccontate con grande chiarezza e non minore sarcasmo di prima mano e ogni sera. (Come se il sottoscritto andasse per qualche giorno a Parigi, e conversando con qualche amico da Lipp si proponesse di fare il Balzac del Quai d'Orsay?). Ma circa le Visioni così visionarie e i Gironi così alla Ronconi, avrei un sospetto. Corrispondono abbastanza ai *Trionfi* di Petrarca nel grande spettacolo *Per la dolce memoria di quel giorno* di Berio e Béjart a Boboli nel '74, sesto centenario della morte del Cantore di Laura. Che Pier Paolo si fosse fatto quella serata petrarchesca, un anno prima della sua morte? Le meticolose descrizioni dei tetri ricevimenti al Quirinale e nel demi-monde letterario potrebbero invece derivare parodicamente dalle minuziose cronache mondane dello Specchio, allora lettissime dal gruppo Moravia-Morante-Pasolini alla caccia di estremi di diffamazione: perché quasi ogni settimana li accusava di scostumatezze. (E almeno una querela, col benemerito studio Liuzzi-Barzilai, mi sa che l'abbiamo data insieme: finendo condannati in appello a pagare le spese).

Tonino e Carmelo

L'appunto 52 porta solo il titolo: «Giovane cazzo (Storia di Tonino)». Peccato che non sia stata scritta, perché se si tratta del famoso Tonino di Centocelle, era la smentita vivente di una regola che Pier Paolo enunciava come un maestro di scuola: in ogni gruppo di ragazzi, si può star certi che il più solitario e in disparte è quello che ce l'ha più grosso. Come se l'essere ben dotato si accompagnasse fatalmente a un umor saturnino. Invece Tonino, benché provvisto di doni naturali fantasmagorici, era estroverso, allegro, ridente. Forse per questo non ha trovato spazio fra le cupaggini di *Petrolio*. E per lo stesso motivo, forse, neanche la battuta di un "Carmelo" cameriere, che avrebbe dato un tocco di leggerezza (abborrita) almeno a una pagina. Mentre aiutava un ministro di conoscenza birichina a infilarsi il paltò, questo gli diceva: «La notte non riesco a dormire pensando a te». (Frases che anche Pier Paolo usava talvolta). E Carmelo: «Pensi piuttosto all'Itaglia, eccellenza, pensi all'Itaglia!».

Pranzo al Toulà

Nico Naldini ha raccontato che Pier Paolo una sera lo pregò di accompagnarlo al ristorante Toulà, perché voleva documentarsi dall'interno sul mondo del potere. Non so cosa mi avrebbe risposto Pier Paolo, se gli avessi chiesto di portarmi in una pizzeria sulla Casilina per poi scrivere (io) un grosso romanzo sulle periferie; o piuttosto, lo so e non lo dico, che cosa m'avrebbe risposto. Però, il Toulà di quegli anni, a Roma, lo ricordiamo in parecchi. Era fondato e





gestito dal letteratissimo Alfredo Beltrame, cresciuto a Treviso in compagnia di Giovanni Comisso, lettore di tutti i nostri libri, e ospite anche generoso. Molto spesso, al tavolo migliore non c'erano faccendieri o portaborse ma Goffredo Parise, Giosetta Fioroni, e altri letterati fra cui il sottoscritto... Peccato che due letterati veneti come Pasolini e Naldini abbiano evidentemente sbagliato sera. Si sarebbero trovati fra amici.

Sempre la mamma

Diverse riprovazioni ha suscitato un protagonista di *Petrolio*, per la sua mania di fare gli incesti con la mamma, oltre che con la nonna e le sorelle. Ma sfogliando *I dialoghi* di Pasolini, appena usciti presso gli Editori Riuniti, si trova una sua lettera aperta del 1969 a Luchino Visconti, per *La caduta degli Dei*: «Inoltre c'è l'inspiegabile incesto. Capiscimi, non dico inspiegabile perché ho bisogno di spiegazioni logiche (ce n'è fin troppe nel film: frasi come "Io ti voglio distruggere, mamma"). Che i tuoi sceneggiatori avrebbero fatto bene a lasciare a Niccodemi). Dico inspiegabile psicologicamente (tutto si può inventare, dice Tolstoj, fuori che la psicologia). Un uomo "anormale" che ama le bambine di otto anni è "bloccato": il suo eros è una cristallizzazione, non può concepire altro al di fuori di questo; di fronte ad altri rapporti soprattutto diversamente anormali, è impotente.

L'incesto con la madre non è certo escluso: ma perché esso si realizzi occorre ben altro ingorgo di sentimenti che un desiderio di rivalsa venuto fuori come in un colpo di scena da una banale confessione con un SS (forse esso sarebbe

stato più vero e giustificato, anche se più folle, se Martin anziché amare le bambine avesse amato i ragazzi». (Nella stessa lettera a Visconti: «Mi hanno detto che alla televisione francese hai sconsigliato la Callas a fare un film con me». Poche pagine più avanti, sempre a proposito di *Medea*: «Non è un film fondato né su Boccherini né su Euripide»... Forse Visconti avrà ricordato alla Callas che la *Medea* è di Cherubini?).

Ce n'è anche per me

Pasolini ha recensito diversi miei romanzetti (i pezzi si trovano ne *I dialoghi* e in *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi), e ogni volta si mostrava soprattutto interessato dalle possibilità della “forma-trattamento”, a brevi blocchetti visivi, di tipo cinematografico. «A. ha adottato per questo breve libro la forma della sceneggiatura, o, meglio, del “trattamento”: è un genere o una tecnica letteraria come un'altra. Non può essere considerata limitativa. D'altra parte quasi tutti gli scrittori scrivono sceneggiature, ed era naturale che prima o poi s'incuriosissero a questa tecnica, e l'adottassero sul piano letterario, come principio regolatore di modi stilistici nuovi». «Che il “trattamento” cinematografico venga assunto ad autorità di genere letterario, è cosa fatta più per interessarmi che per insospettirmi. Tutti gli ultimi libri di A. sono tecnicamente forme letterarie che assumono a dignità stilistica il “trattamento”: la tradizione doveva dunque essersi solidificata e raffinata». «Bene, bene, anche se si tratta manifestamente di una sceneggiatura. Ma bene anche per questo». E anche sul riso insisteva molto: «In modo sempre così divertente da far ridere ad alta voce»... «Far ridere precisamente il lettore italiano di oggi come un umorista inglese desiderava far ridere il suo lettore un secolo fa»... «Lo humour di uno scrittore moderno che mimi la chiacchiera gergale dell'ultima stagione, e poi la distanzia da sé, sospendendola come un “idolo verbale” sugli abissi»... «Il riso che corrisponde a quello paradigmatico e archetipo dell'*anasyrma*, cioè il tirarsi giù i calzoni (o su le sottane) e mostrare i genitali... *L'anasyrma* in A. è assai spesso letterale, grazie a Dio, ma spesso è simbolico: A., cioè – è il caso di dirlo – mette a nudo una società tirandole giù il calzoni o su le sottane: se ciò che ne consegue, anziché l'indignazione, è il riso, è tuttavia indubbio che non si tratta di un riso sciocco: ma di quel riso che fu ed è risolutore di crisi cosmiche, “in illo tempore”, da carestia, e oggi, a quanto pare, da opulenza»...

Perché queste lunghe citazioni? Perché propongo di applicarle interamente, con la loro lucidità e insistenza, e con molti interrogativi, al modo di lavorare di Pasolini stesso, in *Petrolino*. Ci si dice infatti che ridesse parecchio, componendolo: come si racconta che Kafka ridesse molto, leggendo ad alta voce i suoi racconti agli amici. Un insolito caso di sense of humour? E tutta l'attenzione alla forma-trattamento, allora?... Se fosse ancora qui, vorrei chiedergli: perché l'hai voluto scrivere, programmaticamente, in “giornalese”, linguaggio da noi sempre considerato abominevole? Ci hai sempre tanto rimproverati, perché secondo te scrivevamo “da giornalisti”... (Ma si rimane, piuttosto, afflitti dalla faticosità aggrovigliata degli appunti in vista delle stesure successive. Come vedere “intorcinati” e confusi i disegni e cartoni preparatori di un grande affresco).

Contraddizioni

Scrivo Arbasino in queste pagine a proposito di *Petrolino*: «Diverse riprovazioni ha suscitato un protagonista per la sua mania di fare gli incesti con la mamma, oltre che con la nonna e le sorelle. Ma sfogliando *I dialoghi* di Pasolini, si trova una sua lettera aperta del 1969 a Luchino Visconti, per *La caduta degli Dei*: “Inoltre c'è l'inspiegabile incesto. Capiscimi, non dico inspiegabile perché ho bisogno di spiegazioni logiche (ce n'è fin troppe nel film: frasi come ‘Io ti voglio distruggere, mamma’)”». Nella stampa di fine Ottocento, un baccanale nell'antica Roma: baccanti inneggiano al dio Bacco. Nella foto della doppia pagina precedente, la scultura *Amore e Psiche*.



4 SETTEMBRE 1997

RITRATTO DEI DUE PASOLINI DA GIOVANI

Uno tutto lettere e discepoli adoranti. L'altro tutto armi e prove di coraggio. Fra i due, un legame fortissimo. Spezzato dall'eccidio. Mentre a Venezia esce il film-choc di Renzo Martinelli, il cugino e biografo racconta per la prima volta le vite parallele di Pier Paolo e Guido.

DI ENZO GOLINO



ERA IL 12 FEBBRAIO 1945. Guidalberto Pasolini detto Guido, fratello minore di Pier Paolo, cadde ucciso «da mano fraterna nemica» nell'eccidio di Porzûs, un episodio fra i più orrendi della lotta partigiana. Accertata ufficialmente la notizia della morte un terribile giorno del maggio di quell'anno, Pier Paolo e Susanna, la madre, «rimasero abbracciati per ore e ore, a lungo, piangendo, in quel letto di sfollati, a Versuta. I figli dei contadini, come usa dalle nostre parti, portavano dei doni funebri, chi uova, chi farina. Fu la loro unica consolazione», ricorda Nico Naldini, cugino dei due ragazzi Pasolini. Mesi dopo, il 21 agosto 1945, Pier Paolo scrisse all'amico Luciano Serra parole inequivocabili sul dolore che gli aveva schiacciato l'anima e sul senso di colpa che l'opprimeva: «Quel ragazzo è stato di una generosità, di un coraggio, di una innocenza che non si possono credere. E quanto è stato migliore di tutti noi; io adesso vedo la sua immagine viva, coi suoi capelli, il suo viso, la sua giacca, e mi sento afferrare da un'angoscia così indicibile, così disumana». Un trauma mai estinto. La figura di Guido, sia per la tragica morte in giovane età, sia perché oscurata dalla prorompente personalità di Pier Paolo, oggi viene ricordata quasi soltanto per la strage di Porzûs, a cui il regista Renzo Martinelli ha dedicato un film, intitolato appunto *Porzûs*, presentato il 31 agosto alla Mostra del Cinema di Venezia.

Un romanzo di Carlo Sgorlon, *La malga Sir*, nella finzione narrativa lascia trasparire elementi di verità sulla vicenda. Il calvario di Guido a Porzûs è evocato, inoltre, nella polemica sulle reticenze del Pci a proposito delle responsabilità dell'eccidio, avvenuto tra il 7 e il 19 febbraio 1945, quando partigiani comunisti della seconda Brigata Garibaldi ne massacrarono venti non comunisti, contrari a unirsi agli sloveni del IX Corpus, il cui obiettivo era di creare condizioni favo-

revoli, anche con la forza, all'annessione di parte del Friuli alla Jugoslavia. Fra quei patrioti uccisi vi era l'appena diciannovenne Guido Pasolini, iscritto al Partito d'Azione, arruolatosi nella Brigata Osoppo, nome di battaglia Ermes, nato a Belluno il 4 ottobre 1925 da Carlo Alberto Pasolini, di professione militare, e da Susanna Colussi, insegnante. Abbiamo chiesto a Nico Naldini, figlio di Enrichetta, sorella di Susanna, di raccontare il rapporto che legava i due fratelli e altri particolari della breve vita di Guido (tracce se ne trovano in pagine di Enzo Siciliano e di Dacia Maraini, in lettere di Guido e Pier Paolo e in altre testimonianze). Poeta, romanziere, autore di varie biografie tra cui quella di Pasolini, curatore dell'epistolario e di importanti inediti pasoliniani, Naldini sta per pubblicare da Guanda un librottestamento di poesie narrative presentato da Valerio Magrelli e intitolato *Meglio gli antichi castighi*, un canzoniere in gran parte dedicato all'amore omosessuale.

Naldini, con suo cugino Pier Paolo lei ha avuto un felice e dialettico rapporto di fratellanza edipica: il futuro poeta corsaro, nato il 5 marzo 1922 a Bologna, esercitò con lei, di sette anni più giovane, anche il ruolo di maestro di vita e di

Resistenza

Un'immagine di *Porzûs* film di Renzo Martinelli, in cui viene raccontato l'eccidio di partigiani della Brigata Osoppo, per mano dei comunisti. Guido, il fratello di Pier Paolo, fu tra le vittime di questa vicenda.

Memoria

Piazza Pasolini a Casarsa, paese nel Friuli da cui era originaria la madre del poeta, regista, scrittore e dove è stato sepolto.

cultura. Accadde lo stesso anche fra Pier Paolo e il fratello Guido, di tre anni più giovane?

«Alcuni miei amici e io siamo stati allievi della scuoletta privata di Pasolini nel 1944-1945. Il suo grande ascendente pedagogico, ma anche le sue tecniche didattiche che si erano imposte quasi spontaneamente, formavano già allora un'idea sublime della scuola. Scuola socratica, se mai ce ne fu una nella nostra epoca.

Per prima cosa Pier Paolo ci fornì gli strumenti della critica stilistica, disciplina in cui si era classificato primo ai Prelittorali della Cultura nel 1941, come scrive all'amico Franco Farolfi: la lettura delle *Georgiche* divenne, sotto la sua guida, un evento memorabile. Guido invece non frequentava la scuoletta di Pier Paolo, e non solo per ragioni di età: aveva scelto le severe matematiche, quasi a ristabilire l'equilibrio in una famiglia dove prevalevano le inclinazioni umanistiche di Susanna e di Pier Paolo. Per di più, terminato il liceo scientifico, negli ultimi giorni del maggio 1944 Guido decise di andare in montagna a combattere la guerra di liberazione, abbandonando il rifugio di Versuta. Portava con sé un tascapane pieno di bombe a mano ricoperte da uno strato di panini imbottiti preparati dalla madre, i *Canti orfici* di Dino Campana, e una rivoltella nascosta in una nicchia scavata nelle pagine di un dizionario».

Caccia, pesca e tiro a segno

Com'era Guido fisicamente? Assomigliava a Pier Paolo, al padre, alla madre?

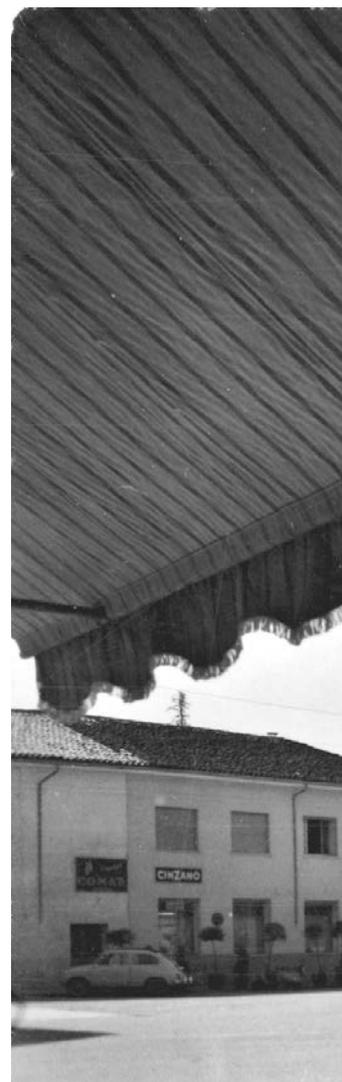
«Guido aveva la testa grossa di suo padre, Pier Paolo gli zigomi alti di sua madre: un tratto, questo degli zigomi alti, molto amato nelle donne che sono state sue amiche (Elsa Morante per esempio, o Silvana Mangano), che evidentemente gli ricordavano la madre. Ma anche Guido aveva nel viso richiami materni. Nei due figli si erano scontrate e mescolate le forti eredità della linea genetica di entrambi i genitori».

E il carattere, gli interessi culturali?

«Mentre Pier Paolo a 18 anni leggeva un libro al giorno, pubblicava poesie, dipingeva, suonava il violino, suscitando l'ammirazione di tutta la famiglia, Guido andava a caccia e a pesca. Gli piaceva frequentare le baracche del tiro a segno. Era un ragazzo molto coraggioso, votato all'azione, senza per questo rinunciare a una sua vita intellettuale, non ritagliata però su quella di Pier Paolo. Amava la musica classica, stava per ore accanto alla radio ad ascoltare i concerti dell'Eiar».

Naldini, la sua amicizia con Pier Paolo, tra affetto e complicità, si estendeva ben oltre i legami di parentela. Guido ne era geloso? Partecipava alla vostra intesa?

«No, anche perché la sua dignità di diciottenne non gli consentiva di aggregarsi a me (e a i ragazzini miei coetanei) nell'assidua frequentazione di Pier Paolo. Credo





anzi che osservasse con un certo distacco quel fanatismo letterario che Pier Paolo mi aveva trasmesso. Mentre io recitavo i versi di Giuseppe Ungaretti con un tono sicuramente petulante, andando su e giù per le scale di casa, Guido leggeva dei libri quasi di nascosto. Un austero riserbo gli impediva di misurarsi con Pier Paolo, di accodarsi a noi nella dipendenza dal maestro e dalle sue grandi capacità maieutiche».

Lei era amico di Guido?

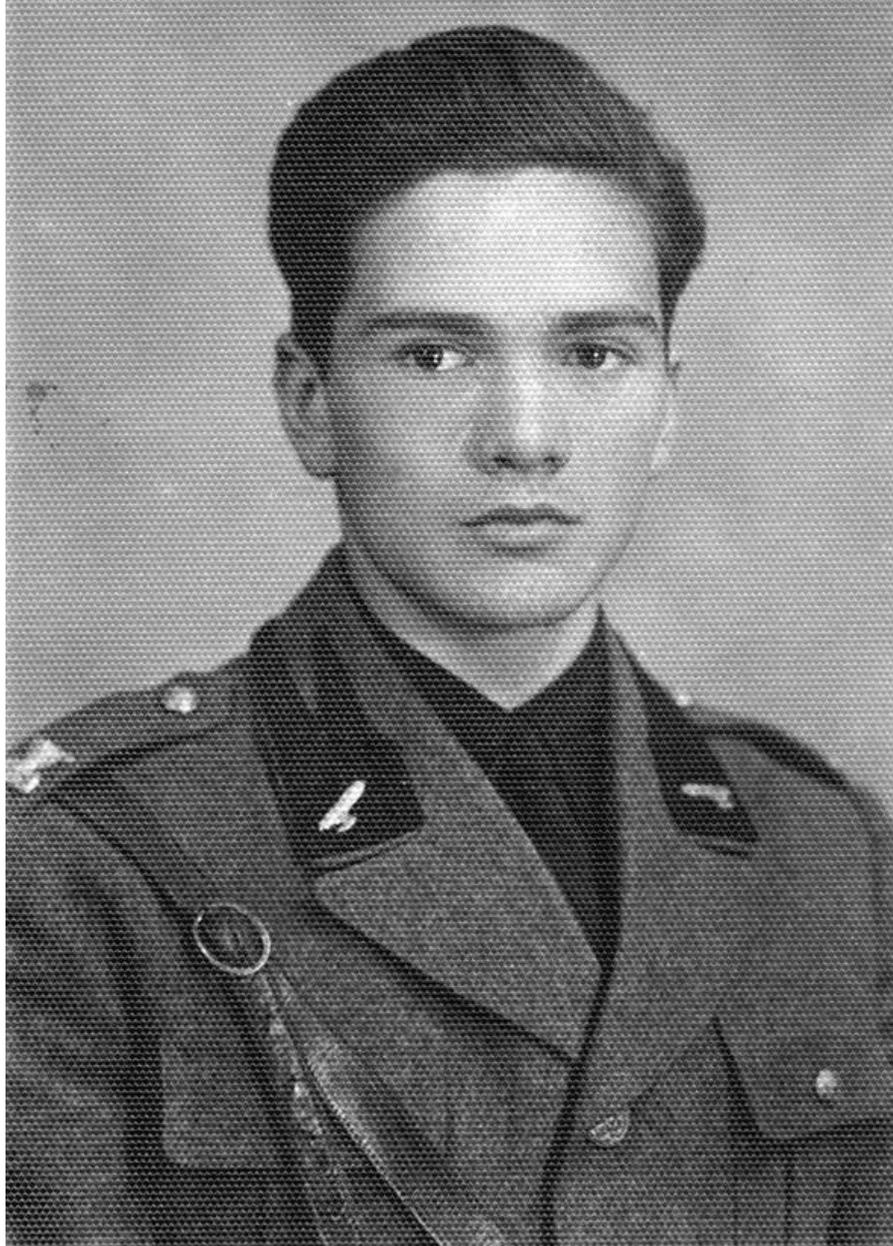
«Non ho avuto il tempo di diventarlo. Credo che lui mi vedesse, nell'ambito familiare, solo come un segmento del tessuto parentale. Mi pare di ricordare che a volte fosse indispettito dal fatto di avere un cuginetto campagnolo un po' sdolcinato».

Pier Paolo e Guido, accomunati da una morte violenta: sappiamo, da fonti orali e scritte, che si volevano un gran bene, e che litigavano anche, come accade nelle migliori famiglie. Ma quali erano i rapporti più segreti fra di loro?

«Si distinguevano, questi rapporti, per pudore e sobrietà. Guido, a Casarsa, viveva un'esistenza che incrociava raramente quella del fratello. Aveva i suoi amici, la sua bicicletta, i pattini a rotelle, il flobert a pallini e, dopo, anche un vero fucile

Patria

Pier Paolo Pasolini in divisa da militare. Pasolini fu costretto ad arruolarsi pochi giorni prima dell'8 settembre 1943. Dopo l'armistizio riuscì a non farsi deportare dai tedeschi e si rifugiò a Casarsa.



da caccia. Era sempre in giro per la campagna con il suo amico Renato Lena. In un laboratorio da falegname costruivano velieri in miniatura con tanto di vele e cordami, alianti, e pistole a tamburo, quelle di Tom Mix, un eroe dei fumetti di quegli anni, una delle quali fu regalata anche a me. Nello scambio di gesti e di parole, di pensieri e di sentimenti, Pier Paolo e Guido avevano ereditato le caratteristiche del mondo contadino a cui apparteneva la madre. In quel tipo di civiltà due fratelli potevano passare una vita intera senza mai rivolgersi la parola se non per qualche lavoro campestre. Così i ragazzi Pasolini, frutto antropologico di un mondo dominato dalla figura materna».

Rissa per un insulto: «Busone»

Quando si accorse che fra Pier Paolo e Guido, sia pure con questi limiti, cominciava a stabilirsi con maggiore consapevolezza il senso dell'essere fratelli?

«Dal racconto che mi fece Pier Paolo di un episodio doloroso.

Abitavano ancora a Bologna. Alcuni ragazzi, non riesco a identificarli nel

ricordo, una sera, assente Pier Paolo, cominciarono a sghignazzare su di lui pronunciando più d'una volta una parola in dialetto: *busone*, che vuol dire omosessuale. Guido, che ascoltava, prese subito le difese del fratello. Ne nacque una rissa dalla quale uscì malconco, con un taglio sulla fronte. In ospedale gli fu diagnosticata una commozione cerebrale. Pier Paolo andò a trovarlo ogni giorno, riempiendo di riconoscenza il cuore di Guido, e gli fece diversi ritratti. Nei cataloghi delle mostre di Pasolini questi ritratti vengono scioccamente intitolati dai curatori, in modo anonimo, "Ragazzo a letto" e simili».

Lei si sentiva escluso, come cugino, dal più stretto vincolo di parentela che c'era tra Pier Paolo e Guido?

«Per nulla. Anzi, mi sentivo in una posizione privilegiata. Avevo 14 anni, Pier Paolo leggeva le mie poesie e ne discuteva come se fossi stato un vero poeta. Era il segreto della sua pedagogia: considerare tutto allo stesso livello di importanza e degno di essere discusso. Anche le opinioni più arbitrarie e ostili, come quelle dei giovani fascisti degli anni Settanta».

Salvo poi scegliere secondo la propria scala di valori estetici, politici, culturali...

«Certo, ma nei rapporti con Guido c'era quel riserbo di cui dicevo. Guido, però, stava già differenziando i suoi interessi culturali, forse per non incrociare troppo quelli del fratello ed evitare confronti. E amava Pier Paolo, lo ammirava con una intensità quasi nascosta, ne sentiva insomma la superiorità».

In una lettera del 5 maggio 1944 Guido scrisse al padre, prigioniero in Kenya, per comunicargli le sue incertezze circa la scelta della facoltà universitaria: medicina, secondo i desideri della madre, o scienze politiche, più vicina ai suoi interessi. Guido non voleva dispiacere alla madre, che odiava la politica, quasi presaga di quel che sarebbe successo al figlio. In certe sue lettere, fra l'altro, si avverte un tono liricheggiante. Guido nutriva ambizioni letterarie?

«Nessuna».

Enzo Siciliano, nella sua *Vita di Pasolini*, scrive: «Guido amava le ragazze». E cita frasi a effetto indirizzate a una certa Wilma su un cartoncino pieno di cancellature, mai spedito. Guido aveva avuto delle ragazze?

«Fino al momento in cui è vissuto con noi, non mi pare. Lui e Renato erano troppo presi dalle loro prodezze».

Prodezze di che genere?

«Dopo l'8 settembre 1943 il campo di aviazione e le caserme di Casarsa furono occupati dai tedeschi. Nel campo di aviazione erano parcheggiati diversi Junker 52, trimotori da trasporto che eccitarono l'istinto avventuroso dei due ragazzi. Eludendo la sorveglianza delle sentinelle, Guido e Renato penetravano all'interno degli aerei prelevando ogni sorta di armi: un fucile Mauser, mitragliatrici, nastri di cartucce. Un poco alla volta trasportarono il piccolo arsenale fuori dal campo e lo nascosero in una boschina. Sono stato testimone dell'impresa perché li seguivo, tenendomi però al riparo di un fossato. Erano le *res gestae* di ragazzi coraggiosi fino all'incoscienza, tanto che Renato, in una di queste occasioni, perse un occhio e rimase mutilato a una mano».

Insomma, una vita spericolata...

«Sì, un continuo girotondo di rischi. Dopo il campo di aviazione di Casarsa andarono in quello di Rivis. Alcune fotografie mostrano Guido e Renato, a turno, nei pressi di uno Stukas con tanto di svastica. Le armi dovevano servire per la

Guerra civile

Un'altra immagine del film *Porzus*, un'opera cinematografica che portò all'attenzione del pubblico gli eccidi perpetrati da forze comuniste, durante e dopo la liberazione dal nazi-fascismo.

guerra partigiana. Una notte Guido fu prelevato dalla nostra abitazione di Casarsa da una banda di fascisti. Prima di uscire, Guido sussurrò qualcosa a mia madre. Aveva nascosto alcune armi in un buco sotto le assi del pavimento. E così le ore successive le passammo a trasportare le armi fino alla più vicina vasca di letame, dove le facemmo sparire dentro i liquami. Tornato a casa dopo giorni di prigionia e di bastonature, Guido incaricò me e alcuni miei amici di acquistare dei barattoli di vernice.

Il giorno dopo i muri di Casarsa fiorirono di scritte: "Viva Mazzini, abbasso Mussolini", oppure "L'ora è vicina". Nelle vecchie case del paese ci sono ancora le tracce di queste scritte».

Guido sapeva che Pier Paolo era omosessuale?

«Forse sì, ma non ne ha mai parlato dopo l'incidente di Bologna a cui accennavo. Credo che fosse disposto ad accettare la diversità del fratello, perché non si trattava di qualcosa di estraneo che piombava fra di loro all'improvviso. La vita di Pier Paolo, le sue amicizie, il legame con la madre, tutto predisponne a questa rivelazione. Che non sarebbe stata una fastidiosa novità ma un dato del comportamento da mescolare con l'esistenza intima e artistica di Pier Paolo».

Il matrimonio di Carlo Alberto e Susanna non andava bene. Genitori che litigano, ragazzi che soffrono. Un classico. Si sa che Pier Paolo aveva con il padre relazioni piuttosto conflittuali, mentre era legato alla madre in modo quasi morboso...

«E così esclusivo da costituire una zona di luce dove tutto il resto era confinato nell'ombra. Ombre e luci che si contrastavano fatalmente malgrado la volontà di Susanna che, nel suo ruolo materno, mai avrebbe mostrato predilezioni o commesso ingiustizie verso l'uno o l'altro dei suoi figli. Ma le intenzioni non bastano. Quel che non era ammesso esplicitamente, cioè il rapporto esclusivo fra Susanna e Pier Paolo, si rivelava però con lampante evidenza agli occhi di Guido, che ne pativa. Ma anche lui obbediva, e senza lamentarsi, a quella fatalità. Da qui la sua scelta per una vita avventurosa, votata al rischio, forse desiderosa di provocarlo».

Lettere dalla montagna firmate Amelia**Una caratteristica che appartiene anche ad alcuni comportamenti di Pier Paolo negli ultimi anni... Ma quale considerazione avevano di Guido in famiglia, al confronto con un Pier Paolo dalla personalità così spiccata?**

«Il modo in cui Guido veniva considerato da vivo non ha alcuna relazione con il periodo successivo alla sua morte. Il coraggio, la sfida al pericolo, la ricerca di emozioni forti, non esclusi il patriottismo e l'anelito alla libertà, era ciò che rimaneva per spiegare la drammatica fine alla malga di Porzûs. E non è poco... Pier Paolo diceva che la morte di ciascuno di noi opera un fulmineo montaggio a ritroso della nostra vita. Guido si può definire così: un puro segno del coraggio».

Come mai fu Guido, il più giovane, a fare la Resistenza, e non Pier Paolo?

«La tacita decisione che uno dei fratelli restasse a casa e l'altro partisse per la guerra partigiana fu come una somma di tutta la loro vita precedente. Spettava a Guido il rosso colore del coraggio: tutto ve lo aveva destinato, anche i conflitti intimi, il rapporto con la madre, con il fratello (che gli era stato maestro di antifascismo), con il padre, il quale, nonostante i difetti, era anche lui un uomo coraggioso. A Pier Paolo toccavano in sorte la tranquillità degli studi, la carriera letteraria e, soprattutto, la protezione dell'adorata madre».



In quell'inferno che era la disperata vitalità di Pier Paolo l'azione non veniva contemplata...

«Una divisione di compiti così perfetta non lasciava spazio a ripensamenti, rimorsi, pentimenti. Ciascuno dei due fratelli stava facendo la sua parte.

Guido, dalla montagna, spediva lettere in cui si firmava Amelia e diceva che si era dato con molto divertimento agli sport invernali. A Pier Paolo chiedeva testi per canzoni che illustrassero il mondo partigiano, e libri di storia moderna e contemporanea, per esempio *L'età del Risorgimento italiano* di Adolfo Omodeo. Fra le lettere di Guido, una in particolare la dice lunga sul conto del fratello. Eccone un brano: «Il mio pensiero ritorna per una strana fissazione a Pier Paolo; anche nei giorni passati ho pensato a lui intensamente... Che cosa fa? Perché non mi scrive mai? Alle volte mi ossessiona l'idea che lui pensi a me con una certa amara ironia: ne rabbrivisco». Sono parole che valgono più di un commento».

(E chissà, aggiungiamo noi, se l'audacia intellettuale, l'ardire del dissenso civile, il furore dell'anatema politico, la violenza della provocazione culturale, il gusto estremo del sentirsi vittima e capro espiatorio di una società in cui non si riconosceva più non siano stati per Pier Paolo Pasolini – via via crescenti nel corso degli anni, fino alla morte violenta all'Idroscalo di Ostia, nella notte fra l'1 e il 2 novembre 1975 – una sorta di espiazione.

Per adeguare, benché su di un altro piano, il proprio comportamento al coraggio dell'azione che animava Guido. La ripetizione di una morte nella differenza: un destino che sembra quasi un racconto di J. L. Borges sulla ciclicità del tempo...).

24 SETTEMBRE 1998

IL CULTO DELL'IMMEDIATEZZA

DI GIANNI VATTIMO

Un filosofo spiega in che cosa consistesse la forza della scrittura di Pasolini. Non tanto nelle parole e nella forma, dice, quanto nella contaminazione con vita, passioni, emozioni. Fino all'estremo.

A PARTE (NON TUTTI) I FILM, e a parte non molte poesie, romanzi, *pièces* teatrali, è difficile dire che Pasolini sia un autore che piace. Anche nel senso non puramente gastronomico che si applica alla letteratura alta, e che ovviamente non coincide con il piacere che danno i prodotti di intrattenimento. Le opere di Pasolini, per lo più, piacciono ancora meno dell'*Ulisse* di Joyce o della *Morte di Virgilio* di Broch, per dirne due. Ci mettono di fronte a un'esperienza conflittuale che solo negli scritti più tardi, per quanto ne sappiamo, egli cercò espressamente di provocare, quando scelse di scrivere poesia nella forma di «comunicato all'Ansa» e distinse sempre meno il suo lavoro di scrittore, poeta, narratore, dalla attività di polemista e osservatore del costume italiano. Anche i romanzi più felici, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, ci fecero fin dalla prima lettura una impressione di estrema impurità, come una letteratura che si rifiutava di essere goduta e contemplata esteticamente. Molti, del resto, si avvicinarono già a quei libri, e più spesso ancora alle opere successive, letterarie o di cinema, spinti da motivazioni a loro volta impure: anzitutto l'alone di scandalo che circondava l'autore, espulso dal Pci perché omosessuale: il suo coinvolgimento vissuto, e non solo poeticamente immaginato, con quel mondo delle borgate romane in cui si muovono i «ragazzi di vita», che costituivano il motivo di un interesse molto, troppo vitale per il libro.

Si dirà che lo stesso vale anche, tipicamente, per *Madame Bovary*, per *Lady Chatterley*, o per tanta altra letteratura letteraria. Certo, ma nel caso di Pasolini questa impurità di interessi e aspettative di lettura non si è mai lasciata mettere da parte completamente come un elemento occasionale. E lui ha fatto tutto quanto poteva, consapevolmente o inconsapevolmente, fino allo scandalo del suo martirio finale, per evitare che quella impurità venisse superata. Così si capisce perché possiamo considerare tanto significative opere che ci piacciono poco o non ci piacciono affatto, come molte pagine di *Petrolio*, ma anche molte poesie che ci appaiono insopportabilmente declamatorie, didascaliche, occasionali. C'è in tutti questi scritti una vitalità e una attualità storico-esistenziale che mette in scacco i nostri pregiudizi sul valore letterario, sulla sua definitività e capacità di resistere al passare del tempo.

Impure sono le opere di Pasolini anche perché inesorabilmente datate. La sua scelta di usare il dialetto delle borgate romane non era motivata da ragioni stilistiche, da propositi sperimentali, ma solo o principalmente da motivazioni vitali e storiche. Questo è sempre stato chiaro, e ci ha per lo più indotti a preferire il

Critica radicale

Carla Benedetti, teorica della letteratura e autrice di un libro assai discusso *Pasolini contro Calvino* del 1998.



pastiche linguistico di Gadda, proprio perché espressione di una sapienza letteraria che si lasciava alle spalle, persino mentre usava spregiudicatamente la forma del romanzo giallo, ogni interesse immediatamente contenutistico.

Non riusciremo mai a leggere Pasolini narratore e poeta prescindendo dalle sue vicende biografiche, dal suo modo di vivere (e morire) drammaticamente la sua diversità, dalla sua passione politica, insomma da tutta la sua problematica, e disturbante, attualità. Sarà, questo, un motivo per ridimensionare il giudizio sul valore dello scrittore, spingendo fino in fondo il senso di disagio che ci coglie davanti a tante sue pagine che ci sembrano artisticamente fallite? Mentre la letteratura del nostro secolo ci ha offerto tante espressioni di una ricerca formale estremamente raffinata e, crediamo, decisiva per la presa di distanza dall'idea tradizionale della soggettività, Pasolini sembra essersi imperdonabilmente attardato in un elementare culto della immediatezza – propria e del mondo in cui viveva.

Eppure, la forza innovativa e sperimentale della sua opera è forse consistita proprio in questo ritorno ossessivo alla vitalità più impura: com'è stato giustamente osservato (Carla Benedetti), Pasolini esercita il suo sperimentalismo letterario non tanto nella ricerca formale sul linguaggio, bensì facendo esplodere la letteratura con l'introdurvi quello che le è più radicalmente estraneo, la comunicazione vitale immediata, la sessualità, la politica, la diversità vissuta. In tempi in cui la letteratura rischia di non parlare più della e alla esistenza, la sua lezione rimane carica di futuro.



24 SETTEMBRE 1998

PPP, UNA VITA PER LA MORTE

L'omosessualità. La purezza. Il coraggio. I rapporti con il comunismo. Mentre esce l'opera completa, ecco il ricordo appassionato dell'editore.

DI MARISA RUSCONI



UN RAPPORTO che ha attraversato vent'anni sotto il segno luminoso di un'amizizia intensa e alta anche se bizzarra (e punteggiata da abbandoni, tradimenti, ritorni di fiamma). Un legame tanto forte da andare oltre la morte di uno dei due protagonisti. L'editore di cultura – che detesta sciacquarsi la bocca con la parola “cultura” – ironico, lucido, indipendente, scettico, sferzante, un po' misantropo, e il poeta (anche narratore, saggista, regista cinematografico) con la più forte vocazione etica di tutto il mondo letterario italiano dal dopoguerra in poi, però sempre in odore di scandalo e di provocazione. Livio Garzanti e Pier Paolo Pasolini. Alla vigilia dell'uscita, da Mondadori, dei primi due volumi dei Meridiani che inaugurano la pubblicazione dell'opera omnia dell'autore friulano, ci è sembrato che nessuno meglio di lui, il settantasettenne Garzanti, potesse raccontare le luci e le ombre di un personaggio che, nonostante le decine di biografie e saggi dedicatigli, conserva ancora lati enigmatici; nessuno meglio di lui, soprattutto, potesse restituire il senso di questa loro relazione così speciale, così rivelatrice di due personalità assai diverse ma entrambe scomode e ribelli.

Maestro

Attilio Bertolucci (1911-2000). Fu il grande poeta a presentare Pasolini a Livio Garzanti, editore dei testi dello scrittore e intellettuale.

Pasolini era ancora quasi sconosciuto quando lei pubblicò il suo primo romanzo *Ragazzi di vita*: che cosa la convinse a diventare il suo editore?

«Fu Attilio Bertolucci che era molto legato – in modo diverso – sia a Pasolini che a me e che ha avuto un'influenza grandissima sulle nostre vite, a segnalarmi il primo capitolo di *Ragazzi di vita*, pubblicato su “Paragone” con il titolo *Ferrobèdò*. Lo lessi e decisi di incontrare l'autore. Era il 1954; io avevo 32 anni e Pier Paolo 33».

Come fu quel primo incontro?

«Fulminante. Un incontro nello spirito della morte. Me lo vidi arrivare davanti nell'alberghetto dove sempre abitavo durante i miei frequenti soggiorni romani e subito pensai a un personaggio appena uscito dall'*Inferno* di Dante: era magrissimo, il viso ossuto, gli occhi immensi, la bocca vuota quasi da morto; indossava

un incongruo completo gessato da quattro soldi. Il tormento – che è sempre stato la nota dominante di tutta la sua vita – era già espresso lì, nella sua presenza. Mi parve una testimonianza di verità insolita, perché spesso i letterati si presentano con diverse maschere. Lui no, lui era un animale fremente».

Instaurare un dialogo fu difficile?

«Parlammo pochissimo, ma in un quarto d'ora il contratto era già concluso. Io non avevo per nulla l'aplomb dell'editore, lui non sembrava interessato alle questioni finanziarie, nonostante l'evidente e faticosa povertà. Il nostro rapporto continuò poi sui binari di un atteggiamento molto formale – fra l'altro ci siamo dati sempre del "lei", pur essendo coetanei – senza un minimo segno di tenerezza, anzi la tenerezza era tenuta severamente sotto controllo; ma appena oltre questa superficie, la comunicazione era fortissima e fortemente affettiva e il rispetto reciproco grandissimo. Qualche volta Pasolini mi accusò scherzosamente di avere con lui una relazione solo ragionierasca: "Lei mi manda delle lettere paratattiche", mi diceva».

Background sociale diversissimo, radici culturali differenti, scelte politiche distanti, frequentazioni quasi sempre divergenti: è difficile immaginare quali affinità elettive legassero Pier Paolo Pasolini e Livio Garzanti...

«Macché affinità elettive. Se lei va a vedere la Pietà Rondanini si sente affine a Michelangelo? Con Parise – per fare un esempio – provavo un assoluto distacco morale dalla persona eppure ne apprezzavo la criminalità geniale; con Volponi ho litigato furiosamente però lo ammiravo e gli volevo bene; con Fenoglio parlavo solo di spumanti e, tuttavia, la mia considerazione per lui era assai alta».

E con Pasolini?

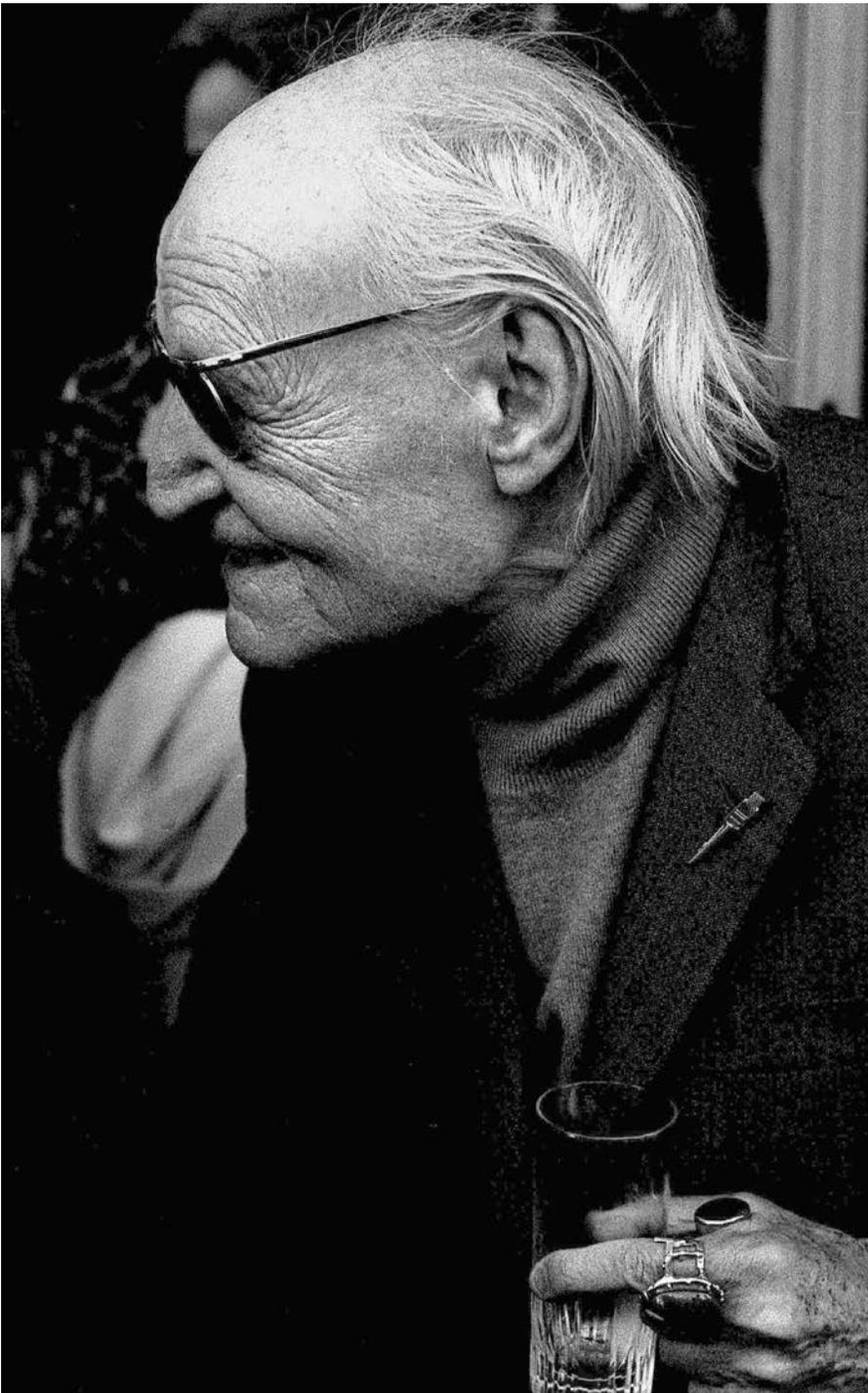
«L'unico rapporto che ho vissuto così intensamente nella mia vita. Una comunione di tipo quasi mistico. È stata la persona che mi ha dato di più. Non sul piano intellettuale, io non ho mai fatto l'editore-lettore: su quello emozionale. Pasolini mi colpiva – e continua a colpirmi nel ricordo – come un grande personaggio da tragedia. Non aveva paura della morte, viveva della morte. Era come se dialogasse di continuo con essa. Del resto anch'io ho una certa familiarità con il sentimento della morte».

Questo era presente anche nei vostri discorsi?

«Non ce n'era bisogno. Come ho già detto, bastava il suo corpo, il suo sguardo. Ma il primo annuncio che Pasolini mi ha dato, verbalmente, della sua convivenza sempre più violenta con la morte è stato una sera a cena con Moravia e altri amici, che però non si sono accorti di nulla. Pier Paolo si è scagliato contro Ungaretti citando il suo verso *La morte si sconta vivendo*; io ho replicato che l'aveva scritto in trincea, ma lui non sembrava neppure ascoltarmi».

Qual era il suo tormento più grande?

«Il tormento nasceva dall'inestricabile intreccio dentro di lui di spiritualità, omosessualità, bisogno di fede, angoscia del peccato. Tutta la sua vita si è lacerata in queste tensioni parallele e opposte. Non diversamente da molti omosessuali era trascinato dal desiderio sessuale come da una forza invincibile, ma, a differenza degli altri, la sua vera ossessione era la purezza: lui voleva amare i giovani cui si accompagnava ed essere amato da loro, perciò si ribellava all'idea che si trattasse solo di rapporti mercenari. E rischiava molto per questo. Moravia mi raccontò che quando erano andati insieme a Bombay, Pasolini usciva ogni sera in cerca di ragazzini prostituiti: si può immaginare quali pericoli questo comportasse, in una metropoli come Bombay. Io lo chiamo coraggio; anzi, eroismo. Lui conosceva il lato oscuro del proprio desiderio e



Polemica

Giuseppe Ungaretti (1888-1970).

A Pasolini non piacevano alcuni dei suoi versi, scritti in trincea.

verso quale discesa agli inferi poteva condurlo ma, al tempo stesso, ne accettava l'ineluttabilità. Ho spesso pensato a Pasolini come a un antico Cataro, perché da un lato cercava la purezza e l'amore di Cristo; dall'altro l'orgia; anche se i Catari davano un significato sacro all'orgia. Era anche ingenuo e debole, nel senso nobile della parola; e fu perseguitato come un Cristo, ma per l'incertezza e la fragilità del carattere».

Questione di soldi

Mario Soldati (1906-1999). Garzanti racconta di aver mandato Soldati da Mondadori, perché lo considerava troppo esoso per la sua casa editrice.



Eppure nel suo curriculum di autore seppe dimostrare spesso determinazione e caparbietà...

«È vero. Un episodio in particolare lo conferma. A un certo punto decisi di pubblicare un romanzo di Alberto Bevilacqua, *L'umana avventura*, per allargare il tipo di produzione della Garzanti. La svolta non piacque a Pier Paolo che mi scrisse “Lei avrà l’inferno in casa”. Andai a Roma per discutere la faccenda e lui mi invitò a pranzo all’Augustea pagando ostentatamente il conto. Ero convinto di non dover rinunciare né a lui né a Bevilacqua e buttai lì una frase del tipo: “Ma insomma... lei

permetterà che faccia un giro di valzer con un altro autore”. Ma la risposta pronta fu: “E allora io non posso fare un giro di valzer con un altro editore?”. Capii più tardi che la sua ostilità era dovuta al fatto che Bevilacqua l’anno prima aveva vinto lo Strega, bruciando la sua candidatura. Anche i “grandi” sono offuscati dalle loro piccole vanità. Comunque pubblicò alcune raccolte di poesia con Einaudi».

Lei ne soffrì?

«Molto. Anche se, seguendo il mio carattere – Soldati, per esempio, l’avevo mandato io da Mondadori perché voleva troppi soldi – non espressi gelosia o rancore. Per un po’ di tempo non ci siamo visti né siamo stati in corrispondenza. Poi una sera l’ho incontrato a una cena a casa di Bertolucci. Durante il pasto, solo frasi di circostanza. Più tardi, mentre mi accompagnava in macchina, gli chiesi: “Che rapporti ha con Einaudi?”, come si chiede a qualcuno di una storia d’amore. E quando mi disse che il suo contratto scadeva dopo sette anni, buttai lì: “Ma saremo ancora vivi?”. Mi rispose un silenzio terribile, un buio elettrico. Perché si sentiva la morte addosso».

Dopo vi siete visti ancora?

«Negli ultimi tempi si è avvicinato di più a me. Forse viveva un sentimento di solitudine; e provava delusione per l’ambiente einaudiano, l’ambiente di Calvino, dove si potevano vantare grandi padri spirituali ma che era anche molto chiuso, élitario, freddo. Pier Paolo si era messo in testa di farmi comprare una casa nel Viterbese, vicino alla torre di Ghia che aveva acquistato di recente. Andai a trovarlo, ma il luogo mi parve cupo e umido, il sole non vi arrivava mai. L’ultima volta che lo vidi fu proprio lì: indossava scarpe e calzettoni da calciatore perché giocava spesso con i ragazzi del posto. Ma parlare di quest’ultimo incontro mi sembra qualcosa di blasfemo da parte mia».

Poi venne la tragica morte...

«Un trauma tremendo per me. Andai a Roma al funerale e ascoltai molti discorsi molto comunisti, mentre lui non era mai stato comunista: era stato anti-democristiano e aveva sempre avuto bisogno del popolo, contro i borghesi, ma non è la stessa cosa. Vidi che c’era un gran numero di persone ma sentii una terribile freddezza. Moravia, in particolare – il grande amico di sempre – fece un discorso di una retorica d’acatto, che dimostrava tutto il suo distacco e il suo cinismo. Questa mia impressione fu confermata due giorni dopo quando, nella sua casa di Sabaudia, lo scrittore ricostruì la scena del delitto con sicura abilità, ma anche con una lucidità e freddezza da far paura. Sembrava una dimostrazione di arte militare, una battaglia napoleonica. Ne provai orrore. Ma non c’è da stupirsi perché Moravia era ossessivamente terrorizzato dall’idea della morte e quello era un modo per rimuoverla. Del resto, basta pensare come si è comportato con Elsa Morante».

A proposito di Moravia... lo scrittore romano è stato fra gli ispiratori di un libro corale che raccoglieva le voci di alcuni fra i più autorevoli intellettuali della sinistra italiana e che lei pubblicò nel '77, due anni dopo la morte del poeta, con il titolo *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*. Tuttavia, in un “Postscriptum” lei prende le distanze dal contenuto del volume: come mai?

«Perché molti degli interventi – non tutti – sono stati scritti al solo scopo di sostenere la tesi del delitto politico, delitto di stampo fascista, contro il comunista Pasolini. Io non condivido questa tesi. Mi è sembrato abbastanza freddo e riduttivo il ripetersi, nei testi, dell’espressione “poeta comunista” e “militante comunista”;

Star

Silvana Mangano in *Teorema*, film di Pasolini del 1968. Mangano è stata una delle più importanti e celebri attrici italiane del Novecento. Ha recitato in decine di film; ha cominciato come una sex symbol (leggendaria la sua bellezza), ma poi grazie all'accurata scelta di soggetti e alle sue capacità intellettuali cambiò immagine, lavorò con registi come Visconti e Pasolini.

mi è sembrato che si volesse forzare la figura apertissima di Pasolini nello schema di un libro politico. Inoltre, per quanto grande sia stata la persecuzione, io non mi credo corresponsabile dei mandanti di Pelosi e dei suoi complici – come vorrebbe la tesi della responsabilità sociale e globale – non mi pare che fosse buona la religione di chi andava dicendo: “Gesù lo abbiamo ucciso tutti noi”. Per quanto riguarda in particolare il contributo di Moravia, che firma la prefazione, anche rileggendola oggi trovo che abbia scritto delle autentiche imbecillità, solo per cavalcare la tigre della tesi politica. Questo libro ha rappresentato una grande prova di vigliaccheria del mondo letterario italiano».

Ma allora perché l'ha pubblicato?

«Non potevo farne a meno perché io ero l'editore di Pasolini e, respingendolo, avrei perso i suoi titoli. Ma l'ho fatto anche per l'amicizia che mi lega a Laura Betti, che lo voleva fortemente e che è – lei sì – una persona straordinaria, lontanissima dal cinismo e dall'opportunismo di molti altri».

Invece si rifiutò di editare *Petrolio*, lasciandolo all'Einaudi: perché questa decisione?

«*Petrolio* era un brogliaccio, non un testo compiuto. Poi Siciliano lo ha molto elaborato. Ma quando me lo presentarono, poco dopo la morte del suo autore, era un insieme di pagine scardinate, frantumate, con allegati di ritagli di giornale, lettere, frammenti. Soprattutto era la tragica dichiarazione di impotenza di uno scrittore. Io sono contrario a pubblicare i testi incompiuti degli autori morti, se non dopo molto tempo».

Secondo lei la critica è ancora in debito nei confronti dell'opera di Pasolini?

«Sicuramente. Tutti i letterati – anche i poeti che l'hanno amato come Bertolucci o Caproni – non hanno capito la diversità della sua poetica. Molti hanno disprezzato la violenza e l'utolenza della sua scrittura. Certo, Pasolini non lima il verso, non ama la parola per se stessa, la musica della parola, la “poesia dolce”. Lui è rétor, un poeta civile, ma l'Italia ha un profondo bisogno di rétori, e tutti i poeti più grandi – da Dante a Baudelaire – lo sono. Pasolini, se dio vuole, ha avuto il coraggio della retorica: è l'unico poeta moderno che abbia dimostrato una partecipazione vera alla res publica».

La critica si ferma agli aspetti formali e per questo è spesso ostile a Pasolini. Lo ha accusato, per esempio, di decadentismo, prendendo un abbaglio, perché il suo apparente decadentismo è frutto della frequentazione con il sentimento della morte.

«A me, invece, l'estetica fine a se stessa non è mai interessata. Trovo fondamentale, piuttosto, il rapporto tra la vita e l'espressione letteraria: non posso leggere Proust senza sentire l'ansia del moribondo, Borges senza pensare che era cieco. E così Pasolini mi ha coinvolto perché è l'uomo che dà di continuo spessore alla scrittura. Ma questo, appunto, è il percorso contrario a quello della critica».

Quale periodo dell'opera di Pasolini la coinvolge maggiormente?

«Senza dubbio il primo periodo, il periodo friulano, quando la sua freschezza, la sua forza e autenticità non sono ancora intaccate da certe sovrastrutture culturali e manieriste che vennero più tardi».

Lei che è anche scrittore non ha mai pensato di raccontare in un testo il suo rapporto con Pasolini?

«Ci penso, sì. L'idea mi dà ansia ma credo sia giusto farlo. Però scriverei solo per me stesso, non certo per pubblicare».



22 OTTOBRE 1998

PASOLINI OLTRE L'ICONA POP

Romanziere, poeta, regista. Grande o no? Impossibile dirlo finché ci appare come un Che Guevara. Capiremo domani. Tornando ai testi.

DI WALTER SITI

Nella collana i Meridiani di Mondadori escono le opere di Pasolini. E il curatore ne spiega l'importanza e la struttura.

O RA 3.500 PAGINE di romanzi e racconti, alla fine circa quindicimila pagine che comprenderanno saggi, sceneggiature, drammi, poesie. Dieci volumi, a nessun contemporaneo la collana di Mondadori ne ha dedicati tanti. Non succederà come per certi scrittori che sull'onda d'un entusiasmo ideologico sono stati troppo presto incoronati classici, e le cui opere schierate guardiamo adesso con un po' di vergogna? Non succederà, mettiamo, come per le opere di Oriani o di Soffici? I volumi dei Meridiani non

Decadenza

Gabriele D'Annunzio. Pescaresse, avventuriero, poeta, scrittore, "vate", esteta, precursore del fascismo. D'Annunzio e le sue imprese e pose sono una leggenda e anche il sinonimo di un certo tipo di intellettuale; vanaglorioso, privo di inibizioni, grafomane.

sono come le stelle per gli alberghi o i cerchietti per i film, non è che più uno ne ha più vale. È solo che Pasolini ha scritto molto, più d'ogni altro scrittore italiano del Novecento, a eccezione forse di D'Annunzio. Scriveva tutti i giorni, e conservava tutto; con un talento che non aveva paura di sprecarsi. Montale è un poeta migliore di lui, la Morante è un narratore più indiscutibile, Fellini è un regista più grande di lui: ma lui sta lì, messo di traverso, e non riusciamo a scordarcelo.

L'hanno già detto, ed è vero: quando lo leggiamo, si ha sempre l'impressione che Pasolini valga di più del testo che stiamo leggendo in quel momento – che il suo "capitale poetico" non sia mai stato investito interamente in una singola opera. Prendiamo i romanzi, per esempio. Nessuno (tranne forse, a suo modo, *Ragazzi di vita*) ha quella luminosità imperativa che hanno le opere perfettamente compiute. Sono zoppi, disarmonici, non finiti, pieni d'intenzioni irrealizzate e tanto diversi tra loro da apparire occasionali. Non c'è un solo personaggio memorabile: il personaggio memorabile è Ninetto, che per l'appunto non figura in nessuno dei romanzi di Pasolini.

Non è un romanziere, verrebbe voglia di dire, è un poeta che scrive romanzi. Eppure la tensione verso il romanzo è continua, necessaria, commovente; il «bilancio dei propri rapporti inautentici col mondo» lo ossessiona e lo sgomenta. I suoi punti di riferimento sono i divini autobiografi Dante e Proust. Il suo romanzo vero è «l'insieme dei suoi romanzi»: un enorme dispositivo autobiografico, di oltre tremila pagine, dove un personaggio di nome Pasolini Pier Paolo cerca di uscire da se stesso per dribblare i propri sensi di colpa ma finisce col confessarsi sconfitto, rassegnato a essere Jekyll e Hyde.

Per questo ha senso pubblicarli tutti, i suoi tentativi romanzeschi, anche quelli che lui non avrebbe voluto pubblicare, alternando gli editi e gli inediti (cosa che i filologi in genere sconsigliano). Nei due volumi dei Meridiani i romanzi pasoliniani sono dodici, considerando "romanzo" anche *Alì dagli occhi azzurri*, data la ferrea unità tematica e progettuale che caratterizza la raccolta.





Le maggiori novità, direi, sono quattro: 1) la revisione filologica di *Atti impuri*, ricondotto alla magmatica contraddittorietà testimoniata dal dattiloscritto; 2) la pubblicazione della seconda parte, di ambiente romano, di *Amado mio*, che era stata omessa nell'edizione garzantiana; 3) la ricomposizione di un progetto di romanzo sul mare, datato 1950, di cui finora era nota soltanto la seconda parte; 4) il ritrovamento di un romanzo di cui si erano perse le tracce, intitolato *Il disprezzo della provincia* e datato 1951.

Di qualche interesse, per gli appassionati e i curiosi, può essere anche la pubblicazione dei brani censurati (su sollecitazione dell'editore) da *Ragazzi di vita* e da *Una vita violenta*. Ma personalmente attribuisco più importanza alle Appendici che seguono e corredano tutti e dodici i romanzi, allegando “cam-

Società letteraria

Elsa Morante (1912-1985). La scrittrice, Alberto Moravia (suo marito), Pasolini e altri si frequentavano, discutevano, viaggiavano insieme. E spesso litigavano per divergenze non solo personali ma politiche ed estetiche. Facevano parte di quella che veniva chiamata la società letteraria e che oggi non esiste più.



pioni” delle prime stesure, note poi eliminate, satelliti narrativi che si sono in fasi diverse sganciati dal corpo principale del racconto (fino al caso-limite del *Sogno di una cosa*, dove l’Appendice supera per numero di pagine il testo finale licenziato dall’autore). Ne risultano evidenziate la genesi e la continuità del flusso narrativo, più significative, credo, delle singole opere realizzate – una continuità a sfondo autobiografico in cui anche i due “romanzi romani” assumono un’illuminazione inconsueta. Ninetto, dicevamo, è un personaggio trans-

testuale: i suoi tratti si ricavano sommando i film, i versi, le lettere, perfino i saggi teorici. Ma quel che vale per un personaggio vale per tutta l'opera: tutta l'opera di Pasolini è percorsa da frecce direzionali che spuntano da un testo verso altri testi, da un saggio a una poesia, da una polemica a una sceneggiatura, da un'intervista a un testo teatrale. Lui stesso, a partire da un certo punto della sua carriera, raccomanda di leggere i suoi libri come se fossero soltanto dei "segni parziali" e di integrarli tenendo sul tavolo altri suoi libri – di leggere, per esempio, le invettive degli *Scritti corsari* tenendo aperti di fianco i versi della *Nuova gioventù*. Proviamo a prendere un caso particolare, di cui si è chiacchierato nei mesi scorsi, Pasolini e il '68. Se leggiamo i testi saggistici che ha scritto in quell'anno, non c'è dubbio che Pasolini sta dalla parte della contestazione: crede nella lotta per una «democrazia reale e diretta», che è cosa diversa dalla socialdemocrazia e che si ispira piuttosto agli ideali della Nuova Sinistra americana – il '68 di Pasolini comincia nel '66, con il suo viaggio a New York. Crede nella trasformazione della vecchia borghesia in una «nuova borghesia avanzata» e si spinge a scrivere: «La Resistenza e il Movimento studentesco sono le due uniche esperienze democratiche-rivoluzionarie del popolo italiano». Ma il demone dell'irrazionalità oppone a queste riflessioni l'odio invincibile per la borghesia, l'antipatia per i "diritti", il rifiuto a essere padre. Così, in alcuni splendidi versi di *Teorema*, il "rinnovamento della borghesia" diventa un osce-no auto-cannibalismo e, nei famosi versi pubblicati dall'"Espresso", l'idea della lotta intestina viene derisa di fronte al più «nobile» ideale della lotta di classe.

Pasolini affida ai versi il rovesciamento sperimentale ed estremo delle proprie tesi. Ma la verità non sta né nei versi né nei saggi, sta nel rapporto, nell'intreccio di razionale e irrazionale – insomma sta nel «mettere le idee in situazione», che come si sa è una risorsa romanzesca: sta quindi nel «proporre se stesso come personaggio». Tutti abbiamo percepito quanto il corpo di Pasolini sia presente nella nostra immaginazione: Pasolini in maglietta che gioca a calcio, Pasolini imbarazzato e seduttivo che discute con Biagi in televisione, Pasolini con la bandana e con un grembialaccio di cuoio mentre dipinge sul set.

Pasolini nudo nelle foto di Dino Pedriali, fino alle istantanee atroci del corpo maciullato sui giornali del 3 novembre 1975.

Pasolini è diventato un'icona pop, come la faccia di Che Guevara. Mentre Che Guevara ha subito passivamente l'azione massificante dei media, Pasolini ha giocato coi media una partita audace e pericolosissima. Qualche volta sembra che Pasolini non abbia stile (o che ne abbia troppi) perché la sua ossessione è quella di sfidare con le parole l'enormità della vita – torce le parole per costringerle a catturare più vita possibile, e qualche volta non ce la fa. Quando le parole non bastano più, ricorre alla macchina da presa. Le sue opere ci stanno strette, paradossalmente, anche in dieci volumi: ripeto, non è un problema di valore. È che la sua opera ci sta stretta in volumi solo scritti. Ci vorrebbero le cassette dei film, e le foto, e le registrazioni della sua voce. Perché non sono soltanto le immagini delle cose che integrano le parole, sono anche le persone. Il Ninetto reale integra il personaggio Ninetto, e la persona reale di Pasolini integra le parole che scrive. E non nella proporzione in cui questo vale per qualunque scrittore, ma proprio per un progetto esplicito di poetica. Per questo, almeno nei suoi ultimi dieci anni di vita, quasi tutte le sue opere si presentano

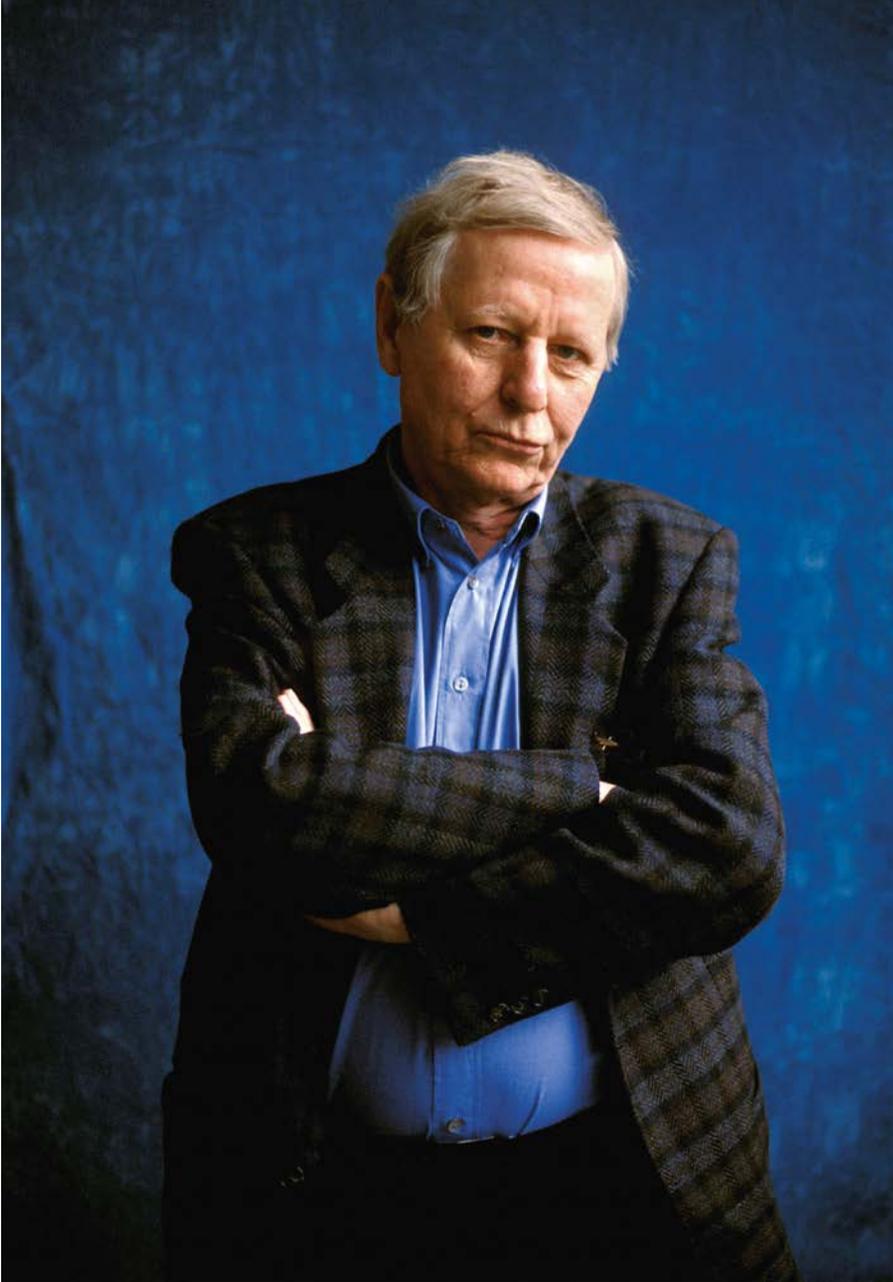
come volutamente non-finite, e i suoi ultimi romanzi sono concepiti come romanzi di un progetto di romanzo. Perché quanto più i segni artistici appaiono come segni parziali, tanto più è necessario integrarli con la persona viva di colui che li ha abbozzati.

Pasolini arriva a concepire esplicitamente il proprio corpo come segno, e pretende che le sue proprie azioni, le sue ossessioni la sua carne e il suo sangue, entrino a pieno titolo nella struttura formale dell'opera. Una specie di dannunzianesimo filtrato dal dadaismo, o una rivisitazione di Artaud, si potrebbe dire, una sindrome da avanguardismo storico in ritardo; ma anche una lucidissima intuizione di quel che stava succedendo all'arte nell'epoca dell'informazione di massa. Non è proprio la televisione, adesso, a darci dei personaggi (Costanzo, Sgarbi, la Carrà), cioè delle strutture formali, che sono composti in parte dalle trasmissioni che fanno, cioè da segni fittizi, e in parte da ciò che sappiamo della loro vera vita, o meglio di quella simulazione di vera vita che è l'informazione giornalistica? Per Pasolini questo è stato un gioco mortale.

Pur di portare la sua scrittura alle estreme conseguenze, pur di perseguire la sua idea "impura" (in realtà purissima) di poesia, ha buttato anche la propria vita sul piatto della bilancia, si è offerto all'odio e alla violenza distratta d'una società che aveva bisogno di qualche sacrificio per poter perdonare a se stessa la crescente superficialità. Di fronte a un'opera come quella di Pasolini, sarebbe stitico perbenismo accademico voler distinguere i testi dalla persona. In un suo libro dedicato alla figura del capro espiatorio, l'antropologo René Girard elenca quelli che chiama gli «stereotipi della persecuzione», che secondo lui sono i seguenti: 1) percezione da parte della società di una «situazione di crisi»; 2) individuazione di una vittima predestinata, caratterizzata da una «anormalità», fisica o comportamentale; 3) accuse stereotipate rivolte alla vittima, tra cui rilevantisima quella dell'avvelenamento, morale o fisico, della comunità.

Pasolini ha popolato i propri romanzi (e i drammi e i film e le poesie) di giovani capri espiatori, fino a cadere lui stesso nella trappola di credersi un capro espiatorio, proprio mentre la società aveva inconsciamente deciso di utilizzarlo come tale. Con tutti i fenomeni che conseguono all'esecuzione rituale, compresa la "santificazione" della vittima dopo il sacrificio e la successiva ricomposizione della società nel suo nome. Destra e sinistra che si strappano di mano le reliquie, gareggiando nel celebrarlo. Dunque ci sono molte ragioni contingenti che spiegano l'anomalo interesse per Pasolini: prima di tutto l'assassinio, lo spargimento di sangue; e poi il ricordo del suo coraggio.

I dieci volumi, per ora, sono anche un tributo versato a queste ragioni contingenti; ma quando queste ragioni non conteranno più, perché i tempi avranno voltato pagina, sono sicuro che si ritornerà sulla massa dei testi (quanti sono, tra quelli che dicono di ammirare o di avversare Pasolini, quelli che l'hanno letto?) - allora si dovrà riconoscere l'originalità, nel panorama italiano, di un'opera così mobile, così indifesa di fronte alle spinte esterne, così imprudentemente romantica e così pronta a sporgersi sulle trasformazioni culturali. Per valutarla in pieno, quell'opera, è essenziale vederla nel suo complesso, nei suoi incroci, nella sorprendente varietà di generi e sottogeneri in cui si è sperimentata, insomma nella sua ansia e nel suo spendersi vitale. La qualità allora, che non è pegno d'eccellenza, diventerà invece elemento d'interpretazione.



Maitre à écrire

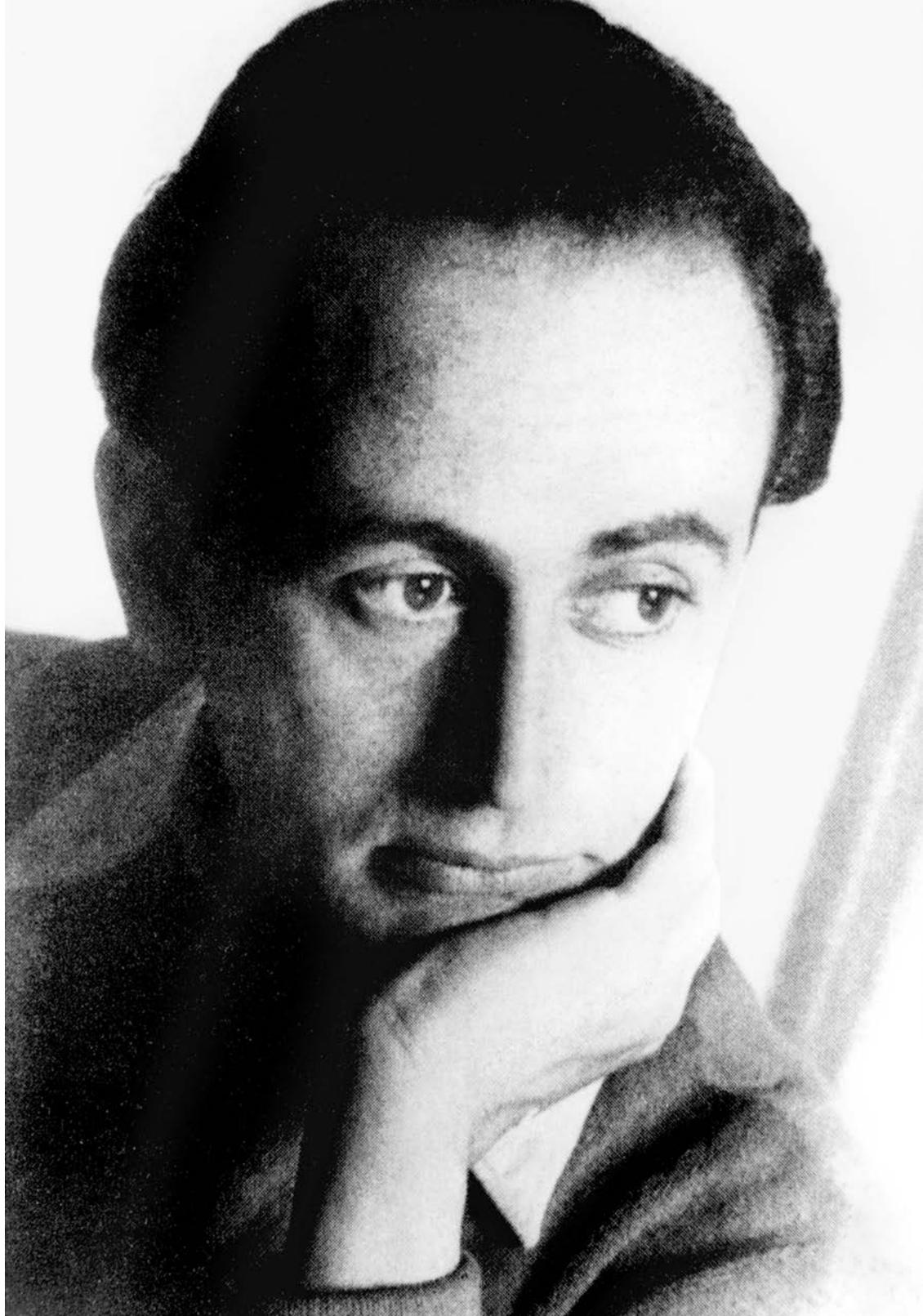
Il poeta Hans Magnus Enzensberger, uno degli ammiratori, critici, di Pasolini. In Germania Pasolini ha avuto un'influenza enorme. Senza i suoi scritti non sarebbe sorto il movimento dei Verdi, che a sua volta aveva l'origine nell'ambiente degli ex sessantottini.

27 OTTOBRE 2005

IL PIRATA ROMANTICO

Trent'anni fa moriva Pier Paolo Pasolini. Chi era davvero? E cosa rimane della sua opera? "l'Espresso" lo ha chiesto a un grande intellettuale e poeta tedesco, suo amico. Che risponde così: con lui finisce l'era dei mostri sacri. E della parola che salva la vita e il mondo.

colloquio con Hans Magnus Enzensberger **DI STEFANO VASTANO**



PIER PAOLO PASOLINI prima di tutto fu poeta. Poi autore di romanzi, basti pensare al suo esordio nel 1955 con *Ragazzi di vita* e al successo, quattro anni dopo, con *Una vita violenta*. Ma era anche drammaturgo e saggista appassionato, fazioso. Quindi, a partire dal 1961 con *Accat-*

tone, tra i più grandi del cinema italiano. Sino al 1975: l'anno di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. E l'anno della sua tragica fine, assassinato il 2 novembre. Cosa è rimasto, a trent'anni dalla sua morte, di così tanta e poliedrica opera di Pasolini? In questa esclusiva, e dissacrante, intervista è uno dei maggiori poeti e intellettuali tedeschi, Hans Magnus Enzensberger, a prendere posizione sulla sua figura e opera. Enzensberger ha tutti i titoli per farlo. Non solo in quanto grande poeta e uomo per decenni impegnato nelle battaglie politiche e culturali, come lo fu Pasolini, ma anche perché è stato lui, assieme all'editore Klaus Wagenbach, a far conoscere l'opera di Pasolini in Germania e un po' in tutta l'Europa: è stato lui a trasformare la figura del poeta assassinato in un simbolo non solo italiano, ma di tutto il nostro Continente.

Signor Enzensberger. Partiamo dalla domanda del poeta tedesco Hölderlin: «Perché i poeti nel tempo della povertà»? Per dirla in prosa, che senso ha la poesia, quando si parla di un uomo come Pasolini?

«Rispondere oggi alla domanda di Hölderlin, e di Pasolini, significa constatare con sincera brutalità che l'istituzione e il mestiere del poeta hanno perso d'importanza. Oggi il terreno su cui il poeta si muove a suo agio si è drasticamente ridotto. C'è meno spazio per le passioni e per la violenta rabbia, tipiche di Pasolini».

Cosa in particolare è cambiato nel mestiere del poeta e, soprattutto, perché?

«Non c'è spazio per il sublime. E così è cambiata la posizione sociale del poeta: in giro non si vedono i mostri sacri. Pasolini è stato recepito in Italia come l'ultimo dei mostri sacri. Così come l'ultimo dei nostri – nello spazio tedesco – è stato il poeta Paul Celan. Nella galleria dei “mostri” che da Hölderlin finisce da noi con Celan, Pasolini occupa l'ultima sezione, ormai museale, delle muse italiane».

Sta dicendo che Pasolini è un classico?

«È stato l'ultima istanza a cui la gente ai suoi tempi si poteva ancora, nel bene o nel male, appellare. Sino agli anni Settanta, infatti, ci si rivolgeva al poeta per scrutare il segreto della vita. E Pasolini credeva e corrispondeva alla sua funzione di sacro mediatore dell'ultimo senso delle cose e della vita. E questo è solo il primo dei sacri furori che hanno gravato nella sua biografia e opera».

Qual è l'altro?

«Il secondo è legato alla divinazione del destino politico di una società, anzi del genere umano. Pasolini ha creduto come pochi altri in Italia alla funzione politica, cioè pubblica del poeta. Oggi ci siamo liberati di questi due estremi pesi, sia sociali che politici, della poesia: siamo più liberi di Pasolini, e più leggeri nel nostro mestiere».

Da dove derivava in Pasolini questa doppia funzione del mestiere poetico?

«Si può credere di rivelare nella poesia il senso delle cose, mostrando al contempo all'umanità il fine ultimo, solo se si crede all'idea romantica del poeta come Genio. Ma che razza di vita, che carriera è quella del presunto Genio? Io non vedo un pizzico di gioia in queste vite costruite come opere d'arte che, per giunta, hanno sempre paura di contaminare la propria lingua e, appunto, la vita».

Le prime composizioni di Pasolini sono in dialetto, una lingua che lui sentiva pura.

È un aspetto di Pasolini che a lei non piace?

«Anche la mia giornalista qui all'angolo della strada a Monaco parla un perfetto bavarese. Ma non si pone il problema se la sua sia una magica lingua paradisiaca o adamitica. Lei, nel dialetto, si sente bene, come a casa propria, punto. È solo ideologia cercare di scavare nei dialetti chissà quali tesori ancestrali e originari».

Oltre il dolore

Paul Celan (1920-1970), poeta di lingua tedesca, nato in Bucovina; come nessun altro ha scritto della Shoah. Enzensberger paragona lo status iconico di Pasolini in Italia a quello di Celan in Germania.

Rivolta

Scontri tra studenti e polizia a Valle Giulia, a Roma, il 1° marzo 1968. Pasolini, con una poesia diventata famosa e pubblicata da "l'Espresso" prese la parte dei poliziotti proletari contro gli studenti borghesi.

All'origine del lavoro poetico di Pasolini rivede i romantici tedeschi, vero? Ed è questo che non piace a lei illuminista?

«Certo. I romantici hanno abilmente ricostruito ballate popolari e dialettali. E il tutto proiettato sull'oscuro sfondo di un melenso medioevo neogotico. Ed è qui che ha l'origine l'ideologia della lingua poetica pura e vera, tanto cara a Pasolini».

Non le pare di esagerare legando il gramsciano Pasolini alle reazionarie fantasmagorie dei Romantiker tedeschi?

«Non è colpa mia se Pasolini, e prima di lui Gramsci, hanno creduto a certi filosofemi della storia e della lingua, che in realtà sono solo abbreviazioni mitologiche».

Ha sempre però riconosciuto la grandezza di Pasolini.

«Pasolini era una geniale bomba radicale, un esplosivo miscuglio di autentica fede cattolica più marxismo eterodosso più omosessualità. A cui si aggiunge la miccia del suo estremo gusto per la provocazione. Pasolini era un vero poeta che ha tentato, visto i tempi in cui ha vissuto, di appigliarsi e appropriarsi in fretta della terminologia marxista dell'epoca. Ma che certo non poteva che travisare sia la natura della tecnica che delle scienze moderne. Al vero marxista esse appaiono come meraviglioso sviluppo delle forze produttive. Agli occhi di un poeta come Pasolini, invece, alla ricerca della lingua e del paradiso perduti, non potevano che apparire come l'ultimo "genocidio"».

Il suo primo grande scandalo è, nel '55, il romanzo *Ragazzi di vita*, per cui Pasolini subisce il primo processo per oscenità. Che valore ha, per un poeta, lo scandalo?

«Un valore per cui l'epoca e l'opera di Pasolini sono invidiabili: nemmeno la più cruda industria pornografica fa oggi scandalo, figuriamoci se può riuscirci un romanziere o la più rarefatta poesia».

Vuol dire che oggi Pasolini non farebbe più scandalo?

«Voglio dire che oggi Pasolini lancerebbe i suoi strali contro i produttori dello scandalo continuo: dalla tv al cinema. E poi, secondo lei, chi è stato, nel campo sempre più stretto della letteratura, a cominciare con questa litania dello scandalo?».

Non mi dica il vostro Goethe...

«Proprio lui col suo romanzo del giovane suicida Werther: e da allora, anno 1775, il leitmotiv della provocazione – far la pipì su crocifissi o mettere cacche di mucca su madonne, come vediamo ogni giorno nei teatri di provincia – non sconvolge più nessuno. La poetica dello scandalo s'è ridotta al formato del chiacchiericcio molesto del quotidiano: mica c'è bisogno di un grande Pasolini per scioccare il lettore».

Una vita violenta fu il vero successo internazionale di Pasolini...

«Ho sempre preferito la rocambolesca macchina linguistica di Gadda. Per me, la vera vena di Pasolini era altrove».

Dove?

«È stato un polemista micidiale, irriverente, un pirata. Incredibile quello che riusciva a dire nei suoi interventi così politicamente scorretti: infilarsi nella mente dei poliziotti nel periodo della contestazione di massa era allora una cosa da vero coraggioso corsaro».

Nell'officina di Pasolini c'era antropologia, psicologia e linguistica: che ne è oggi di questa vena in poesia?

«Non ho capito perché i poeti contemporanei si fermano a scienze così deboli come la sociologia. E non entrano nei paradisi della matematica o nella linguistica, passione che condivido con Pasolini».



27 OTTOBRE 2005

PROFETA INCOMPRESO

DI ENZO SICILIANO

Trent'anni dopo l'assassinio di Pasolini, un intellettuale suo grande amico torna a spiegare perché la convinzione che non si potesse più avere fiducia nel progresso e nell'illuminismo fosse giusta e all'avanguardia.

DAI VERSI *IL PCI AI GIOVANI*, scritti a caldo sui fatti di Valle Giulia nel '68, con la difesa dei poliziotti contro «i figli di papà», fino all'articolo sui capelli lunghi o a quello sulla scomparsa delle lucciole, Pasolini andò a figurare nelle polemiche giornalistiche come un campione antiprogressista, una specie di profeta sordo, incapace di accettare i mutamenti di una

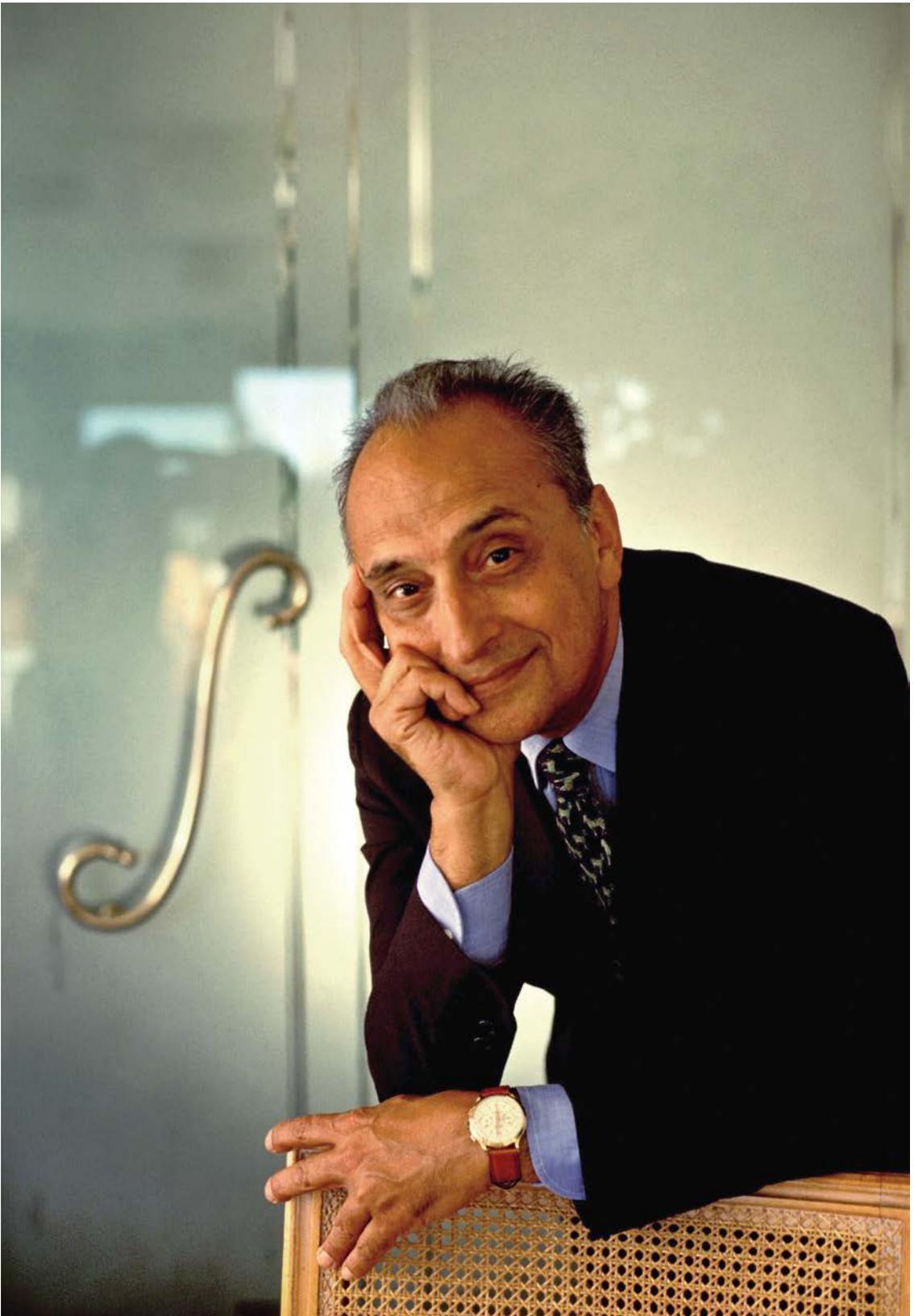
Interprete

Enzo Siciliano (1934-2006), critico letterario, animatore culturale, firma dell'«Espresso» e attore in *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini.

società in aperto divenire. Credo che il tempo abbia fatto giustizia di questa parzialissima valutazione di una delle figure più significative espresse nel dopoguerra dalla cultura italiana.

Pasolini accettò lo scandalo che le sue parole provocavano: sembrava che di quello scandalo volesse nutrirsi con accanimento masochista. Alla distanza si è capito che il suo parlare di “mutazione antropologica” come di un’incidenza perversa dentro cui la nostra società andava avvolgendosi, esprimendo i lati peggiori di sé – avventurismo culturale, sprezzante rifiuto nei confronti di tutto quanto sembrasse limitare il suo vorace egotismo – aveva un significato persino profetico. Il rifiuto sistematico che Pasolini teorizzò della logica delle comunicazioni di massa, del cosiddetto progresso e della loro inevitabile dittatura, il suo giudizio senza appello sull’uso feticista della tv che prese a dilagare sulla metà degli anni Settanta, come strumento di una informazione sempre più blindata da interessi di parte tutt’altro che conoscitivi, lo portò a capire in anticipo su tanti a cosa potesse ridursi una società che supinamente accettava la tirannia di un mezzo che, nel modo in cui veniva usato, distruggeva il senso primo del conoscere, l’acquisizione per la mente umana di significati, l’obliterazione della propria storia, poiché là, in quel bagaglio di idee e costumi, nel potenziamento di essi, essa invece avrebbe trovato la forza di affrontare quella rigenerazione che la modernità imponeva. Non lo sguardo voltato indietro, ma Pasolini pensava si potesse guardare avanti senza mandare a zero quello che nel passato vi fosse stato di innovativo. In questo il suo umanismo, proprio nei termini in cui si esprimeva, poteva di sicuro provocare sconcerto e rifiuto, ma l’ottica dello scrittore a quel punto non cedeva rispetto alla invasiva formalizzazione di cui la cultura italiana, anche quella letteraria, sembrava ubriacarsi. C’era chi aveva buon gioco a sostenere che la posizione pasoliniana fosse funebre, priva di speranza. Lui poteva rispondere che si trattava del contrario, e che la speranza non può germogliare se inaridisci le fonti da cui un paese si è sempre nutrito. Su questo lo scrittore de *Le ceneri di Gramsci* e dell’*Umile Italia* ebbe la forza di imporre la visione della propria solitudine e di farne un valore intellettuale. Non che fosse un hegeliano di formazione come Adorno, ma il pensiero contenuto nella *Dialettica dell’illuminismo* non si può dire gli fosse estraneo.

Torno a dire che non gli era estranea una concezione della storia, ma non come camicia di forza dentro cui tutto si spiega, piuttosto come dinamica propulsiva per un consapevole arricchimento del sapere. Diede il nome di Dopo-Storia all’età che giudicava con violenza e durezza. E questa violenza va vista come una reazione a ciò che stimava una malattia del tempo. Non esitò a dirsi «pazzo», a vivere il destino scelto come un’estrema occasione che gli era offerta. Scrisse che solo un privilegio d’anagrafe gli aveva dato la possibilità di guardare a distanza questa età di disfatte: il suo essere al mondo era radicato in un tempo tutto diverso, ma che sentiva ancora reale e vivo. «So che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me». Credo che in questa convinzione consista la tensione di scandalo che lo scrittore corsaro e luterano ha generato per tutta la sua vita. A un’Italia desiderosa di dimenticarsi presa dal vortice, come lui sosteneva, del neocapitale lanciato, «più moderno di ogni moderno», l’esigenza di non dimenticare «i fratelli che non sono più».



Mito

Un'immagine di *Medea*, del 1969. Il film, girato a Pisa, Grado, in Siria e Turchia e che riprende e reinterpreta l'omonimo dramma di Euripide, aveva per protagonista la grande soprano Maria Callas. La pellicola ebbe un discreto successo della critica, ma non altrettanto del pubblico.

27 OTTOBRE 2005

UN VISIONARIO FRA LE LUCCIOLE

DI EDMONDO BERSELLI

Pasolini agitava simboli. E i simboli sono ambigui. Una firma dell'«Espresso» spiega perché il poeta, regista e scrittore è ancora controverso. E per quale motivo trova a destra tanti fan e sostenitori.

PERCHÉ DI TANTO IN TANTO la destra riscopre un simbolo della sinistra? E per quale ragione Pier Paolo Pasolini risulta ancora, a trent'anni dalla sua morte disperata ed estrema, un segno di contraddizione? Una delle risposte eventuali, fra le tante possibili, è che il regista, lo scrittore, il polemista, l'uomo pubblico Pasolini era soprattutto e sempre un intellettuale. Ossia un produttore di significati a getto continuo, disposto a fare lavoro culturale a tempo pieno, in ogni momento, su ogni argomento. Anche quando dava un calcio al pallone, simile a un discobolo classico, bellissimo in quel gesto tecnico fermato da un'istantanea. Ed è chiaro che soprattutto nei primi anni Settanta l'intellettuale Pasolini reagiva con la propria intera personalità alle rotture, ai contrasti, alle sfasature provocate dalla modernizzazione italiana. Proprio il gettarsi in ogni discussione, nel realizzare di continuo una testimonianza vivente sui fatti, "sul campo", dava consistenza alla contraddizione pasoliniana. Contraddizione che veniva da un'idea di per sé arcaica della società nazionale, come se esistesse anche allora una ingenuità felice, un sentimento incorrotto della natura, investito dall'industrializzazione e da essa travolto: l'addio alle lucciole era l'epicedio per l'Italia rurale, per la campagna, per il "paese", mentre le periferie si dilatavano in seguito ai programmi urbanistici dell'edilizia popolare, avviati negli anni Cinquanta da Amintore Fanfani, e nel frattempo il centrosinistra "storico" aveva perso le occasioni offerte dal neocapitalismo, ovvero la chance di inserire le masse popolari e operaie in un circuito di consumo evoluto. Nello stesso tempo, Pasolini era progressista in politica, in quanto si sentiva, ed era considerato, "di sinistra". Anche se questo progressismo si alimentava più che altro della denuncia: l'intellettuale "marxista", ma anche l'intellettuale a suo modo cattolico, esponeva la classe politica di governo, il Palazzo, a un processo in cui la sentenza era già redatta. Sfuggiva, all'intellettuale, ciò che Aldo Moro avrebbe rilevato all'epoca dello scandalo Lockheed. La Dc non si farà processare nelle piazze, protestava Moro, e aggiungeva una glossa ineccepibile: i processi, in democrazia, si fanno con il voto.

Pasolini invece agita simboli, e i simboli sono ambigui. Quando sta dalla parte del poliziotto, critica il sessantottismo in chiave estetica. Se denuncia l'orrore dei capelli lunghi, e decanta la nuca orgogliosamente glabra del proletario, ha in mente un'iconografia. Se devia rispetto al senso comune quando parla dell'aborto, si riferisce a una sessualità mitologizzata. E il mito, ossia un'immagine eterna, lo investe e lo ossessiona. La sua antropologia è atemporale, svincolata dal suo



marxismo. Il mito è Medea, ma anche Canterbury; è il Vangelo di Matteo ma anche la felicità mundana di Boccaccio o della cultura araba; e alla fine la tragedia di senso e del corpo di Salò/Sade transcende la politica per situarsi in un mondo a parte e tragicamente estetizzante. La poesia civile delle *Ceneri di Gramsci* è forse una prova di mimetismo intellettuale non diversa dalle esplorazioni psicoanalitiche e messianiche di *Teorema*. E anche la grandezza drammatica della visione pasoliniana consiste probabilmente in un fraintendimento, o in un equivoco: per la semplice ragione che con il mito, la natura, le icone dell'immaginazione, le strutture profonde del freudismo e i paradigmi della linguistica, si coglie forse la perdita di un senso, ma non si riesce a descrivere empiricamente il processo sociale che investe l'Italia dei Sessanta e Settanta. Ricondere i sintomi della modernizzazione a una struttura eterna è una manovra intellettuale di suggestione formidabile, ma ingestibile politicamente proprio in quanto è il frutto di una visione soggettiva. La potenza visionaria di Pasolini equivale alla sua miopia nell'osservare i fenomeni della realtà effettuale. Proiettare in una dimensione mitica la politica italiana significava anche rinunciare ad agire politicamente. Scrivere lettere luterane, pubblicare scritti corsari, agire dal margine. Ma Pasolini non era Foucault, e pazienza; ma l'imminenza di una rivoluzione impossibile portava a ignorare le riforme di cui l'Italia aveva un tragico bisogno.

Galmour

Claudia Cardinale e Mauro Bolognini a un ricevimento a Roma nel 1961, in piena epoca della dolce vita.

24 NOVEMBRE 2005

PIER PAOLO SPA

Le celebrazioni per i trent'anni della morte di Pasolini si sono trasformate in un business. Ma lui regalava le sue idee agli amici.

DI ALBERTO ARBASINO

SARÀ UN VIZIO vetero-marxista calcolare il fatturato complessivo del prodotto-Pasolini, secondo le vigenti tariffe? E sarà un vezzo post-brechtiano, udire un tintinnio di registratori di cassa, ogni volta che si legge o ascolta il suo nome, attualmente e operativamente secondo o terzo soltanto a Berlusconi e a Celentano? Certo, oggi sarebbe naïf chiedersi come potrebbe più arrabbiarsi contro i vari Poteri e Palazzi che lo celebrano e lo esaltano ma stigmatizzano i «pedofili», mentre ieri accadeva il contrario. Nel formicolare delle manifestazioni «sui luoghi stessi» delle sue varie attività e iniziative, mancano ovviamente gli “eventi” appropriati sul campo e nei campi delle “batterie” con i ragazzini: di vita per tante sere, e di morte una volta per tutte. Con tante lesioni ed ecchimosi continuamente commiserate dagli amici e colleghi nella letteratura e nel cinema. E la sua didattica, anche in tono austero: «Il più appartato e imbronciato nei gruppi è sempre quello che ce l'ha più grosso. Dopo che gli hai leccato quel posto, mettono su arie e si credono chissà che. Ormai anche le ragazzine di borgata gliela danno, e dunque bisogna avere delle belle macchine, perché loro scopano quelle, chiunque ci sia sopra». Anche polemiche “arrabbiate” (era l'Età degli Arrabbiati, non solo a Londra) con statistiche competitive di età e nazionalità e misure e numeri, negli “after hours” tra la Dolce Vita e la Società dello Spettacolo. Scenografi, fotografi, bersaglieri, granatieri, onorevoli, marinai uso Genet al Babuino, Ercoli e Macisti per le toghe e bighe di Hollywood-sul-Tevere, fra le macchie mediterranee anche in città, e nei cinemini.

Epoche – poi rimosse – per lo più di “ragazzoni”. Ma Pier Paolo, alieno da Cinecittà come da Rosati o Canova, era soprattutto generoso di indicazioni poetiche (pubblicò i miei versi su “Officina”) e narrative-visive: lavorava come sceneggiatore per Mauro Bolognini.

Sono intersezioni oggi assai remote. Quando arrivai a Roma, alla fine del 1957, la sera mi invitò a pranzo Laura Betti (appunto con Bolognini e Franco Brusati) nel suo appartamento al Babuino, dove si narrava che venisse picchiata nottetempo da Tomas Milian, disturbando Elémire Zolla al piano di sotto.

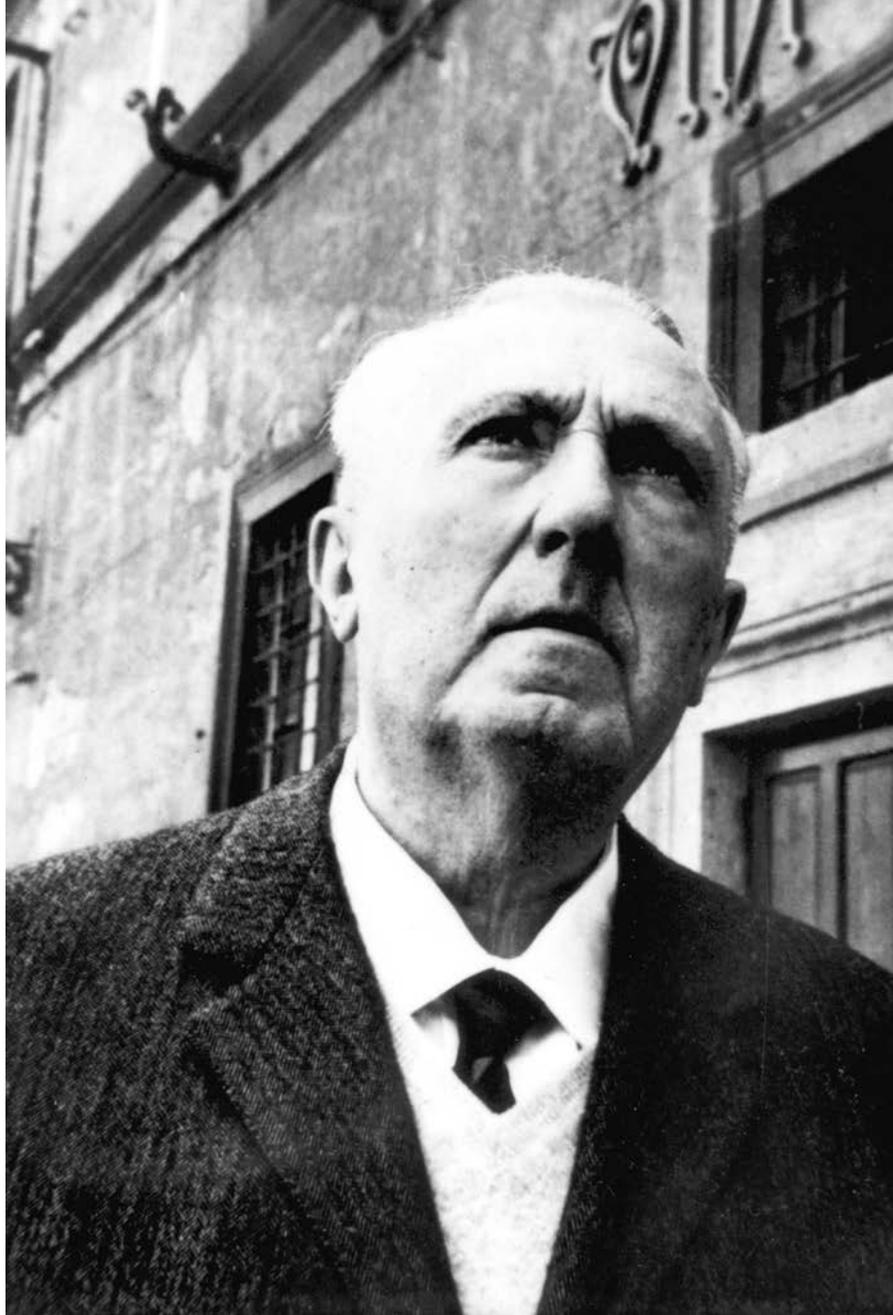
Abitavo in via Mario dei Fiori (angolo via Frattina), in un appartamento già di Bolognini, Franco Zeffirelli e Piero Tosi. E si faceva colazione alla Trattoria Romana lì sotto, con Bolognini e Zeffirelli e Tosi e Betti, Adriana Asti, Ruggero Nuvolari, Umberto Tirelli, Mario Missiroli, Pierluigi Pizzi... La sera, piuttosto da Cesaretto, con Giovanni Urbani, Ennio Flaiano, Raffaele La Capria, Sandro Viola, Giovanni Comisso, Antonio Delfini... Spesso, verso piazza del Popolo, con Moravia e Morante, i due Guttuso, i due Piovene, Gadda, Bassani, Garboli, e Pier Paolo. Poi, via Veneto. Eravamo protetti, di lontano, da Pietrino Bianchi, Roberto Longhi, Anna Banti, Attilio Bertolucci.



Venivamo pubblicati su “Paragone” e “Il Mondo” e “Il Caffè”, nonché da Einaudi, Garzanti, Feltrinelli. Il produttore di riferimento era Alfredo Bini; in seguito, Franco Rossellini, Gianni Hecht, Alberto Grimaldi.

Per Mauro Bolognini, fra i vari progetti, e forse pensando a Tomas Milian, Pier Paolo traeva da un racconto della Banti l’idea di una ragazza borghese e decisa che si invaghisce di un giovanotto proletario un po’ lazzarone e lo fa lavorare come muratore con esiti imprenditoriali fra lo sbigottimento del suo ambiente.

Scrivemmo un bel soggetto con lui e Tatina Drudi Denby, intitolato *Sdraiato al sole* perché si apriva con una immagine tipica: lei passando gli guarda fra le gambe mentre lui finge di sonnecchiare – come si faceva allora – su un muretto solitario dei lungoteveri. Non si fece. Ma ecco lo spunto per la mia *Bella di Lodi*, romanzetto e film. In seguito, il referente fu piuttosto Carmelo Bene. *Il principe costante* incominciò perché Moravia e Dacia e Siciliano



chiedevano testi e idee agli scrittori amici per il teatrino del Porcospino in via Belsiana, aperto con un Gadda di successo. Era un buon momento per le mondanità a Marrakesh. Dunque suggerii di adattare il bel testo di Calderón de la Barca: un giovanotto molto cattolico e controriformistico pretende un trionfale martirio barocco in una Corte marocchina che è un Grand Hotel pieno di cocktails e di jet set.

Pregai Luca Ronconi di farlo lui: era stufo di recitare, non aveva ancora fatto regie. E Mario Ceroli era pronto a fare un Sahara con qualche cassetta di frutta. Ma Carmelo voleva girarlo a Fez, dentro e fuori le vasche gialle e rosse e blu dei famosi tintori...

E nemmeno il *Super-Eliogabalo* la fece franca, coi produttori Carmelo e Luigi Malerba si era progettato nel Sessantotto il weekend poverrino di un con-

Eccellenza

Laura Betti (1927-2004), amica e musa di Pasolini. Nell'altra pagina Carlo Emilio Gadda (1893-1973).



testatore pariolino fatto fuori tra Roma e Ostia da quattro mamme dei telefoni bianchi: Carla Candiani, Mariella Lotti, Clara Calamai, Maria Denis...

Come poi avvenne, storicamente, generazionalmente, anche in Salò-Sade, con le crudeltà fasciste gestite da Caterina Boratto ed Elsa de Giorgi, predilette di Fellini e di Calvino, da un attore del Porcospino come Paolo Bonacelli, da uno scrittore di Feltrinelli come U. P. Quintavalle. E sarebbero le brigate repubblicane? (ci si chiese allora). Oggi ci si domanda, piuttosto: un programma pilota per le famigerate foto di Abu Ghraib? Un riferimento al Wiener Aktionismus, con le atrocità sanguinarie nei macelli masochisti esposte al Mumok nella Collezione Ludwig senza turisti? Per la *Medea*, la trovata fu di Franco Rossellini, eccellente produttore nipote di Roberto, nonché figlio di Renzo, musicista di potere. Amico della Callas disillusa a Parigi, tornò da un aristocratico viaggio in Cappadocia



Passione

Maria Callas a Milano nel 1960. La cantante era innamorata di Pasolini. O almeno così vuole la leggenda.

con “Connaissance des Arts”; e subito commissionò a Pier Paolo sia la protagonista sia i paesaggi di Göreme. Nell’ultimo Festival mondano di Venezia, prima del ’68, l’*Edipo Re* di Pier Paolo era stato applaudito più dello *Straniero* di Visconti. Fra balli sontuosi a Cà Vendramin e a Cà Rezzonico, arrivi in motoscafo di Grace Kelly e Liz Taylor in costume, colazioni in spiaggia dove Inge Feltrinelli ci fotografò con Moravia, Susan Sontag, Carlos Fuentes – tutti giovani.

A Roma la Callas venne festeggiata da Rudi e Consuelo Crespi. Le si ricordava l’emozione alla sua sensazionale *Medea* alla Scala. E lei, col suo dolce accento veneto: «Non mi ricordo di come ho cantato, perché avevo un costume pesante, e scendendo dalla scalinata la Wallmann (regista) mi aveva imposto di dare un colpo di tacco ad ogni gradino per far cadere giuste le pieghe. Speriamo che non mi capiti un’altra volta».

31 MARZO 2010

GIALLO PASOLINI

Il capitolo perduto di *Petrolio* esisteva davvero. Legava la morte di Enrico Mattei a una congiura italiana. Un'intuizione che valeva una condanna a morte.

DI CARLA BENEDETTI

PERCHÉ UN INEDITO di Pasolini provoca tanto rumore e stranezza di comportamenti? Annunciato il 2 marzo da Marcello Dell'Utri in una conferenza stampa, avrebbe dovuto essere esposto alla Mostra del Libro antico di Milano il 12 marzo. Ma alla data stabilita l'inedito non c'era. Che le carte di un grande scrittore, conservate a lungo nel segreto di qualche cassa, attirino molta curiosità, è più che naturale. È successo anche con le 11 lettere private di J. D. Salinger. Dopo la sua morte, avvenuta in gennaio, si è deciso di esporle alla Morgan Library di New York, le prime quattro il 16 marzo, le altre il 13 aprile. La notizia ha avuto grande eco sulla stampa internazionale. E il 16 marzo le lettere erano lì. E certo ci saranno anche le altre, alla data prevista. Ma in Italia le cose vanno in un altro modo. Dell'Utri si giustifica così: il clamore sorto attorno alla notizia ha «spaventato» chi gli aveva mostrato e promesso l'inedito. Anche le lettere di Salinger hanno suscitato clamore, ma nessuno si è tirato indietro per questo. C'è anche chi pensa che l'annuncio del senatore Dell'Utri, imputato per concorso esterno in associazione mafiosa, fosse un avvertimento in codice, rivolto a non si sa chi. Comunque sono andata alla Mostra di Milano a vedere con cosa avessero rimpiazzato l'inedito. In una teca di vetro, assieme alle prime edizioni delle opere di Pasolini, c'era *Questo è Cefis*, di cui dirò dopo. E accanto, un libro ancora più strano, intitolato *L'uragano Cefis*. Autore Fabrizio De Masi, editore non si sa, perché il nome in copertina e sulla costola era coperto di bianchetto. La didascalia diceva «a cura di L. Betti, G. Raboni e F. Sanvitale». Non poteva essere. Ho chiesto perciò di poter aprire quel libro. Sono andati a cercare il curatore, ma non sono riusciti a trovarlo. Poi mi hanno detto, un po' imbarazzati, che per ordini superiori quel libro non si poteva mostrare. Ma torniamo all'inedito. Dell'Utri dice che è un capitolo trafugato di *Petrolio*, l'opera a cui Pasolini stava lavorando al momento della morte. Precisamente quello intitolato *Lampi sull'Eni*, di cui nell'edizione in volume è rimasto solo il titolo e una pagina bianca. Come si poteva allora pensare che un simile scoop non avrebbe scatenato l'attenzione di tutti i giornali?

Pasolini non è meno noto di Salinger, né meno avvolto di mistero. Di Salinger si ignora quasi tutto sulla vita. Di Pasolini si ignora quasi tutto sulla morte. Nonostante siano passati 35 anni, ancora non si conoscono né gli autori del delitto né i moventi. Esiste, certo, una ricostruzione ufficiale, che parla di una rissa di natura sessuale tra due persone e di cui ci si è accontentati per anni. La riportano anche le storie letterarie. Molti letterati ci hanno ricamato su: la «morte poetica» di Pasolini, il suo «capolavoro»! Una morte «sacrificale», persino «cercata». Giuseppe Zigaina, amico di Pasolini, ha scritto per Marsilio ben

cinque libri, in cui sostiene che lo scrittore avrebbe «organizzato» la propria morte per «entrare nel mito». Tutto questo oggi suona grottesco, persino ambiguo. Quella versione, che tanto piace ai letterati, si è rivelata sempre più come una copertura, servita a sviare le indagini e a celare un altro tipo di delitto. Già il tribunale di primo grado condannò il diciassettenne Pino Pelosi assieme a ignoti, lasciando aperte molte domande. Ma poi, nel 2005, scontata la pena, Pelosi ha ritrattato, e ha detto di essersi accusato dell'omicidio perché sotto minaccia. Sono emerse anche altre testimonianze a suo tempo trascurate dagli inquirenti.

Sono venute allo scoperto le negligenze e le coperture che hanno accompagnato fin dall'inizio tutta la vicenda. Molti le hanno raccontate: Gianni Borgna e Carlo Lucarelli nel saggio *Così morì Pier Paolo Pasolini* ("Micromega" n. 6, 2005); Gianni D'Elia in *L'eresia di Pasolini e Il petrolio delle stragi* (Effigie, 2005 e 2006); Giuseppe Lo Bianco e Sandra Rizza in *Profondo nero* (Chiare Lettere, 2008). Dopo la ritrattazione di Pelosi il Comune di Roma, con Veltroni sindaco e Borgna assessore alla Cultura, si è costituito parte offesa. Ma la Procura non ha ritenuto necessarie nuove indagini. C'è stato un appello lanciato dalla rivista "Il primo amore" (n. 1, 2006) per chiedere la riapertura del processo, firmato da un migliaio di persone in Italia e all'estero, e presentato al Presidente della Repubblica. E nel 2009 una nuova istanza è stata depositata alla Procura di Roma dall'avvocato Stefano Maccioni e dalla criminologa Simona Ruffini.

La storia d'Italia è piena di capitoli oscuri: bombe, omicidi, finti suicidi, sparizioni, finti incidenti, Mattei, De Mauro, Feltrinelli, Dalla Chiesa, Falcone, Borsellino, Rostagno, Ilaria Alpi, D'Antona, Biagi, Michele Landi, Ustica... A ogni morte un fascicolo distrutto, un memoriale scomparso, un computer manomesso. Anche l'omicidio di Pasolini è uno di quei capitoli bui? Lo strano caso del manoscritto annunciato e ritirato si inserisce in questo quadro. *Petrolio* uscì postumo da Einaudi nel 1992, 17 anni dopo l'omicidio, un ritardo solo in parte giustificato dall'incompletezza del manoscritto.

A curarne l'edizione furono Graziella Chiaricossi (erede di Pasolini, e moglie dello scrittore Vincenzo Cerami), Maria Careri e Aurelio Roncaglia. Secondo la Chiaricossi (intervistata da Paolo Mauri su "Repubblica" del 31 dicembre 2005) Pasolini ha lasciato in bianco quel capitolo. Eppure in una pagina di *Petrolio* quel capitolo viene richiamato come se fosse già scritto: «Per quanto riguarda le imprese antifasciste (...) della formazione partigiana guidata da Bonocore (Enrico Mattei, nella finzione del romanzo) ne ho già fatto cenno nel paragrafo intitolato

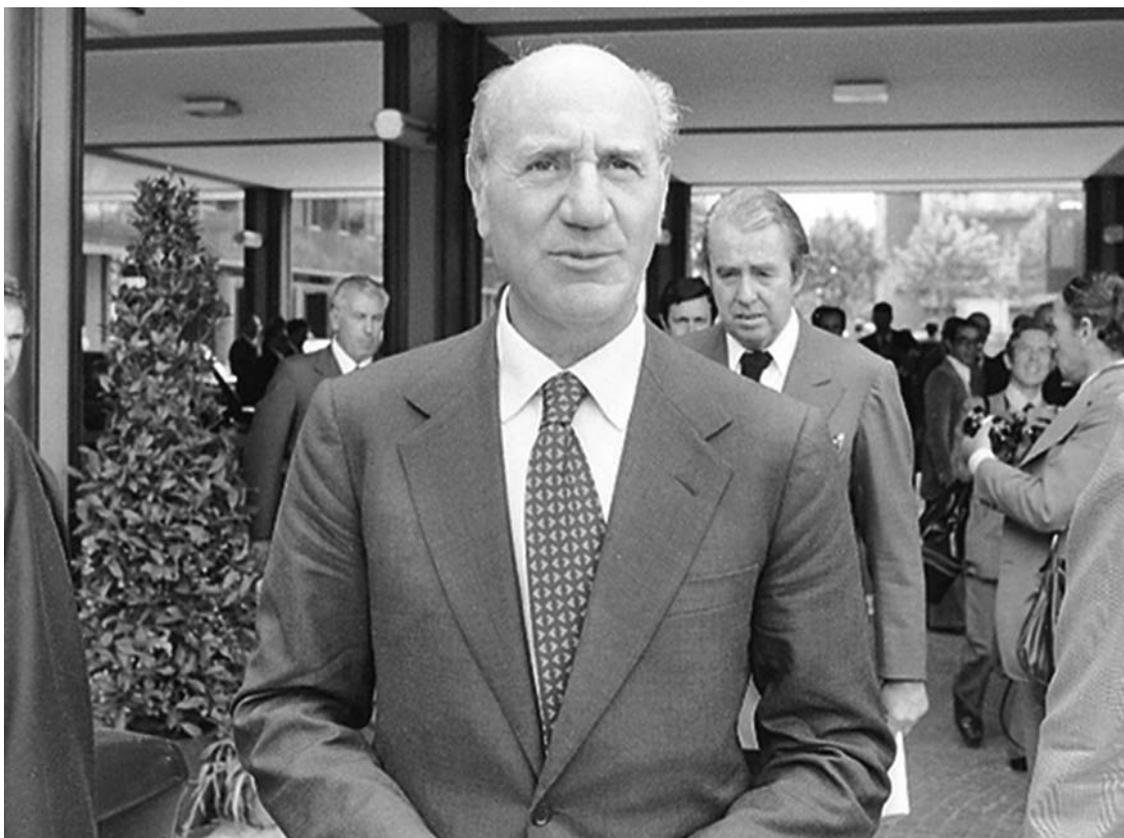




L'americano

J. D. Salinger (1919-2010), autore di culto dei giovani degli anni Sessanta. Come pochi altri Salinger riuscì a esprimere il disagio esistenziale di una generazione cresciuta nel benessere ma alla ricerca di una impossibile trascendenza.

Lampi sull'Eni, e ad esso rimando chi volesse rinfrescarsi la memoria». Nico Naldini, cugino e biografo di Pasolini, intervistato il 5 marzo su “Il Giornale” e “L'Avvenire”, ribadisce la negazione: «Per quanto ne so, non esiste alcun capitolo scomparso di *Petrolio*, con risvolti inquietanti sull'Eni». Eppure della scomparsa di quel capitolo si sospetta da tempo, anche perché, stando alle di-



Ricchi e poveri

Eugenio Cefis (1921-2004), friulano come Pasolini, presidente dell'Eni e protagonista di numerose inchieste giornalistiche sui suoi metodi di potere. Nell'altra pagina: *Orestiaide africana*, un documentario di Pasolini del 1970. Molti pensano che Cefis, con il nome Troya, sia uno dei protagonisti di *Petrolio*, il libro uscito postumo di Pasolini.

chiarazioni di Pasolini, *Petrolio* avrebbe dovuto essere molto più lungo di quello che ora abbiamo. Ma quel che stupisce è la frettosità, anche da parte di alcuni giornali, nel negare che questo inedito possa esistere, e nell'irridere chi chiede spiegazioni. Mentre la convinzione che il capitolo esiste si fa strada tra molti (anche il curatore dell'esposizione pasoliniana alla Mostra, Alessandro Noceti, su "Il Giornale" del 4 marzo dice che quelle pagine «erano all'interno di una cassa. La cassa apparteneva ad un Istituto che ne è anche proprietario»), Walter Siti, curatore dell'Opera omnia di Pasolini (Meridiani, Mondadori), intervistato da Francesco Ermani su "Repubblica" del 4 marzo, non pare scosso da dubbi: «La stessa idea di un capitolo mancante contrasta con la struttura di *Petrolio*, un testo già di per sé così lacunoso».

Giusto, di lacune ce ne saranno diverse. Ma cosa pensa il curatore di quella in particolare? L'edizione sua e di Silvia De Laude, molto accurata nelle note filologiche, non nota niente sul perché Pasolini rinvii il lettore proprio a quel capitolo in bianco. Ma le stranezze non finiscono qui. Se quelle pagine esistono, da chi e come sono state prese? Graziella Chiaricossi nega che ci sia stato un furto di carte nella casa di Pasolini, in cui viveva con il cugino.

E lo nega anche Naldini. Ma un altro cugino, Guido Mazzon, sostiene che il furto ci fu. Ne aveva già parlato D'Elia nel suo libro. E ora Mazzon lo riconferma a Paolo Di Stefano sul "Corriere della Sera" del 4 marzo. «Nel '75, dopo la tragedia di Pier Paolo, Graziella chiamò mia madre per dirle di quel furto. Quando mia madre me lo riferì, pensai: "Accidenti, con quel che è capitato ci



mancava pure questa”. E pensai anche: “Strano però, che senso ha andare a trafugare le carte di un poeta?”». Ma cosa ci sarebbe di tanto inquietante in quelle pagine? Appena uscito, *Petrolio* suscitò un grande dibattito e molta attenzione tra i critici. Io stessa, assieme a Maria Antonietta Grignani, gli dedicammo nel 1993 un convegno all’Università di Pavia. Si trattava di un’opera assai insolita, sia per la forma sia per il contenuto. Non è scritta come lo sono normalmente i romanzi. Non c’è un narratore che racconta una storia, ma un autore che costruisce man mano il progetto di un romanzo da farsi. Ed è in questa forma che Pasolini pensava di pubblicarlo.

Egli aveva del resto già sperimentato questa peculiare forma-progetto in opere cinematografiche come *Appunti per un film sull’India* e *Appunti per un’Orestide africana*. E anche nella *Divina mimesis*, data alle stampe poco prima della morte. Quanto al tema, a me è sempre apparso come un’opera sul potere, che cerca di renderlo visibile in tutte le sue forme, attraverso visioni. Vi si parla anche di stragi, di bombe alla stazione, dell’Eni, che Pasolini considera «un topos del potere». E anche della morte di Mattei.

Non potevano del resto mancare questi ingredienti in un libro intitolato *Petrolio*, il vello d’oro di oggi, per il quale si fanno le guerre e viaggi in Oriente, come li fece Mattei, come un tempo li fece Giasone con gli Argonauti (altro tema del libro). All’Eni avrebbero dovuto essere dedicati dieci appunti, dal 20 al 30, tutti però mancanti, eccetto il 22 e il 23. Ne è rimasto però uno schema riassuntivo finale. Si intitola *Storia del problema del petrolio e retroscena*, che

Parenti

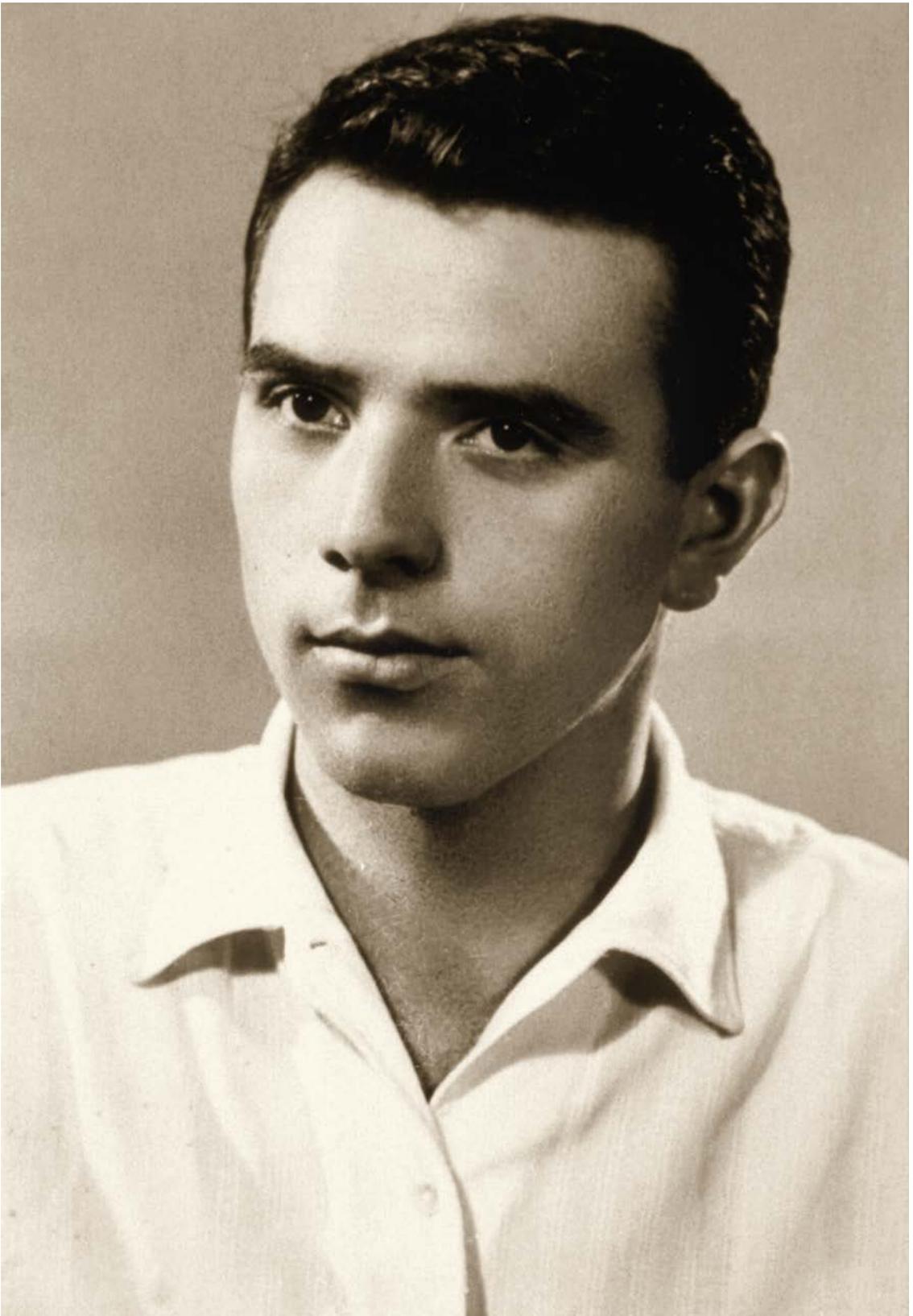
Nico Naldini, da ragazzo. Naldini è cugino di Pasolini, suo biografo nonché scrittore e autore di numerosi libri.

contiene uno specchietto e questa annotazione: «In questo preciso momento storico (...) Troya (nome nella finzione dato a Cefis) sta per essere fatto presidente dell'Eni: e ciò implica la soppressione del suo predecessore (caso Mattei)». E poco dopo scrive: «Inserire i discorsi di Cefis». Quindi Pasolini spiega il delitto Mattei in modo diverso da quello più accreditato. Non chiama in causa gli interessi americani, le sette sorelle, l'Oas, i servizi segreti. No.

Mattei è stato ucciso per far posto a Troya, cioè a Cefis. Chi prese quelle carte doveva essere a conoscenza del contenuto. Ma non lavorò alla perfezione. Forse per la fretta lo schema gli sfuggì? Nel gennaio 2001 lessi su “La Stampa” un articolo sulla morte di Mattei. Parlava di nuove indagini del giudice Vincenzo Calia della Procura di Pavia. Con un lavoro di anni aveva ricostruito questo scenario: Mattei fu fatto fuori da un'oscura regia politico-istituzionale tutta interna all'Italia, di cui Cefis teneva le fila.

Le stesse conclusioni di Pasolini 25 anni prima. E probabilmente le stesse a cui era giunto Mauro De Mauro, il giornalista scomparso a Palermo nel 1970, a cui il regista Francesco Rosi chiese di indagare sugli ultimi giorni di Mattei per il film che stava girando. L'articolo parlava di *Petrolio* e per questo attirò la mia attenzione. Il magistrato aveva inserito nell'istruttoria la pagina con lo specchietto. Ho incontrato il giudice Calia a Roma nel 2003 a un convegno su Pasolini. Tra i relatori c'era anche il senatore Giovanni Pellegrino, ex presidente della Commissione parlamentare sulle Stragi, che sottolineò l'esattezza delle conclusioni di Pasolini in *Petrolio* riguardo alla duplice natura delle stragi. Finito il convegno ci fermammo a parlare con Calia, seduti a un tavolo, con Borgna, D'Elia, e altre due persone di cui non ricordo. Quella conversazione andò avanti per ore. Calia aveva portato uno strano libro, *Questo è Cefis*: proprio il volume che ho visto alla Mostra di dell'Utri. Pubblicato nel 1972 con lo pseudonimo di Giorgio Steimez dall'Agenzia Milano Informazioni, di Corrado Ragozzino. Finanziato da Graziano Verzotto, amico di Mattei, con funzione di avvertimento o di minaccia nei confronti di Cefis, il libro fu fatto subito sparire dalla circolazione. La moglie di Calia l'aveva trovato per caso su una bancherella.

E ci spiegò, testo alla mano, che nell'Appunto 22 (*Il cosiddetto impero dei Troya*), le informazioni di Pasolini su Cefis venivano da lì. Ricordo la serietà e la sobrietà del magistrato, da cui traspariva un'alta statura umana. Io dissi qualcosa sulla *Divina Mimesis*, il cui autore si dà per «morto, ucciso a colpi di bastone a Palermo». La sua reazione fu di voler andare immediatamente in libreria a comprare quel libro, che non conosceva. Ma erano già le dieci di sera. Era convinto che si riferisse a De Mauro (non al Gruppo 63, ostile a Pasolini, e riunitosi a Palermo, come leggono molti critici). A un certo punto posi al magistrato una domanda diretta: «Ma è possibile che facciano fuori uno scrittore?». La risposta fu: «Possibilissimo. E se vuole la mia opinione, io ne sono convinto». Quelle parole mi lasciarono un segno e un senso di vertigine. Se quelle pagine venissero recuperate, non sarebbero solo un prezioso ritrovamento letterario. Finché l'assassino siede sul trono di Danimarca, il fantasma del re ucciso non ha pace. E nemmeno il figlio. Non ci sarà pace finché il mondo resterà così fuori dai cardini, con i colpevoli impuniti e le storie letterarie che raccontano di Pasolini ucciso mentre tentava di violentare un ragazzo.



Desolazione

Nelle foto in queste pagine, immagini delle periferie romane.

19 SETTEMBRE 2013**CUORE DI BORGATA**

Nel Tevere non si tuffa nessuno. Le dune della spiaggia del Ricchetto non ci sono più. Sul litorale governano i clan. Viaggio nella Roma di Pasolini. Che sopravvive solo nei ricordi.

DI GIGI RIVA

UN BAGNINO SPIANA la sabbia mentre il sole si tuffa nel mare di Ostia tra la malinconia dello stabilimento vuoto e la promessa dell'indomani quando torneranno le mamme coi bambini, i ragazzi faranno gare di nuoto e virilità, riapriranno gli ombrelloni e le casse dei bar per quell'allegria confusione dei giorni d'estate. Accanto, nella spiaggia libera e gratuita, una moltitudine ancora si accalca. E sono le donne velate coi pantaloni leggeri sotto il ginocchio vigilate da mariti-custodi dell'ortodossia dell'Islam. Magrebini. Anche genti che vengono da più lontano, coi tratti somatici del subcontinente indiano. Bengalesi, pakistani, instancabili venditori di cianfrusaglie. Le più disinibite signore dell'Est con le tette che puntano l'orizzonte. Naturalmente i romani che si distinguono in quella mescolanza per la padronanza coi luoghi. Si muovono con la sicurezza di chi sembra aver scritto in fronte "comunque questo è nostro". Pier Paolo Pasolini l'aveva profetizzato, «Ostia come Bombay», quando la globalizzazione era di là da venire ma aveva già preso forma nella testa dell'intellettuale che sapeva trapassare il tempo.

E aveva trasformato quel lido in un sogno esotico, un'idea di Africa casereccia per i borgatari d'acqua dolce. Il "Ricchetto" di *Ragazzi di vita* (1955) parte la domenica da via di Donna Olimpia, a Monteverde, per il suo viaggio fantastico, il suo posto al sole conquistato al prezzo di piccoli furti che gli servono per pagare il trenino verso il mare, un pranzo al sacco e i servizi della prostituta Nadia, che lo svezzerà, ancora prima dell'adolescenza, in un casotto dietro le dune là al Marechiaro. Contribuirà a fargli perdere l'innocenza svuotandogli il borsellino mentre il Ricchetto è impegnato nel suo primo veloce amplesso e ha abbassato il senso vigile che lo qualifica furbino. Ladruncoli per sussistenza entrambi, in quell'Italia degli anni Cinquanta con un piede nello stentato dopoguerra e uno non ancora affondato nel boom che si annuncia. Piccole canaglie simpatiche da neorealismo, assai diverse da quelle che oggi, sessant'anni dopo, nella stessa Ostia, fanno saltare con l'esplosivo gli stabilimenti, in una guerra per bande e per il controllo del territorio tutta nostrana (pare, a sentire gli inquirenti). Col risultato che il lido di Roma ha quasi spento le luci e sono un ricordo nostalgico gli anni Ottanta con le discoteche aperte fino all'alba perché non solo a Milano c'era qualcosa da bere. Arresti nei clan dei nomadi italiani, inchieste, affari e politica: il nostro peggio. Non ci crede nemmeno chi lo dice che la colpa è degli immigrati, il solito capro espiatorio per l'orgoglio nazionale.

Pasolini li avrebbe definiti con una bella parola antica (non obsoleta malgrado la desuetudine) "proletari". I nuovi ragazzi "proletari" della stessa età del Ricchetto letterario stanno su un rettangolo di cemento di piazza Gasparri a rin-





correre un pallone sfiato, dentro a divise troppo grandi o troppo piccole (con prevalenza di Roma e Barcellona) ma inevitabilmente segnate dalle troppe partitelle di calcio senza un passaggio in lavanderia. Pure qui è mescolanza dove non ha diritto di cittadinanza il razzismo e l'unica graduatoria accettata è l'abilità nel trattare la palla.

S'ammazzano di volontaria fatica finché la luce naturale lo permette (non ci sono lampioni) in un confondersi di lingue e dialetti dove spicca forte un romanesco che sarebbe piaciuto al poeta: «Ahó, me sudano pure i laccetti». O anche: «'Sti cazzi de piante», piuttosto dei rovi che crescono al margine del campo improvvisato e scorticano le gambe degli atleti. Puliscono via con la mano il sangue che gli cola lungo i polpacci e sono pronti al nuovo attacco. In testa, invariabilmente, creste simil-Balotelli o El Shaarawy. Tate ucraine sono le uniche spettatrici peraltro disinteressate. E nessuno dei calciatori sa che la statua che li veglia lì a fianco è dedicata a Pasolini, oscenamente deturpata con un disegno blasfemo: uno dei tre monumenti che gli ha dedicato il borgo che ha cantato e dove ha trovato la morte violenta. Troppa grazia se l'esibizione pubblica di memoria e gratitudine stride con l'oblio delle coscienze. Almeno nel luogo del delitto, già scarica immonda, adesso i volontari della Lipu tengono con deco-



ro un'oasi naturale dove passano i fenicotteri rosa e dove arrivano, alla spicciolata, ogni giorno, da ogni dove, lettori riconoscenti (poco fa, un coreano!) che si siedono sulle panchine a sfogliare le sue pagine e immaginarsi l'Idroscalo com'era, mentre adesso incombe il mostro contemporaneo e pretenzioso del nuovo porto, coi suoi uffici sfitti e gli yacht dei nuovi ricchi.

Anche Pino Pelosi detto "la Rana", l'assassino certificato dalla giustizia (ma i complici?) ci lavorò, al parco, e non si è mai capito se per un desiderio di espiazione o se per perpetuare quella fama che lega, indissolubilmente, il carnefice alla sua illustre vittima. Per il Riccetto e gli altri della banda, l'Africa-Ostia durava lo spazio di una domenica. Perché il mare vero, in tutti i sensi senza sale, era il biondo Tevere. Dove oggi ci vuole coraggio a buttarsi e si rischiano malattie. L'Estate romana delle tende bianche dei ristoranti e delle chincaglierie, tra ponte Sisto e l'isola Tiberina, si ferma dove comincia l'acqua putrida. Che scorre nel luogo dove il ragazzo, non ancora contaminato dalla prudenza piccolo borghese, sfidò la corrente per salvare una rondine (primo capitolo; nell'ultimo, cresciutello e già avvezzo al calcolo costi-benefici, resterà impassibile a guardare l'amico Genesio mentre annega).

Allora erano maleodoranti le rive e il romanzo è del resto pervaso dagli odori acri dell'abbandono e dell'immondizia. Al Tevere non ci andavano i signori in cerca di fresco ma ragazzi di borgata soggiogati dalla potenza di quelle acque impetuose che li chiamavano all'impresa dell'andare da riva a riva con la forza delle braccia: un rito di iniziazione

talvolta fatale perché contemplava anche la possibilità di essere travolti. Non ci sono più le dune a Ostia. Il Tevere, ora placido ora ribollente per i nubifragi a monte, è comunque impraticabile per i nuotatori. Del panorama di *Ragazzi di vita* ci siamo persi le uniche bellezze censite (e che erano rimaste pressoché inalterate nei secoli), sacrificate al turismo di massa che vuole il litorale facile e piatto e a un'idea di progresso che condanna i fiumi a coreografia sudicia (il Tevere è "bandiera nera" per la GolettaVerde).

Al contrario ci siamo tenuti l'orrore architettonico che Pasolini descrisse allo stato nascente nell'opera non per caso coetanea della copertina de "l'Espresso" dal famoso titolo *Capitale corrotta = nazione infetta*, sul sacco edilizio. Il Riccetto «scendeva giù per via Donna Olimpia» (terza riga del romanzo) passando accanto ai grattacieli costruiti per alloggiare la popolazione sfollata da due nuclei urbani demoliti. Lo avrebbe fatto, per tutto l'arco dell'esistenza, sino a pochi mesi fa, quando Orlando Marecchioni, detto appunto "il Riccetto", ha lasciato questa valle di lacrime. Marecchioni si è sempre autocertificato come il protagonista e vista l'autorità malandrina che aveva, sulla carta e nella realtà, nessuno ha osato mettere in dubbio la sovrapposizione identitaria. Cosa che invece si permette adesso "il Pecetto", al secolo Silvio Parrello, pittore e poeta: «Riccetti se so' detti

in tanti e per me quello vero era Claudio Mastracca (nome che compare in un solo passaggio del romanzo, ndr.), uno che se n'è andato via da Monteverde e chissà che fine ha fatto».

Probabile che Pasolini abbia concentrato in un personaggio caratteristiche di più soggetti. È permesso alla “letteratura del vero” sconfinare nella finzione. E in fondo poco importa. Conta come lo scrittore abbia restituito, qualunque artificio abbia usato, un ambiente così com'era. «Perfetto», a giudizio del “Pecetto” (figlio del calzolaio che usava la pece). Che poi ha trascorso tutti gli anni, per arrivare agli attuali 71, a costruirsi l'immagine di custode del lascito di «Pier Paolo Pasolini a Monteverde», sino a ritagliarsi un identico acronimo “Pecetto Parrello Pittore” e a trasformare la sua bottega di via Federico Ozanam 134 in un luogo pasoliniano di dipinti, libri, fotografie, articoli di giornale, oltre a essere memoria vivente di racconti, aneddoti, curiosità.

Come si sentisse investito del ruolo del cronista che deve qualcosa alla storia di un luogo, un romanzo e, soprattutto, del suo autore. Non che la Monteverde ufficiale sia completamente dimentica. Ha dedicato un opuscolo allo scrittore, c'è una targa nell'atrio di via Fonteiana 86 dove abitava, un'altra sul muro della scuola elementare Franceschi, che crollò in parte il 17 marzo del 1951 (4 morti e 15 feriti), episodio che si trova nell'opera. Di tanto in tanto si fanno rappresentazioni teatrali. Eppure sembrano operazioni obbligatorie. Il Pecetto dubita che, oltre alle celebrazioni protocollari, sia rimasto qualcosa di Pasolini: «Che ne sanno 'sti ragazzi d'oggi? So' tristi, so'. Questi se sballano tutti i ggiori. Nun c'hanno er senso der quartiere. Qui non li vedi mai e per divertisse vanno ar centro. So' depressi».

Non come i ragazzi degli anni Cinquanta per cui Roma era un viaggio. Dicevano «andiamo a Roma» come se appartenessero a un altro pianeta. Ma gli bastava poco per trovare un perché alla giornata sotto casa. Si ritenevano fortunati se potevano comprarsi un cucciolo di cane. O giocare a calcio con quel signore

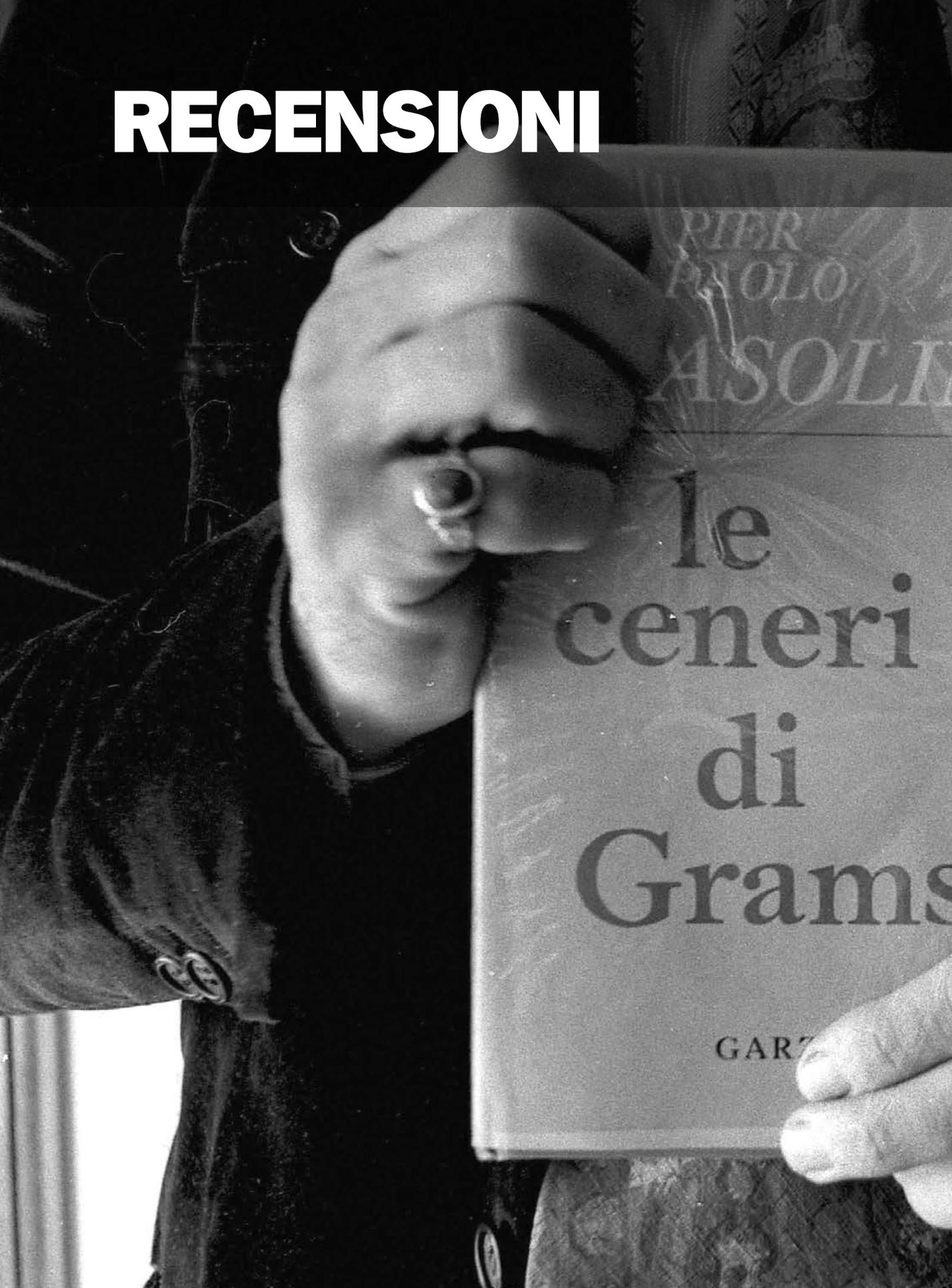




sempre in camicia bianca che si portava gli scarpini e nei campi inventati con le porte posticce «era un duro, forte come un toro». Poi lasciava aperta la portiera della 600 che gli aveva regalato Federico Fellini perché i ragazzi di vita si intrufolassero a caccia degli spiccioli lasciati apposta nell'abitacolo. Un modo per dargli una mancia senza offenderli. Perché Pier Paolo era «uno di noi».

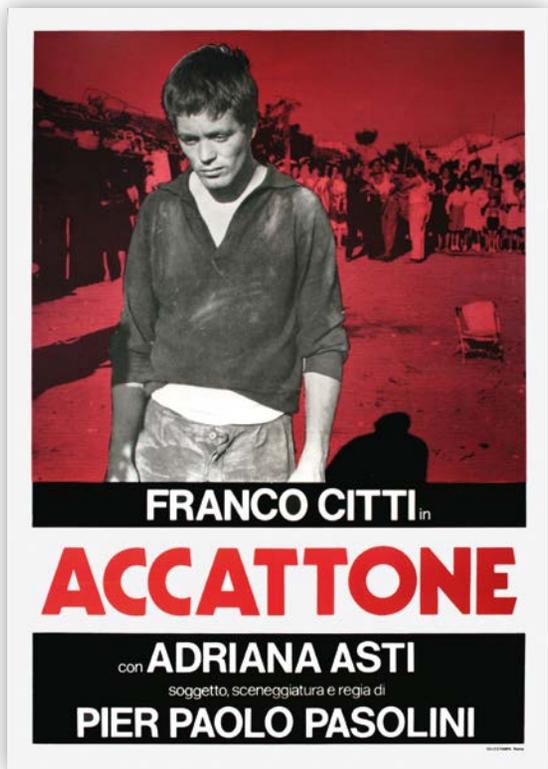
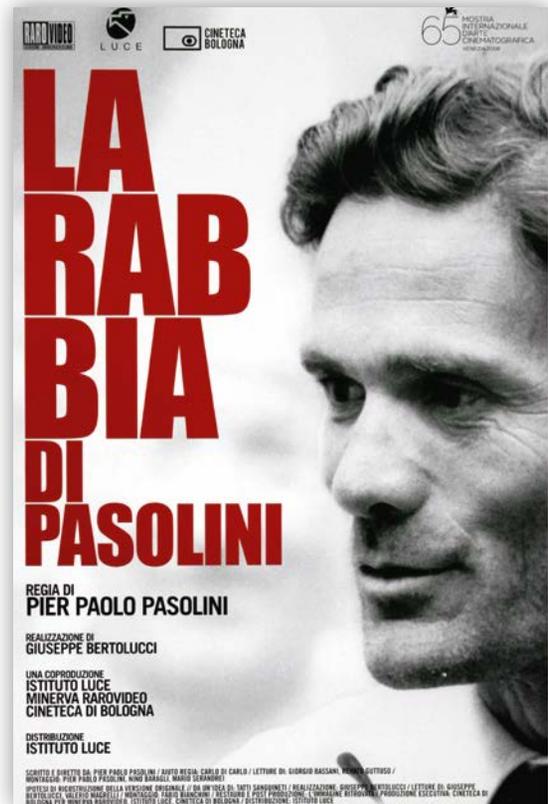
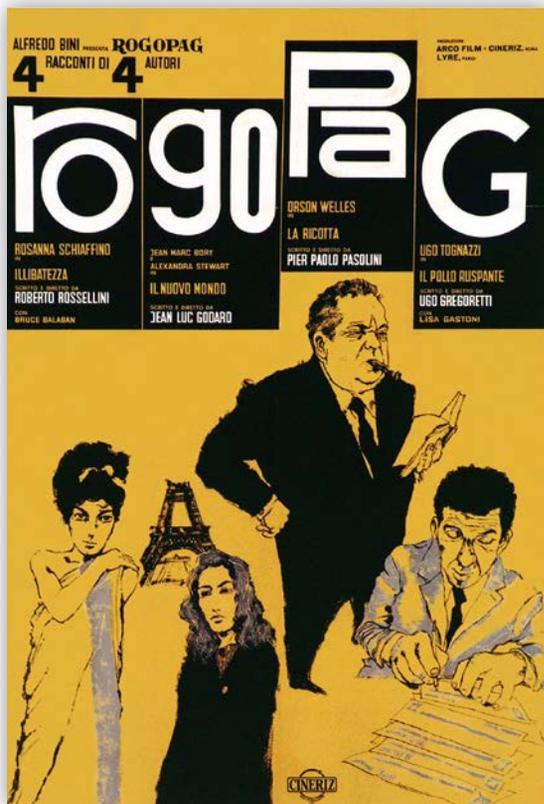
E allora, al netto del tributo che diamo all'adolescenza perché è la stagione dove tutto ci sembra possibile, forse sotto sotto il Pecetto proprio a questo tiene nel paragone con gli eredi del quartiere: loro non hanno avuto la fortuna di un aedo che li possa immortalare *Ragazzi di vita* per sempre. Anche se i soldi li hanno in tasca e per “divertisse” possono scendere giù al Corso.

RECENSIONI



Poeta scomodo. Regista censurato. Scrittore dallo stile inusuale. Ecco come "l'Espresso" ha seguito la carriera di Pier Paolo Pasolini. Con simpatia, ma senza sconti





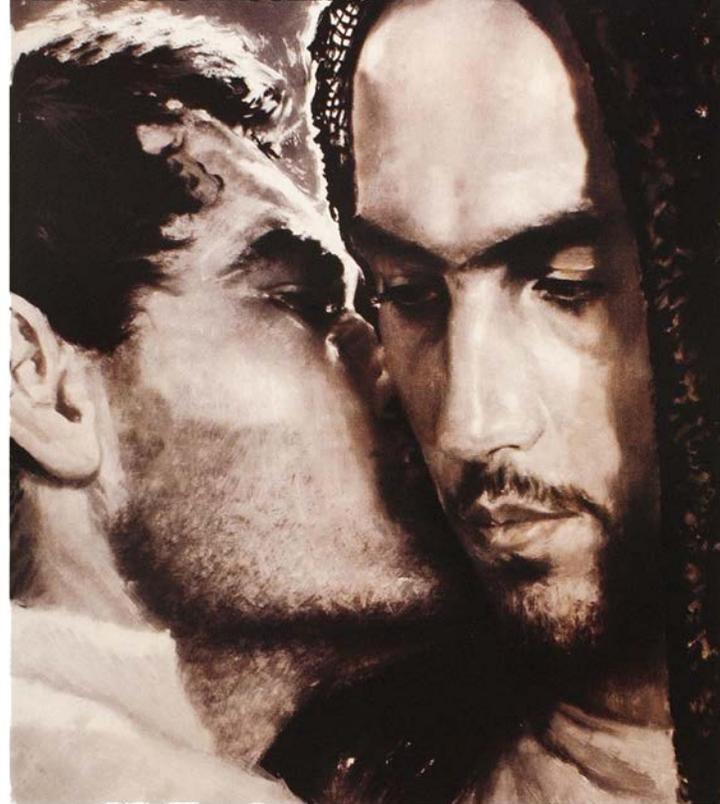
ALFREDO BINI

PRESENTA

UN FILM DI

PIER PAOLO PASOLINI

Titanus



IL VANGELO SECONDO MATTEO

UNA PRODUZIONE ARCO FILM s.p.a. - LUX CIE CINEMATOGRAFIQUE DE FRANCE PARIS

Film e scandali

Le locandine di alcuni film di Pasolini, molti dei quali accompagnati da scandali, denunce, proteste. Come *Ro.Go.Pa.G.* (dalle sigle degli autori Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti), il cui episodio *La ricotta*, firmato proprio dall'autore friulano, provocò il sequestro del film per vilipendio alla religione di Stato: il regista evitò il carcere grazie a un'amnistia. I manifesti riprodotti in queste due pagine riguardano i primi otto film di Pasolini, da *Accattone*, 1961, fino a *Edipo Re*, 1967. Il film d'esordio doveva essere prodotto da Federico Fellini che però cambiò idea all'ultimo poco convinto delle capacità di regista del poeta. Gli subentrerà Alfredo Bini che ne produrrà poi quasi tutti i film.



EURO INTERNATIONAL FILMS

PRESENTA UN FILM DI

PIER PAOLO PASOLINI

CON

SILVANA MANGANO - TERENCE STAMP

MASSIMO GIROTTI IN "TEOREMA,"

Italy/Alitalia



TEOREMA

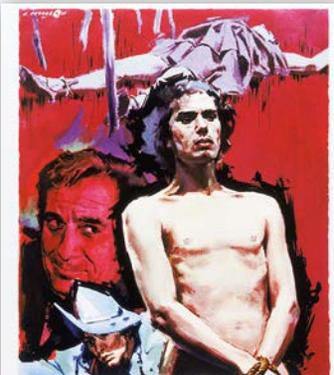
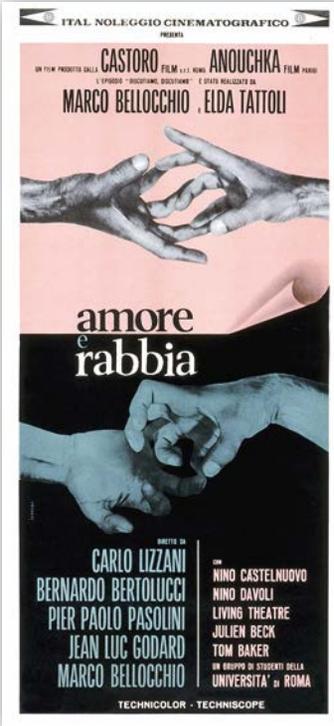


EASTMANCOLOR - SCHERMO PANORAMICO

con ANNE WIAZEMSKY - LAURA BETTI
ANDRES JOSE' CRUZ - ALFONSO GATTO - CARLO DE MEJO

SOGGETTO DI
PIER PAOLO PASOLINI

PRODOTTO DA
FRANCO ROSSELLINI e MANOLO BOLOGNINI per la "AETOS Film,"



PORCILE

UN FILM DI PIER PAOLO PASOLINI

PIERRE CLEMENTI - JEAN PIERRE LEAUD
ALBERTO LIONELLO - UGO TOGNAZZI
ANNE WIAZEMSKY - MARGHERITA LOZANO - MARCO FERRERI

FRANCO CITTI - NINETTO DAVOLI

GIAN VITTORIO BALDI



PEA ALBERTO GRIMALDI PRESENTA

UN FILM DI PIER PAOLO PASOLINI

I RACCONTI DI CANTERBURY

DAI "CANTERBURY TALES", DI G. CHAUCER | ORSO D'ORO al FESTIVAL di BERLINO 1972

CON HUGH GRIFFITH - LAURA BETTI - NINETTO DAVOLI
FRANCO CITTI - JOSEPHINE CHAPLIN - ALAN WEBB

FOTOGRAFIA DI TONINO DELLI COLLI | SCRITTO E DIRETTO DA PIER PAOLO PASOLINI | UNA COPRODUZIONE
PEA PRODUZIONI EUROPEE ASSOCIATE S.A.S. - ROMA
LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIES S.A. - PARIGI

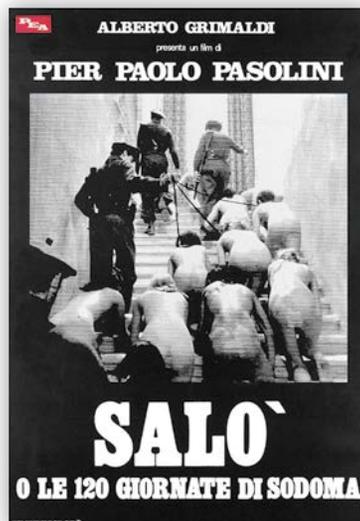
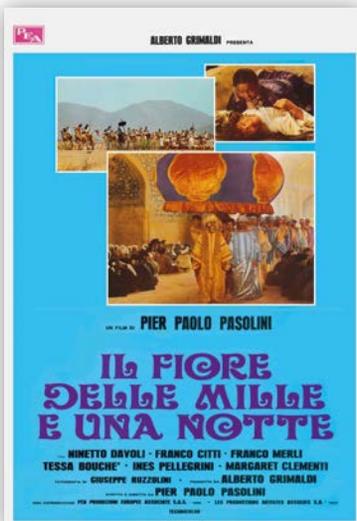
TECHNICOLOR®

PRODOTTO DA ALBERTO GRIMALDI

REGIA: PIER PAOLO PASOLINI

Persecuzione

I poster pubblicitari di altri otto film di Pasolini, compresi due "collettivi", *Le streghe* (con Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, Franco Rossi e Luchino Visconti), e *Amore e rabbia* (con Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard e Carlo Lizzani). Anche per *Salò*, *Porcile* e *Il fiore delle mille e una notte*, Pasolini dovette affrontare polemiche di ogni genere. In verità, nella sua breve vita di poeta, saggista, romanziere, regista, egli fu vittima di una vera e propria persecuzione giudiziaria, collezionando più di quaranta denunce e querele (per vilipendio alla religione, oscenità, istigazione a delinquere, pornografia), di cui una trentina solo per *Il Decameron*.



25 AGOSTO 1957

DUE POETI DEL DOPOGUERRA

DI GENO PAMPALONI

I VOLUMI DI VERSI di Pier Paolo Pasolini (*Le ceneri de Gramsci*, ed. Garzanti) e di Mario Luzi (*Onore del vero*, ed. Neri Pozza) usciti quasi contemporaneamente alle soglie di questa estate sono i due libri che meglio possono servire a indicare i limiti raggiunti nel primo decennio del dopoguerra letterario; e per questo, pur nella loro estrema diversità, si prestano ad un discorso comune.

Onore del vero è uno dei frutti più pieni dell'ermetismo italiano: del quale anzi il Luzi si pone con questo libro come l'erede più diretto e consapevole. Persino il titolo risuona di un orgoglio emblematico, appoggiato a parole che vogliono conservare, quasi con ferma sfida, il significato di una oltranza definitiva, di un incorrotto e aristocratico permanere. E, del resto, si legga una delle poesie più significanti della raccolta, *E il lupo*: dopo una sequenza di immagini spiegate in un fervido e dilatato romanticismo che può richiamare l'*Avvento notturno* («al richiamo dei venti originari – che squillano l'amore il viaggio e la rapina») la conclusione precipita netta con una limpida, estrema forza testamentaria: «Vivere vivo come può chi serve – fedele poi che non ha scelta. Tutto – anche la cupa eternità animale – che geme in noi può farsi santa. Basta – poco, quel poco taglia come spada». Questo Luzi ha raccolto, e raccoglie, il messaggio delle montanine *Notizie dall'Amiata*; si può arrivare a dire che questa raccolta non sarebbe nata senza *Le occasioni*; ma c'è in più una più smagliante e tenera giovinezza, il morbido retroterra di una più acuta nostalgia; e, quindi, un senso più vivo e trepido del rischio, un allarme più inquieto per la difficile, estrema condizione di una vita concentrata nella poesia, affidata al suo valore assoluto. Il contatto con questo assoluto dà un fremito più giovanile, un soprassalto più lungo, una dolcezza che confina talvolta con il patetico.

Proprio il Pasolini, in una nota pubblicata sul n. 9-10 di "Officina", indicava come uno dei limiti della poesia ermetica e novecentesca in genere, l'aver eliminato ogni momento di "prosa" della poesia, «portando tutta la lingua al livello della poesia», senza mostrare di tener conto del fatto che quella lingua era frutto di un "possesso", di un privilegio di classe; e che quindi la libertà espressiva che tale lingua consentiva era del tutto illusoria e si traduceva, in definitiva, in una prigionia. Ebbene, la poesia del Luzi mi pare che accetti, consapevolmente, questo destino o condanna storica («Perdonami, è parte dell'umano – cercare come fo in luoghi arcani – quel ch'è prossimo a noi umile e vero – oppure in nessun luogo»); e risponda aumentando il suo carico, e mettendo tutto sul conto esistenziale, sul valore della solitudine e della sofferenza vissute in purezza di cuore. *Onore del vero* mi pare quindi oggi importante, non solo nel suo intrinseco valore, ma come una risposta agli storicisti, una risposta di tipo religioso, anche se di una religione costretta a essere disperatamente orgogliosa di se medesima.



Ermetismo e popolo

Nella foto: Mario Luzi (1914-2005).

Geno Pampaloni, critico letterario e giornalista, in questo testo mette a confronto due libri di poesie,

Onore del vero di Luzi e *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini.

Pasolini era piuttosto polemico con il modo di scrivere degli ermetisti, di cui Luzi, secondo Pampaloni porta il linguaggio fino all'estremo limite.

Con *Le ceneri di Gramsci* Pasolini apre invece un registro completamente diverso. Egli intende «adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di conoscenza se non filosofica, ideologica; e impone, quindi, sperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo». Vogliamo sottolineare quell'espressione («adottare una problematica») come spia, in uno scrittore pur controllato e rigoroso come il Pasolini, di un atteggiamento volontaristico e pragmatistico nei riguardi della propria poesia, di un filologismo degli stili e della moralità? E parlare quindi, come è stato fatto (Citati) di «poesia prefabbricata»? Non direi che sarebbe giusto. Anche se non sia possibile dimenticare del tutto l'avvertimento contenuto in quel passaggio, se vogliamo far fede al Pasolini de un tentativo de arricchimento della nostra tradi-



Contro Pavese

Cesare Pavese nelle foto segnaletiche scattate a Brancaleone, Calabria, dove era stato confinato nel 1935 per attività antifasciste. Pasolini non ne aveva grande stima: in un'intervista del 1972, che la Rai non volle mandare in onda, lo definì «un letterato medio o addirittura mediocre», amato dalla critica solo perché «politicamente corretto».

zione poetica, e di una testimonianza veritiera sulla realtà sentimentale e culturale del nostro tempo, (e, obiettivamente, come negarlo?) occorre esaminare in tutti i possibili significati i caratteri di queste composizioni nelle quali egli raccoglie un'esperienza stilistica di così grande ambizione.

I temi sono tratti dalla polemica politica, dalla passione quotidiana. Nell'*Appennino* e in *Canto popolare*, che fungono da larga introduzione, si affaccia la visione di una civiltà che ha abbandonato il popolo sin dai suoi albori, ha acquistato forma e consapevolezza di storia al di fuori o contro di esso, al quale non è rimasta come eredità che un'indifferente forza vitale, la «pura e corrotta» allegria degli istinti, la felicità del violento e libero sopravvivere; si che chi vorrà dar volto a nuove speranze e costruire un mondo diverso, «oramai, forse, altra scelta non ha – che dare alla sua ansia di giustizia – la forza della tua felicità, - e alla luce di un tempo che inizia – la luce di chi è ciò che non sa». Il tema si precisa in *Picasso*, visto come un testimone perfetto sino a che, all'interno del corrotto mondo borghese, ne illumina sino al fondo la mostruosa decadenza, esce invece «in un tempo inesistente», quando, nell'affresco della Pace, ritrae il popolo in un astratto giuoco di odio e amore. E culmina ne *Le ceneri di Gramsci*, in un

accorato colloquio con quel grande «morto disadorno», ove il poeta confessa «lo scandalo del contraddirmi, dell'essere – con te e contro te», il dramma del suo rimanere fedele, pur nell'amore profondo per il popolo “inconsapevole”, al mondo della consapevolezza, alla sua condizione intellettuale, che si appaga non nel mito ma nella riflessione e nella conoscenza. Infine, il discorso si allarga nelle ultime composizioni, posteriori ai fatti d'Ungheria, ove il dissenso con i comunisti dividente, oltre che ideologico, politico: «Avete, accecati dal fare, servito – il popolo non nel suo cuore – ma nella sua bandiera». E si conclude nella bellissima *Terra di lavoro*, ove un viaggio in treno con i miseri braccianti meridionali riconduce alla considerazione della solitudine degli uomini semplici «vivi, soltanto vivi, nel calore – che fa più grande della storia la vita».

Come il lettore avrà capito anche da questi cenni sommari (non capita spesso di poter “raccontare” un libro di poesia) Pasolini conduce attraverso i suoi versi un preciso discorso ideologico-politico. Nella nota citata più addietro, egli accenna a questo vigore ideologico, se non ho capito male, come ad «un'operazione culturale idealmente precedente l'operazione poetica». A me pare invece, ed in questo trovo il senso e la novità del suo lavoro, che le due “operazioni” (accentando per un attimo tale terminologia) intimamente coincidano: la poesia di Pasolini non è poesia ideologica, è “poesia dell'ideologia”, in un senso affine a quello per cui si parlò di poesia della letteratura, e, nello stesso tempo, in un senso affine a quello per cui tanta poesia moderna è poesia delle ragioni della poesia.

In questa disposizione egli definisce e esprime con chiarezza gran parte della più viva anche se confusa letteratura del decennio, rimasta impigliata nell'indisposizione tra poesia e non poesia, tra estetico e pratico; ed in questo senso può dirsi che la sua voce era attesa. In sostanza, la sua “ideologia” è ancora quella dell'intellettuale moderno quale si raccoglie attorno alla figura di Cesare Pavese; lacerato tra la sua passione verso la realtà popolare e l'intima, pura fedeltà a volare consegnati a una tradizione diversa (quella ad esempio per cui Luzi è poeta); spinto a cercare asilo, in quel suo bisogno di speranza e di giustizia, nel mondo socialista, e respinto dalla illibertà “storica” di quel mondo; attratto dalla dimensione religiosa, esistenziale, dell'uomo, e insoddisfatto dai surrogati che il nostro tempo ne offre.

Ma non direi neanche, come è stato detto (Salinari) che sia la disperazione la musa del Pasolini; perché egli non ha (segnando anche in questo un punto per la fine del decennio letterario) complessi d'inferiorità verso la vita, ma curiosità, ed orgoglio, di conoscerla; le sue tentazioni non sono dalla parte del mito ma dalla parte della storia.

L'ideologia del Pasolini, e dunque il contenuto della sua poesia, è la coscienza delle contraddizioni che oggi impegnano l'intellettuale moderno, o, se si vuole, la cultura moderna, tra libertà e marxismo. Tale coscienza della contraddizione Pasolini chiama, tradizionalmente, angoscia. Ancora una volta, siamo ad una immagine del «Dio che è fallito», ad una figura della crisi. Con *Le ceneri di Gramsci*, il Pasolini entra nella poesia socialista, ma vi entra ancora attraverso il decadentismo (ed un'analisi linguistica potrà documentarlo ad abundantiam), anche se attraverso una forma violentemente laicizzata e storicistica del decadentismo; una forma, se vogliamo usare il suo linguaggio, che vuol definirsi “demistificandosi”.

**Cantore
delle borgate**

L'immagine del film *Una vita violenta*, tratto dall'omonimo romanzo di Pier Paolo Pasolini.

Paolo Milano, critico letterario dell'"Espresso", è una delle firme più acute, più colte e più intelligenti del secolo scorso, nel testo in queste pagine recensisce il libro, appena uscito. *Una vita violenta* è stato finalista del Premio Strega, che quell'anno (era il 1959) fu invece assegnato a Giuseppe Tomasi di Lampedusa per *Il gattopardo*.

7 GIUGNO 1959

GERGO E VIOLENZA

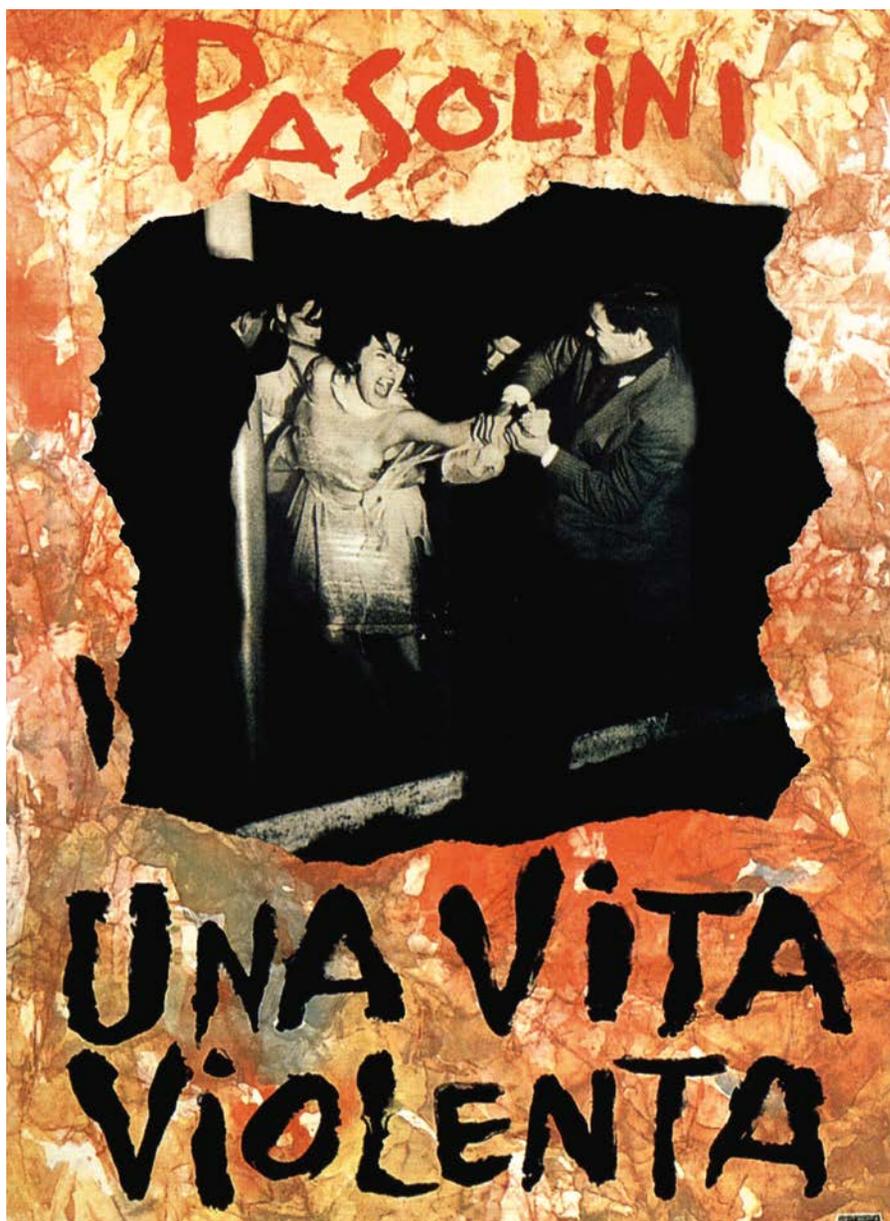
La triste storia di Tommaso Puzilli, ragazzo della borgata Piccola Shangai. Una sfida quotidiana alla miseria oltraggiosa e inutile.

DI PAOLO MILANO

QUANDO IL POETA e saggista Pier Paolo Pasolini esordì come narratore, nel dibattito critico che accompagnò il suo singolare successo, qualcuno mise in dubbio che l'espressione *Ragazzi di vita*, titolo di quel suo primo breve romanzo, si applicasse naturalmente, in romanesco di gergo, a giovani spericolati che vivano di crimini e d'espediti, così come si dice, d'una donna di malaffare, che "fa la vita". Erroneo o meno l'appunto, oggi, a quattro anni dalla comparsa del libro, "ragazzi di vita" è un termine entrato nell'uso: segno probabile che l'argomento e la fortuna di quel racconto erano ben fondati. Dello scrittore che ha qualcosa di preciso da dire, Pier Paolo Pasolini possiede, per cominciare, alcune qualità essenziali: la fedeltà alla propria ispirazione, l'amore per i suoi temi, e il coraggio di riprenderli per approfondirli. Il suo nuovo romanzo *Una vita violenta* (Ed. Garzanti) sta infatti a *Ragazzi di vita* come un quadro composito a uno studio preparatorio.

La vita violenta che vi si descrive è quella, dai suoi tredici ai suoi vent'anni (dal '49 al '58), di Tommaso Puzilli, ragazzo romano di borgata, che abita coi suoi in un villaggio di baracche detto la Piccola Shangai, ma divide alla giornata le sorti di un'orda di suoi coetanei. Dei costumi delle "ghenghe" di adolescenti del sottoproletariato romano s'è parlato molto in questi anni, e il grave tema è scivolato giù per la china del giornalismo pittoresco e del cinemaedulcorato. Proprio al contrario, Pasolini penetra in quel mondo dal di dentro, e appunta la sua dignità di scrittore sull'impegno di ritrarne senza batter ciglio i fatti più crudi: non ci risparmia assolutamente nulla. Egli prende le mosse, com'è giusto, dai due torbidi fermenti di questo sottofondo: la lingua e la fame. Il turpiloquio, per questi ragazzi di vita, e come la pelle dei loro corpi, la fascia proterva della loro esistenza. Della loro inarrestabile sconcezza verbale, vere litanie dell'acredine, Pasolini fa il tessuto del suo stile, cioè racconta le vicende dei suoi personaggi come, bestemmianole, le vivono essi stessi.

Fame e furti o rapine, fame e sesso ricattato o venduto, e una sfida quotidiana alla miseria oltraggiosa e inutile, in nome d'uno spavaldo diritto di sopraffare, cioè vivere. Le quasi 400 pagine di *Una vita violenta* sono divise in due parti di lunghezza simile, chiaramente distinte. Nella prima (che si può dire ad episodi, l'intrigo essendo lieve), spiccano tre capitoli: *Notte nella Città di Dio*, *Irene* e *Canzoni di vita*. Nel primo, la "ghenga" di Tommaso rapina uno dopo l'altro tre "benzinari" in una stessa notte, poi gavazza col ricavato; riavviandosi mezzo ubbriaco verso la sua borgata sul fare dell'alba, uno dei "compari" di Tommaso scivola sotto le ruote d'un tram e rimane storpio. Irene è la storia degli approcci di Tommaso verso una ragazza, di cui più tardi egli s'innamorerà, e di un suo scontro intimo con lei, nella penombra e nel tanfo domenicale d'un cinema. La vita erotica di Tommaso e dei suoi compagni, come la vede e dipinge benissimo Pasolini, corre su due binari



distinti. Fanno i prostituti con uomini, quando capita, perché, nell'omosessualità virile, non c'è vergogna, anzi molto orgoglio per chi si fa pagare e, al più, un'irosa compassione verso l'accostato che esita («Sarebbe da mettere tutti co' la faccia al muro!... Che campate a fà su 'sta tera?»).

Dall'altro lato, ci sono i loro rapporti con le donne: o sguardine, vittime da sfruttare e schernire, o invece fidanzate, da dominare ed amare, in gelosa esclusiva. In *Canzoni di vita*, a mio parere, sono le pagine migliori del libro. Tommaso, che vuol far cantare una serenata sotto le finestre d'Irene, cala "dentro Roma", e vi girovaga per tutto un pomeriggio e una sera, alla disperata ricerca delle poche centinaia di lire che gli occorrono per l'impresa. Va in pesca d'un gonzo a cui prostituirsi, ma non lo trova; e infine, affamato ed esausto, a tarda notte per una

via deserta, strappa la borsetta a una donna di strada, e sfoga su di lei la feroce sua rabbia. Quest'episodio, e uno che precede (un dialoghetto tra invertiti sulla scalinata di Trinità dei Monti), sono colti con un'acutezza, e sceneggiati con una sobrietà, che lascia attoniti.

Negli anni dell'adolescenza, Tommaso e qualche suo amico hanno simpatie fasciste e prendono parte a una spedizione di missini. Nel racconto s'inserisce, dunque, un tema in qualche misura politico, profilato, in tutta la prima parte del libro, nel tono più giusto. E anche il problema della lingua (le oscenità a martello con la loro nausea, e il gergo profuso ininterrottamente, irto di termini del cui significato si va spesso in cerca nel glossarietto annesso al volume), è risolto vittoriosamente. L'autore, a ragione, si rifiuta d'uscire dal cerchio morale e verbale dei suoi personaggi, e tutto vede coi loro occhi, e dice come essi sboccatamente lo pensano. Così che quando, quasi per sbaglio, si tocca la corda della tenerezza, l'emozione è tanto più forte. Questo è un bambino, vivo e curioso tra rifiuti e rottami: «Toto, a testa bassa, si buttò sotto una panca fracica e a pezzi, che stava nella tettoietta accanto alla baracca, si sistemò lì sotto, accucciato nella fanga nera e agghiacciata, e s'attaccò a un pezzo di barattolo, cominciando a sfregarlo dalla parte tagliente contro la panca». Se si chiudesse a pagina 290, *Una vita violenta* si potrebbe salutare come uno dei libri più audaci e felici di questi anni.

Ma nella *Parte seconda* del romanzo, lo scrittore si è adoperato con molto ingegno a demolire in parte quel che aveva ottimamente costruito: ha ceduto, o così mi pare, alle lusinghe di due povere sirene, l'ideologia e la sentimentalità. Tommaso ha la fortuna, con i suoi, di lasciar le baracche per un appartamento dell'Ina Case. Guarda alla vita con occhi nuovi, intende sposare Irene; ma un attacco di tisi lo confina in un sanatorio, dove, durante un violento episodio di lotta sindacale, intravede il senso della rivolta di classe e, in sé, un barlume di coscienza politica. Torna in libertà, chiede l'iscrizione al Partito comunista, riprende la via della mezza fame, ricade più volte nella vecchia abbiezione, durante l'allagamento d'una borgata si prodiga per salvare i sinistrati. Muore qualche giorno dopo l'eroico sforzo. Si badi: io non ho niente da eccepire contro questa trama non meno verosimile d'un'altra, e anzi mi scuso d'averla ridotta ai suoi dati cronistici, oscurando l'intenzione dell'autore di non "redimere" affatto Tommaso.

Ma il punto è che il romanziere, in questa metà del libro, invece di lasciar vivere i suoi personaggi e servirli con artistica fedeltà, li manipola ai propri fini letterari, morali e ideali. La bravura è la stessa di prima, né mancano pagine ottime; perizia e gusto suggeriscono all'autore molti accorgimenti per attenuare lo stacco, ma l'obbiettivo resta falso; o meglio, la falsità consiste proprio nell'essersi posto un obbiettivo estrinseco: aver seguito uno schema intellettuale. Il danno è tale che il lettore, trasferito dal mondo dei personaggi in quello del romanziere, trova ora l'insistenza sul dialetto a volte fastidiosa, e qua e là gratuita l'asprezza di certe scene. Pier Paolo Pasolini deve aver creduto che rappresentare non bastasse: che il suo Infernetto della Piccola Shanghai, e singoli quadri così vivi, non avesse sufficiente peso; che gli corresse l'obbligo di scrivere un romanzo sociale, debitamente sotteso di idee politiche, con la sua ostensibile catarsi progressiva, (almeno nella coscienza del romanziere). Per far troppo e di testa, ha probabilmente fatto di meno. Ed ora a me non resta che vedere meglio se ho giudicato bene, come forse m'aiuteranno a capire commenti innumerevoli che susciterà questo straordinario romanzo.



4 OTTOBRE 1964

IL PREDICATORE ICONOCLASTA

DI ALBERTO MORAVIA

ALCUNI CRITICI si sono meravigliati che Pier Paolo Pasolini, scrittore marxista, traducendo sullo schermo *Il Vangelo secondo Matteo*, si sia mantenuto fedele al testo originale. Non c'è, infatti, incompatibilità assoluta fra il cristianesimo e il marxismo? Fra gli apostoli e i ragazzi di vita? Fra la poesia civile di sinistra e il cattolicesimo di destra? Nella meraviglia si esprimeva il moralismo d'una società come quella italiana, pochissimo religiosa e perciò costretta ad un conformismo di comportamento. Pasolini c'era "comportato" fin'ora in un certo modo: come poteva, ad un tratto, "comportarsi" in un modo tanto diverso?

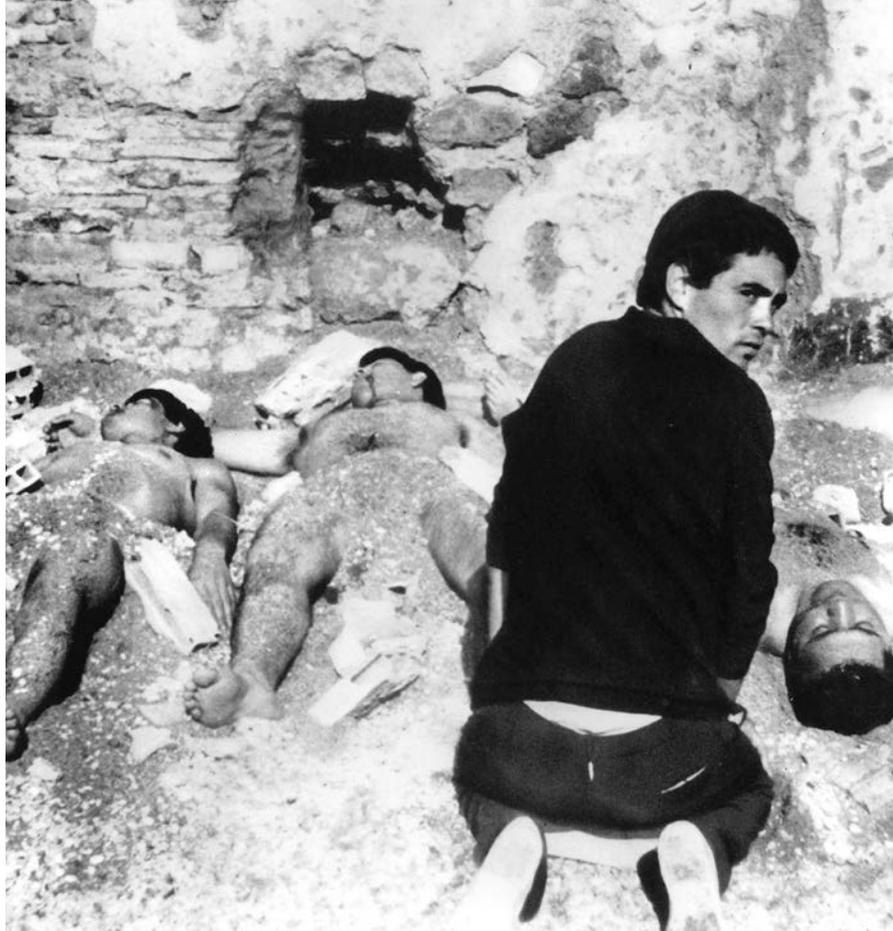
In realtà Pasolini s'è mantenuto soprattutto fedele a se stesso: e poiché il cristianesimo costituisce in lui il nesso sentimentale e ideologico che collega le ardue esperienze opposte del marxismo e del decadentismo, egli è stato anche, in maniera molto naturale, fedele al cristianesimo. Un cristianesimo, appunto,

Fede eretica

Enrique Irazoqui, nel film *Il Vangelo secondo Matteo*. Irazoqui, uno studente in viaggio a Roma, aveva incontrato Pasolini. Appena visto, al regista sembrò perfetto per il ruolo di Gesù. Il film, con attori non professionisti e amici del regista, fu accusato di poco rispetto per la religione cattolica (accadeva ogni volta che Pasolini affrontava il tema cristianesimo). Moravia, critico cinematografico dell'"Espresso" e suo amico, lo recensisce senza pietà, svelandone anche le debolezze.

Esordio

Franco Citti, in *Accattone*. Si tratta del primo film di Pasolini. Il poeta e scrittore avrebbe voluto che a produrlo fosse Federico Fellini, ma questi si tirò presto indietro per scarsa fiducia nelle capacità di Pasolini. Il film racconta la vita di un sottoproletario delle borgate romane che si mantiene sfruttando le prostitute: la pellicola fu censurata e ritirata dalle sale cinematografiche.



di specie insieme popolare e raffinata, che gli ha permesso da un lato di illuminare il carattere rivoluzionario del messaggio cristiano, dall'altro di recuperare la bellezza che è nel testo del Vangelo e nelle interpretazioni che ne ha dato l'arte di tutti i tempi.

Rispetto ad *Accattone*, il *Vangelo secondo Matteo* segna un progresso indubbio, prima di tutto per l'eccezionale impeto espressivo che in questo film rivela direttamente e immediatamente quali sono le cose che stanno a cuore a Pasolini. E in secondo luogo perché nelle singole parti Pasolini mostra questa volta di sapere alleare la poesia ad una rifinitezza e levità che in *Accattone*, più elementare, non si potevano ancora che intravedere.

Pasolini ha un senso acuto della realtà del volto umano, come luogo d'incontro di energia ineffabili che esplodono nell'espressione, cioè in qualche cosa di assi metrico, di individuale, di impuro, di composito, insomma il contrario del tipico. I primi piani di Pasolini sarebbero sufficienti da soli a mettere il *Vangelo secondo Matteo* sopra un livello eccezionale. Ma questi primi piani non basterebbero a darci la storia di Gesù, come una galleria di ritratti non basta a darci la idea degli avvenimenti ai quali hanno preso parte i personaggi. Il film, dunque, sarà un alternarsi di volti in primo piano e di scene drammatiche per lo più contemplate da lontano, cioè come può vederli uno spettatore il quale ora fissa lo sguardo sulle facce, ora cerchi d'abbracciare la scena intera. Niente dunque di naturalistico in questa maniera ora di avvicinare, ora di allontanare, volti e scena, semmai una rappresentazione francamente estetizzante, che non pretende mai, come fa il naturalismo di darci la verità fotografica delle cose.

Pasolini ha capito il valore plastico e poetico, così del silenzio come della parola. Diciamo subito che i silenzi sono la forza del film e le parole la debolezza. I silenzi di Pasolini sono affidati all'organo che è più legato al silenzio: gli occhi. Non parliamo qui degli occhi degli spettatori, bensì degli occhi dei personaggi. Le sequenze silenziose del *Vangelo secondo Matteo* sono le più belle, appunto perché il silenzio è il mezzo più sicuro per farci fare il salto vertiginoso all'indietro che ci propone Pasolini con il suo film. La parola è sempre storica: il silenzio si pone fuori della storia, nell'assolutezza delle immagini: il silenzio dell'Annunciazione. Il silenzio che accompagna la morte di Erode, il silenzio degli apostoli che guardano Gesù e di Gesù che guarda gli apostoli. Il silenzio di Giuda che sta per tradire. Il silenzio di Gesù che sa di essere tradito. Il silenzio nel film di Pasolini non è, d'altra parte, quello del cinema muto, cioè un silenzio del parlato, cioè un silenzio plastico, espressivo, poetico.

Mentre i silenzi sono di Pasolini, le parole, ovviamente, sono del Vangelo. Abbiamo sempre pensato che la parola nel cinema ha un carattere veristico, cioè, in fondo superfluo, come dimostra se non altro il fatto che per molto tempo il cinema fu muto e tuttavia lo stesso completamente e felicemente espressivo. Questo carattere della parola nel cinema rendeva tanto più difficile la trascrizione cinematografica d'un linguaggio così denso e così ricco di metafore, come quello del Vangelo. Vedendo il film di Pasolini si riporta l'impressione che lo schermo, per sua natura adatto all'immagine che scorre e al mostra, piuttosto che alla parola che si ferma e dice, non sia il luogo migliore per accogliere la risonanza di un discorso che sembra esigere le architetture e gli sfondi dipinti d'un tempio. Pasolini, il quale s'è servito della voce assai efficace di Enrico Maria Salerno, ha cercato in tutti i modi di risolvere il problema di questa incompatibilità, ma non vi è riuscito che parzialmente.

Adesso resta da dire che specie di Gesù è questo di Pasolini. Diciamo subito che si tratta d'un Gesù molto diverso da quello controriformistico che predomina ancora oggi. Non vogliamo sprecare troppe parole su un fatto ovvio: è chiaro che la bontà di Gesù ha, in sede storica, un carattere paradossale e rivoluzionario: e che nel momento stesso che Gesù diceva: «Ama il tuo prossimo come te stesso», egli diceva qualche cosa che non era soltanto l'espressione d'un sentimento, ma soprattutto, rispetto al mondo di allora, qualcosa di oggettivamente sovvertitore. Per questo, Pasolini ha mirato a darci un Gesù duro, violento, iconoclasta, inflessibile, come appunto doveva apparire ai suoi contemporanei e non come appare oggi a noi che, com'è stato già detto, non possiamo non dichiararci tutti cristiani. Lo stesso va detto dell'ambiente nel quale Gesù si trovò a predicare. Per essere pienamente rivoluzionario, il cristianesimo doveva essere non soltanto paradossale, ma anche "invisibile". Che cosa di più invisibile, allora, d'una religione predicata da un povero tra i poveri, in una provincia remota, in un linguaggio sconosciuto al potenti? E così ci pare che anche il "miserabilismo" di Pasolini trovi una sua giustificazione storica e ideologica oltre che artistica.

Pasolini ha preso i suoi attori dalla strada, sia si tratti di amici dell'ambiente letterario, sia di popolani dei luoghi dove il film è stato girato. È stata ancora una volta una buona idea e il rendimento è notevole. Enrique Irazoqui, lo studente spagnolo che interpreta il personaggio di Gesù, ha un volto che ricorda il greco, i bizantini e i primitivi. Questo volto, spesso grave oppure adirato, più di rado sorridente, è una delle più belle invenzioni del film.

Nel '46

Nando Gazzolo, attore di teatro, cinema e tv molto noto negli anni Sessanta. È lui che al Teatro dei Satiri di Roma interpreta il ruolo di Giovanni, il protagonista del dramma di Pasolini *Nel '46* che Sandro De Feo recensisce nell'articolo che pubblichiamo in queste pagine.

13 GIUGNO 1965

A SCUOLA CON NARCISO

DI SANDRO DE FEO

NEL '46 DI PIER PAOLO PASOLINI (Teatro dei Satiri) si sarebbe potuto chiamare anche *Un'educazione clericale* o *La coscienza di Giovanni* tanto per parafrasare due titoli famosi. Senonché, nel primo caso le implicazioni naturaliste e, nel secondo, quelle ironiche e critiche avrebbero sviato lo spettatore della vera sostanza di questa *Elegia*. Che si tratti di un'educazione in cui la religione cattolica ha avuto un peso determinante è sicuro, ed è anche vero che qui è questione dell'esame o riesame che il protagonista, un giovane insegnante di scuola media, fa di alcuni suoi fatti e misfatti più o meno lontani durante un sonno febbrile: egli aveva avuto una storia con una sua allieva, e ne aveva avuto un'altra più seria e grave col fratellino di lei che li aveva sorpresi insieme. La violenza che egli ha fatto al ragazzo, nella deformazione del sogno, s'ingrandisce fino a diventare assassinio, con il seguito inevitabile di inchieste, sotterfugi, ricatti, espiazioni. Ma né il problema della libertà individuale riconquistata o da riconquistare dopo l'oppressione e l'incubo di una educazione confessionale, né quello della responsabilità morale che comporta ogni serio esame di coscienza sono gl'impulsi che hanno mosso Pasolini a scrivere questo lavoro.

La storia letteraria e soprattutto quella dei singoli artisti non si fa con la classificazione e con i generi, ma vi sono casi, e quello di Pasolini è certamente uno di essi, in cui le classificazioni e i generi aiutano a chiarire una situazione psicologica di grande importanza per la comprensione dell'autore. Se dicessimo che Pasolini vuol essere ciò che non è, un poeta civile, un poeta profeta o, come si diceva una volta, un poeta vate, questo non significherebbe quasi nulla. Ma diciamo che Pasolini è un poeta elegiaco, idillico, un manierista che vuol risolvere il suo estetismo e il suo decadentismo in poesia epica e drammatica, ci saremo avvicinati abbastanza alla realtà di questo scrittore e artista. Sebbene, non è la situazione di fatto, il fondo elegiaco e idillico della poesia di Pasolini, che fa il vero interesse del suo caso, bensì la sua patetica velleità di essere qualcos'altro. È questo ripudio continuo, la violenza continua falla alla sua natura, è qui, io credo, la chiave della vitalità e della tensione impressionanti e sgomentanti di Pasolini, la spiegazione persino del suo marxismo, del suo vago trotschismo, del suo rabbioso cristianesimo, e persino del suo eros rabbioso, persino, vorrei dire, della sua vorace filologia. E anche l'imbroglio, da lui deciso e voluto con tanta determinazione, tra i fatti della sua arte e i fatti della sua vita, quel pasticcio romantico in lui non è atteggiamento generico o generica rivalse antiaccademica e nonconformista, ma nasce dallo stesso impulso o dalla stessa rabbia del poeta elegiaco e idillico che vuol essere tutt'altra cosa e cerca, se non altro, di contaminare con l'azione, col fare disordinato e tumultuoso l'ordinato ricordare e rappresentare e lo scrivere o il bello scrivere del letterato italiano.

Si prenda un qualsiasi testo di questo scrittore, un qualsiasi film del regista, e si avvertirà immancabilmente quel nodo della sua ispirazione nel punto in cui essa

cerca di straniarsi da se stessa per diventare qualcos'altro, l'arcadia delle borgate (*Una vita violenta*) o di Cinecittà (*La ricotta*) che vuol diventare epica del sottoproletariato o dramma del Gulgota, ma che finisce in un modo o nell'altro per ricadere su se stessa e tornare a essere arcadia, un'arcadia pecoreccia e scatologica, ma pur sempre arcadia, cioè vagheggiamento e idealizzazione di un cielo, una classe, di una zona della realtà.

In questo lavoro giovanile la contaminazione del l'elegia avviene in vari modi. Il protagonista non rievoca in stato di coscienza e di veglia i suoi misfatti, ma durante il sonno, e un sonno assai agitato dal momento che, quando si è addormentato, egli aveva un po' di febbre. Sicché i fatti realmente accadutigli si confondono e accavallano con quelli mitici e addirittura con gli archetipi pagani della sua religione, creando intorno ai sentimenti più gravi e agli emblemi più solenni un'atmosfera grottesca di discredito. Un altro modo di confondere le acque è di attribuire al protagonista una condotta elusiva e ipocrita nei continui tentativi che egli fa per sfuggire alla sua responsabilità e al sentimento di colpa che lo invade. Ma per una via o per l'altra l'elegia non tarda a riaffermare i suoi diritti; e la storia reale degli amori colpevoli di Giovanni e dei suoi rapporti con la madre da fanciullo, il ricordo della pelliccia di poco prezzo che essa metteva e che sapeva di erbe e di mughetto, delle povere merende appetitose, della nevo a scuola e il pensiero del Natale, sono la parte genuina e viva e piena di reale disperazione di questa storia di un peccatore ipocrita che non sa darsi altra innocenza se non quella del ricordare. Tant'è vero che a quel punto il pubblico ha applaudito a lungo e di cuore. E a nulla è valso che l'autore inferisse subito dopo contro quel sentimento e quel ricordo voltando in melodramma (con musiche di Donizetti) la scena finale tra madre e figlio. Un poeta ha sempre torto ad arrabbiarsi con se stesso, voglio dire con ciò che egli è realmente.

Non era facile mettere ordine in un testo così narcisistico, e quindi così poco teatrale e in un spettacolo che tende a sfuggire da tutte le parti. Occorre dire subito che il regista Sergio Graziani ha compiuto un ottimo lavoro di chiarimento e di critica facendo recitare Nando Gazzolo (Giovanni) nella direzione giusta, l'elegiaca, la sola che si addicesse a un ipocrita che cerca di liberarsi dei suoi misfatti rievocandoli e rappresentandoli. Il regista è stato bravamente assecondato anche da Manlio Busoni e Melina Martello che hanno interpretato vari personaggi del sogno con l'intensità ma anche la distanza incantata dei personaggi che agiscono in un sogno.



14 SETTEMBRE 1975

PASOLINI E IL DIAVOLO

DI VITTORIO SALTINI

SI PUÒ ESSERE in disaccordo con parte delle polemiche qui riunite; ma non si può sottovalutare il rovello che le muove, lo sgomento di Pasolini di fronte all'irruzione di quella ch'egli chiama «civiltà consumistica di massa». È chiaro cosa a Pasolini fa orrore; meno, cosa egli “vuole” (oltre che ricordarci tale “orrore” e ciò ch'esso ha distrutto). Sposterò il problema nei termini, per me più chiari, in cui lo pose 50 anni fa Ortega y Gasset considerato a torto un conservatore da progressisti simili a quelli che considerano un reazionario Pasolini.

Per Ortega lo sviluppo economico-sociale ha prodotto la società di massa. Gli uomini-massa (diffusi in tutte le classi, e anche fra gl'intellettuali), rimpinzati luoghi di luoghi comuni, affogati nel presente, sprezzanti verso tutto ciò ch'è debole o “superato”, vogliono anzitutto godere, consumare, possedere, apparire. L'uomo non massificato invece esige molto da sé, con tensione autocritica, insegue ideali di difficile realizzazione e modelli umani che onora. Sono sempre abbondati gli uomini-massa. Ma ora la diffusione d'idee illuministiche e ribelli (in sé valide), che lo sviluppo ha posto alla portata di masse sempre più estese, produce la prepotenza dell'uomo-massa, che rivendica ogni potere. In questo, secondo Ortega, c'è del buono: ne nasce l'enorme vitalità della vita moderna, e d'altronde ogni uomo (per quanto uomo-massa sia) ha i diritti di qualunque altro. Ma c'è un pericolo. Come l'aristocratico o il nato ricco, l'uomo-massa è un bambino viziato, che consuma ciò che non è merito suo. Non sa quali sacrifici è costata la civiltà, quanto costa anche solo conservare una convivenza decente. La sua prepotenza è distruttiva, la sua soggezione suicida.

Partendo da Ortega, capisco meglio Pasolini. La «civiltà dei consumi» estende le tendenze massificanti. Potere economico e politico, mettendo l'accento sui diritti al consumo più che su doveri e sacrifici (come invece potere religioso e politico sempre fecero nelle società povere), estende di molto il numero di quelli su cui fin dall'infanzia peserà il modello dell'uomo-massa, che consuma e rivendica soddisfazioni (legittime), ma è sordo all'esigenza d'istanze di vita più ardue. Di rado fra gl'intellettuali democratici c'è coscienza del problema. Pasolini lo impone con toni drammatici, anche se con qualche confusione di piani.

Un tempo, religione e politica inculcavano una condotta virtuosa con la pressione del costume, e la imponevano con leggi repressive o col ricatto economico. Oggi il costume tradizionale crolla, e non si può accettare la costrizione politica alla virtù. Un democratico sarà ostile a forme autoritarie di virtuosismo (imposto agli altri), e trovo sbagliatissima la residua ammirazione di Pasolini per esempi sovietici o per lo stile politico, intimamente autoritario e unanimista, dei nostri comunisti. Modelli di vita non massificata si possono proporre solo a livello etico, pedagogico, estetico: è il compito d'intellettuali, di religiosi, e anche di politici



e di chiunque suggerisca ideali implicanti sforzo e differenziazione individuale. Ma, per influenze romantiche, sadiche, utopico-marxiste, pseudo-freudiane, marcusiane, troppi intellettuali di sinistra oggi tendono al contrario: credono solo nella liberazione degl'istinti (o dei risentimenti), e nell'affermazione incontrollata del soggetto. Spesso essi sono padri così "antiautoritari" che producono i figli più autoritari o smarriti. E, quanto agli artisti, le "avanguardie" hanno elaborato la mentalità massificato del consumo d'"élite": culto della "novità" purchessia, e disordinata inflazione dell'inconscio. Pasolini ha da tempo polemizzato contro l'avanguardia. Ma resta il problema: chi elabora poi uno "stile" che esprima l'esigenza d'un diverso modo di vita? Le opere artistiche di Pasolini rispondono a quest'esigenza? Che senso hanno i suoi film recenti in rapporto a ciò ch'egli grida in questi saggi? Quanta parte della sua anima Pasolini ha venduto al diavolo?

Pensiero forte

Un ritratto di Pier Paolo Pasolini, fatto da Sandro Becchetti. Becchetti, scomparso nel 2013, all'età di 78 anni, ha lavorato per molti giornali italiani, tra cui "l'Espresso".

Sadismo e fascismo

Un'immagine di Salò o le 120 giornate di Sodoma. Si tratta dell'ultimo film di Pasolini, uscito a Parigi tre settimane dopo la sua morte e immediatamente censurato in Italia. La storia, che reinterpreta un romanzo del marchese De Sade, è ambientata in una villa nella Repubblica Sociale, dove ragazzi vengono torturati per la gioia e il godimento di alcuni gerarchi. L'opera ha avuto varie traversie giudiziarie e politiche. E ci fu perfino un assalto dei fascisti a una sala romana in cui veniva proiettato.

23 NOVEMBRE 1975

IL CENSORE SI VESTE DA CORVO

Al momento di uscire nelle sale italiane, l'ultimo film di Pier Paolo Pasolini è stato bloccato dalla censura, con una decisione che ha suscitato la reazione sdegnata di gran parte della critica e del pubblico. Abbiamo chiesto ad Alberto Moravia, che ha visto il film, di esprimere un giudizio su di esso.

DI ALBERTO MORAVIA

DE SADE È UNO DEI POCHISSIMI SCRITTORI che avevano da esprimere una rara anomalia psicologica: la particolare forma di crudeltà che, appunto, va sotto il nome di sadismo. Cioè De Sade ha descritto il sadismo non perché era scrittore ma perché era sadico. Analogamente Poe ha descritto la necrofilia non perché era scrittore ma perché era necrofilo. Che vuole dire questo? Vuol dire che la scrittura in De Sade e in Poe era sostitutiva dell'azione, anzi era l'azione senza più. Come dice Pierre Klossowski nel suo saggio su De Sade: «Se si vuole rendere giustizia a Sade, occorre prendere sul serio questa "filosofia scellerata", giacché essa, prodigandosi in un'opera immensa, traccia un sinistro punto interrogativo sul partito del pensare e dello scrivere e particolarmente di pensare e di scrivere un atto invece di commetterlo». A riprova, si veda come l'opera di De Sade segua la stessa parabola di qualsiasi vizio divorante e sempre più ossessionante da libri tradizionalmente narrativi come *Justine* a veri e propri programmi di crudeltà come *Le centoventi giornate di Sodoma*. A riprova, ancora, si veda come l'arte di De Sade lievita soltanto quando ha a che fare con la crudeltà. Altrimenti si affloscia, insipida e melensa.

Pier Paolo Pasolini era stato traumatizzato, come del resto tutti gli intellettuali europei, da quella crisi mortale e suprema della civiltà occidentale che è stato il fascismo, il quale, nella particolare versione della Repubblica di Salò si era presentato a Pasolini in maniera estrema e dunque molto più esemplare, leggibile e significativa dello Stato fascista durante il ventennio nero. Pasolini, insomma, aveva sofferto e patito il fascismo al suo parossismo in maniera definitiva e irreversibile molto prima di imbattersi in De Sade. Probabilmente, in quella terribile esperienza, oltre alla violenza, ciò che colpì di più Pasolini era stato la razionalizzazione ideologica della crudeltà. Voglio sottolineare che razionalizzazione vuol dire il contrario giusto di razionalità. Esattamente: «Il tentativo di giustificare razionalmente le proprie tendenze istintive e gli atti di origine emotiva». Aggiungo che gli atti emotivi, così di De Sade come dei nazisti, avevano origini inconsciamente sociali ed economiche. De Sade era un aristocratico cioè un membro di diritto di una antica classe dirigente, i nazisti erano il gruppo di potere della nazione più potente d'Europa. Comunque quello che accomunava appunto i nazisti e De Sade era il bisogno "civilizzato" di giustificarsi filosoficamente attraverso la già menzionata razionalizzazione ideologica.



Lo schema dell'ultimo film di Pasolini, che per ora gli italiani non vedranno, perché è stato bloccato in commissione di censura, ma che si proietta in questi giorni a Parigi. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, rassomiglia curiosamente a quello de *La grande abbuffata* di Marco Ferreri. Nel film di Ferreri, quattro ricchi borghesi si chiudono in una solitaria villa liberty per dedicarsi indisturbati al vizio della gola. Nel film di Pasolini quattro potenti personaggi fascisti di Salò, previa retata di una ventina di ragazzi e ragazze, si chiudono in una villa non meno solitaria, in stile *déco*, per dedicarsi indisturbati al vizio della crudeltà. Le riunioni, l'una gastronomica e l'altra sadica, sono regolate da veri e propri rituali: nel film di Ferreri il rituale della tavola; in quello di Pasolini il rituale della tortura. Il rituale, nel film di Pasolini è sottolineato dai titoli danteschi delle tre suddivisioni: girone delle manie, girone della merda, girone del sangue. Insomma ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un tentativo di rovesciare, in senso distruttivo e mortuario, i riti della vita: cerimonie religiose, o civili, riti del lavoro e degli sport, dell'insegnamento e dell'arte ecc. ecc. Così aveva fatto De Sade, così facevano i nazisti e così, fedelmente, fa Pasolini. Il film, conferma questa fedeltà con un falso ordine vitale che nasconde il disordine, proprio della morte; l'ordine, della vita. Di fronte al disordine della distruzione, dello sfacelo, della putrefazione, sta l'ordine naturale e umano. De Sade e i nazisti cercavano, appunto, mascherare il primo col secondo.



Circa il film di Pasolini, occorre fare un'osservazione, a mio parere, fondamentale: si tratta di un film in cui non c'è neppure l'ombra del sentimento crudele, anche se, poi, il tema è, appunto, la crudeltà. E questo per la buona ragione che, come appare sia nel film sia in tutte le opere letterarie e cinematografiche di Pier Paolo Pasolini, egli non era crudele. Semmai era portato ad accettare la sofferenza, a subirla: ma non si può assolutamente dire che questa tendenza affiori nel film. Il quale è, invece, fedele, fin troppo, al testo di De Sade, in maniera critica e mimetica. Ne seguono due caratteri importanti del film: da una parte, l'aggancio del sadismo al fascismo è messo in atto non tanto a livello storico quanto a livello metafisico; dall'altra il film non è sadico, è semmai una riflessione cinematografica sull'opera di De Sade.

I film davvero sadici, nei quali, cioè, il regista partecipa sentimentalmente alla crudeltà, sono quasi tutti i film americani polizieschi, "neri", dell'orrore e così via. C'è più sadismo, di quello autentico, in un solo fotogramma di prodotti come *L'ultima casa a sinistra* o *Non aprite quella porta*, che in tutto il film di Pasolini. E tuttavia quei due film sono stati proiettati regolarmente e il film di



Pasolini è stato invece frettolosamente bocciato dalla censura. Una volta premesso che, per me, tutti i film debbono essere mostrati; che nessuno ha il diritto di decidere per gli altri quali sono i film “da vedere” e quali, no; che il nostro pubblico è adulto non da ieri ma da sempre e, se non lo è, deve assolutamente diventarlo vedendo appunto “tutti” i film: premesso tutto questo, vorrei adesso domandarmi perché il film di Pasolini è stato condannato e i due altri film summenzionati (nonché moltissimi altri dello stesso genere) sono stati approvati.

La ragione, per me, è che l'indubbio sentimento crudele dei due registi americani giustificava da una parte la rappresentazione della crudeltà e dall'altra ne restringeva la portata e il significato. Erano, insomma, in qualche modo, dei film “privati” cioè, a causa della partecipazione sentimentale dei registi, poco o nulla provocatori. Il caso di Pasolini è opposto. Come ho già detto, egli non era crudele; per lui a livello sentimentale, la coprofilia, la frenesia di De Sade erano, in fondo, inaccessibili. Così il suo, è un film freddo e privo del sentimento che anima tanti film americani e i libri di De Sade, tutto di testa, tutto filosofico, tutto mentale, e questo seriamente e consapevolmente e non in base ad una razionalizzazione degli istinti nei nazisti. Ne segue che mentre non è affatto crudele, il film di Pasolini è intellettualmente e dunque figurativamente oltremodo provocatorio. Di una provocazione, voglio qui avvertire, di cui hanno grandissimo bisogno gli spettatori di questo paese, abituati alle irrealtà convenzionali dei nostri film commerciali.

Salò o le 120 giornate di Sodoma è un film elegante, lucido e al tempo stesso fantastico e funebre. La parte più bella del film è la terza: *Il girone del sangue*. In questa parte, la mancanza di crudeltà sadica e la ripugnanza per il sangue

hanno suggerito a Pasolini un procedimento poetico che forse sarebbe stato utile estendere a tutto il film. Le scene di tortura e di morte sono viste attraverso i binocoli di due dei quattro carnefici fascisti mentre gli altri due, giù in un remoto cortile, si dedicano con alacrità allo sterminio atroce delle ragazze e dei ragazzi prescelti per l'esperimento. Tutto è così visto da lontano, in un'aria di sogno, con carnefici e vittime resi muti dalla distanza, in brani separati, come in una nebbia che si squarcia ogni tanto, lascia vedere qualche cosa e quindi si richiude. Pasolini, ancora, si è servito delle quattro narratrici di De Sade per allontanare l'azione. Caterina Boratto, Elsa De Giorgi, Hélène Surgère, Sonia Saviange hanno la stessa funzione mediatrice dei due binocoli del terzo girone. Infine, altro procedimento per allontanare dagli spettatori la crudeltà insopportabile di De Sade. Pasolini ha fatto ricorso alla musica. Come il pugno comunista alzato da uno dei ragazzi nel momento della morte, così il suicidio della suonatrice di pianoforte sono i due soli momenti catartici del film: l'uno inteso ad illustrare una rivolta attiva contro il nazismo, l'altra passiva.

Godere per morire

Una scena di *La grande abbuffata*, un film del 1973 di Marco Ferreri con Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli e Philippe Noiret. Nell'opera, che Moravia cita nella sua recensione di *120 giornate di Sodoma*, si racconta di quattro amici che decidono di suicidarsi mangiando.

Inferno imitato

Un'illustrazione di Gustavo Doré per la *Divina Commedia* di Dante. A poche settimane dalla morte, esce il primo libro postumo di Pasolini. Si intitola *La Divina Mimesis*, cioè l'imitazione della Divina Commedia, un "liberissimo calco", come scrive qui accanto Paolo Milano nella recensione del volume, dei due primi canti dell'*Inferno* più frammenti di altri. Il poeta vi aveva lavorato dal 1963 al 1966.

11 GENNAIO 1976

NELLE BOLGE DI PASOLINI

DI PAOLO MILANO

È GIÀ QUI, appena a qualche settimana dalla sua morte, il primo libro postumo di Pier Paolo Pasolini. Pubblicato postumo, ma senza interventi altrui di alcuna specie. L'autore lo aveva voluto esattamente così, raccolta di frammenti di un ambizioso progetto messo da parte, e l'aveva licenziato, mesi fa, con queste parole di prefazione: «Do alle stampe oggi queste pagine come un "documento", ma anche per fare dispetto ai miei "nemici": infatti, offro loro una ragione di più per andare all'*Inferno*».

Si intitola *La Divina Mimesis*, cioè imitazione (della Divina Commedia), ed è un liberissimo calco (in prosa) dei due primi canti dell'*Inferno* di Dante, più alcuni "appunti e frammenti" per il III, il IV e il VII canto, una *Nota n. 1* (che è una raccomandazione a se stesso, di comporre il libro «a strati, quasi come un diario»). Una *Nota n. 2* (sulla lingua da usare), e un'intricata proposta per una *Nota dell'editore* che vedremo più oltre. A *La Divina Mimesis*, Pasolini lavorò ad intervalli fra il '63 e il '66.

L'inizio è, secondo il modello, «nel mezzo del cammino» della vita, che però lo scrittore posticipa incirca ai suoi quarant'anni (1962). Ma la canonica oscurità della "Selva" si tempera, per lo scrittore pellegrino, di una luce sia pure fiocca, come quella che illumina intanto l'episodio di apertura, una domenica mattina, in un cinema di sobborgo, dove si festeggiano i nuovi giovani iscritti a una sezione del Partito comunista.

Come tutti i viaggi agli Inferi, anche questo della *Divina Mimesis* non si compie senza una guida. Quella che assiste Pasolini non è però «una grande guida», un Gramsci ad esempio, «venuto fuori dalla piccola tomba del cimitero degli Inglesi», né è il "suo" Rimbaud: il Virgilio di Pasolini è lui stesso di parecchio prima, è il poeta delle "Ceneri di Gramsci" negli anni Cinquanta, guida «paesana e timida» ma la più giusta. Giacché il viandante della *Divina Mimesis* non vuole soltanto purgarsi delle sue colpe (non ultima lussuria), ma esser confortato nel suo impegno civile di scrittore, quell'impegno sociale dell'artista che, intorno al '63, gli araldi della nostra neoavanguardia ponevano in più che ironico dubbio.

L'*Inferno* ritratto nella *Divina Mimesis* è quello del consumismo, meglio detto "neocapitalismo": («La polemica più recente di Pasolini», notava in proposito Enzo Siciliano, «è stata sua da sempre»). Suo bersaglio è il nostro mondo materialistico di merci, tutto di acquirenti e di consumatori. Unico a non essere un acquirente è il poeta, il quale è «un produttore che non guadagna». L'unico a non avere una stabile figura economica (avendole tutte a turno), il solo i cui desideri vengano prima o poi realizzati, «in un tempo dissonante e non cronologico, subito o cinquant'anni dopo».

Qui, ai peccati illustrati di cerchio in cerchio nell'*Inferno* dantesco, si oppongono i vizi praticati e puniti nelle bolge del consumismo, quelli della nostra società

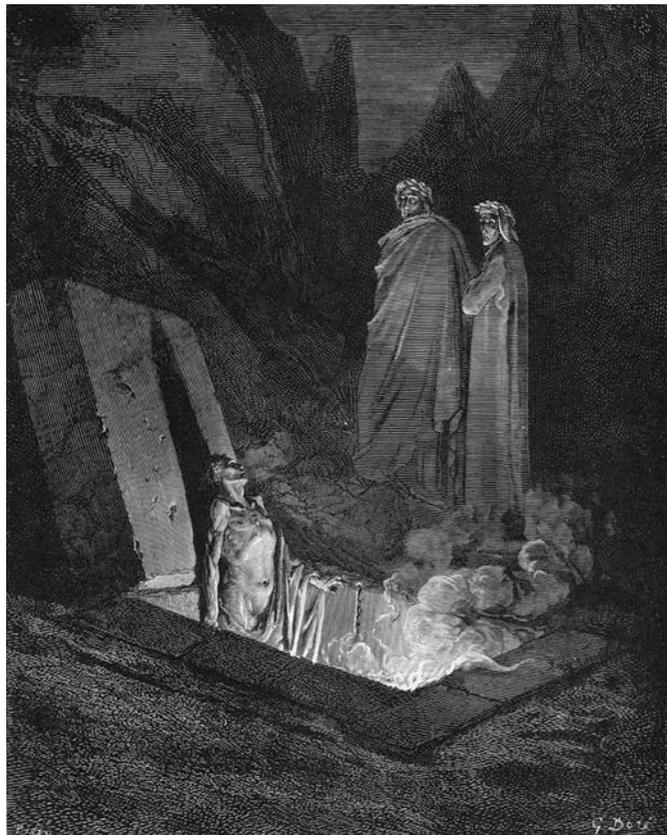
di massa. In primo luogo, la sete di “anonimato” o condanna ad essere come tutti, impersonata nel III canto in una folla che corre dietro una lurida bandiera, il cui stemma è un maiuscolo Stronzo. Altri peccatori del nostro tempo: i Troppo Continenti o Riduttivi, e i Raziocinanti, e i macchiati di Volgarità, la quale è «il momento del pieno rigoglio di quel conformismo» che ha spinto «la borghesia del nostro secolo» ad orrendi crimini «per difendere il proprio diritto ad odiare la grandezza».

Questo del contrapporre ai peccati danteschi i nostri peccati moderni e diversi, potrebbe essere il grano tema della *Divina Mimesis* e forse dovrebbe, l'assunto dell'opera essendo chiaramente morale. Ma all'atto di pubblicarne questo primo saggio, Pasolini confessava ad amici di non essere «riuscito a trovare la chiave giusta» poi spiegando: «Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico: ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci* anche se in prosa». Così è: con nostra sorpresa, le migliori pagine di questa che voleva essere un'operetta didascalica, sono o descrittive narrative: (penso ai passi sulle erbe versione con cui si apre e su cui si chiude, il Canto II e alla villa boema coi suoi artisti di Stato, che corrisponde al castello dei poeti del Limbo dantesco).

Dopo l'assassinio di Pasolini parecchi hanno scoperto e messo in luce i non pochi presagi di morte quasi sempre violenta, che la futura vittima, in più o meno recenti stagioni, aveva variamente adombrato e anche formulato espressamente. Il lettore della *Divina Mimesis* che ricordi questo, rischia una falsa interpretazione di quella *Nota dell'editore* di penna anch'essa di Pasolini, che è la pagina più ironica del libretto. L'editore vi dichiara di essersi limitato a raccogliere le pagine sparse di questo libro postumo, (fra cui un foglietto trovato «nella tasca della giacca di un cadavere») poiché l'autore

«è morto ucciso a colpi di bastone l'anno scorso a Palermo» (la città dove si svolse, nel '65 il secondo convegno della neoavanguardia). È certo che le metaforiche bastonate che qui abbattano il poeta, sono gli assalti critici sferratigli contro a Palermo dai suoi “nemici” del Gruppo 63 ma oggi, dopo la morte di Pasolini, appunto di bastonate, la sardonica invenzione turba prima di divertire.

Il testo della *Divina Mimesis* comprende anche venticinque fotografie. Ritratti di amici, (Gadda, Contini, Sandro Penna), di luoghi (da piazza Venezia alla chiesa di Casarsa), ma soprattutto di ragazzi, come erano alla fine degli anni Cinquanta.



26 DICEMBRE 1976

MARTIN LUTERO, FERMO POSTA

DI ELIO CHINOL

AVEVO APPENA FINITO di leggere, in bozze, le *Lettere luterane* di Pier Paolo Pasolini, che raccolgono i suoi ultimi, ben noti articoli sull'attuale società italiana (c'è un solo inedito sui "Giovani infelici"), quando ho visto nel "Corriere della Sera" un intervento di Alberto Moravia su "Pasolini o il mito della cultura contadina". La tesi di fondo di Moravia è che Pasolini era appunto prigioniero del mito contadino, vitale per la sua stessa poetica, e che ciò lo rendeva incapace di vedere il Paese reale e di capire che «i mali d'Italia venivano non già dall'industrializzazione e dal consumismo ma dalla putrefazione secolare della sua amata cultura contadina», «che, insomma, l'Italia lungi dall'essere distrutta dall'industria non era abbastanza industrializzata e lungi dall'essere troppo consumistica, non consumava abbastanza».

Non sorprende che, arrivati tanto tardi alla rivoluzione industriale, ci si trovi a riprendere oggi una polemica che nei paesi industrialmente avanzati come l'Inghilterra era corrente già nella prima metà dell'Ottocento. Basta mettere a confronto, per esempio, Macaulay e Carlyle. Mentre il primo vedeva la rivoluzione industriale solo in termini di prosperità e progresso, per cui l'Inghilterra vittoriana gli sembrava «la comunità più grande, più splendida e più civilizzata che mai sia esistita», il secondo non era invece mai stanco di denunciare lo «spettacolo tragico» di una società schiava del «Vangelo del Mammonismo» e di una «ricchezza stregata», che seppur aumentava il benessere generale nessuno «migliore» né «più felice». «La nostra prospera industria», scriveva Carlyle in *Passato e presente* (1843), «è finora un fallimento... Nel mezzo di una pletorica abbondanza, il popolo muore; pur fra pareti d'oro e con i granai pieni, nessuno si sente sicuro o soddisfatto».

Sarebbe semplicistico riportare Moravia alle posizioni di Macaulay e Pasolini a quelle di Carlyle, ma non c'è dubbio che essi presentano lo stesso radicale contrasto nella valutazione della nostra recente rivoluzione industriale e consumistica. E se Pasolini, criticandola e rifiutandola può apparire come un nostalgico di un passato ormai irrecuperabile, Moravia, accettandola, si mostra più realista, più illuminista e moderno. È significativo che le sue tesi siano state subito ribadite, nello stesso giornale, da Ugo La Malfa, il quale vede anche il Pasolini come l'astratto difensore di una civiltà che storicamente va morendo mentre riconosce a Moravia il merito di aver capito che «la società industriale è realtà in atto dalla quale non si può prescindere», com'è confermato anche dal fatto che «tutte le civiltà che, nel mondo odierno, hanno carattere, aspirano a una trasformazione industriale accelerata».

Questo richiamo alla realtà e ai fatti è certamente utile, tuttavia non si può ridurre Pasolini a un personaggio prigioniero di un mito o di una falsa immagi-

La forza dell'arte

Un'altra foto di Sandro Becchetti, che ritrae Pasolini.



ne del passato. Egli comunque non sognava nessun “ritorno” e sapeva benissimo che il processo dell’industrializzazione è irreversibile. Solo che, mentre egli vedeva appunto in questo processo la causa dei mali dell’attuale società italiana, Moravia crede invece che essi siano dovuti «alla putrefazione secolare della sua amata cultura contadina». Pasolini non riusciva a capire, afferma Moravia, «che quella che lui chiamava criminalità di massa, cioè la mafia, i sequestri, le rapine, il teppismo e la prostituzione, era in realtà la criminalità dei contadini malamente e insufficientemente inurbati».

Ho molta ammirazione per la testa chiarificatrice e semplificatrice di Moravia, ma certo il problema del inurbamento, per quanto grave, è solo un problema fra molti altri. E Moravia può anche non credere che il nuovo modo di produzione, come dice Pasolini, sia governato da «un’ideologia distruttrice» che crea un vuoto totale di valori (e vada quindi controllato è corretto), resta comunque vero che i problemi che Pasolini si è posto sono problemi reali dell’attuale società italiana e problemi che non si possono spiegare solo con conseguenza della putrefazione della cultura contadina: la criminalità crescente, la violenza di destra e di sinistra, la corruzione politica, il fascismo, i giovani, la droga, il sesso, l’inefficienza della scuola, la cultura degradante dei mass media.

Che si consenta un menù con le conclusioni di Pasolini, le sue *Lettere luterane* restano comunque un documento vivo e appassionato, estremamente attuale, una critica della società italiana da meditare e su cui ritornare.



27 MARZO 1977

SADE, MASOCH E IL MORALISTA

DI ALBERTO MORAVIA

SIAMO TORNATI A VEDERE *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e ci dichiariamo subito d'accordo con tutti coloro che ne parlano come di un'opera riuscita e significativa. Riuscita perché Pasolini, nella pienezza del suo talento e della sua maturità non poteva non portare a compimento anche un film come questo, urlo di contraddizioni; significava, perché *Salò* è soprattutto un film nel quale il significato, alla fine, è più importante dell'esito formale. In *Salò*, infatti, sfocia una concezione del male, in senso storico, che era propria non soltanto di Pasolini ma di tutto un momento della nostra cultura. Il male, dunque, sarebbe la riduzione dell'uomo a mezzo, a cosa; questo male, poi, sarebbe il frutto velenoso della civiltà industriale e consumistica. Così, in realtà, *Salò* è una specie di sacra rappresentazione, di mistero laico nel quale la lotta tra il bene e il male è rappresentata un po' nella maniera edificante con cui, nelle predelle dei primitivi, sono narrate le vicende dei santi.

E Sade? Sade sarebbe stato il geniale anticipatore individuale di questo male che poi i fascisti, punta di diamante della borghesia, avrebbero messo in atto a livello collettivo nei campi di sterminio.

Ma appena abbiamo rivisto le prime sequenze di *Salò*, abbiamo capito d'improvviso perché il film di Pasolini, nonostante la sua riuscita formale e la sua importanza culturale, ci abbia pur sempre ispirato una misteriosa e, probabilmente, ingiusta insoddisfazione. Rivedendo il male ossia i quattro fascisti dalle facce viziose e stravolte e il bene rappresentato dai contadinelli innocenti e incomprensivi, abbiamo capito infatti che Pasolini, pur avendo letto con ogni cura Sade e i suoi critici moderni, non aveva esitato a metterlo, nel suo film, coi piedi in aria e la testa in giù.

Perché diciamo che Pasolini ha capovolto Sade? Perché nei suoi libri, Sade ha tenuto a farci sapere che la sua simpatia andava tutta ai personaggi aristocratici e libertini, e il suo crudele disprezzo alle loro vittime. Questa simpatia dell'autore per i personaggi criminali ci coinvolge nelle loro prodezze sanguinarie: lo condanniamo ma vi partecipiamo. Siamo, nostro malgrado, carnefici coi carnefici. Non basta: la simpatia di Sade è ambivalente; non va soltanto dai carnefici alle vittime ma dalle vittime ai carnefici. E così, dopo essere stati a nostra volta carnefici, eccoci anche vittime. I monaci libidinosi di *Justine* sono avvolti in quest'aria "simpatica" al pari delle povere ragazza strappate dalle famiglie e gettate nella fornace dell'orgia sadiana. La simpatia di Sade riesce così a creare tra carnefici e vittime un rapporto propriamente sadomasochistico che li rende complici gli uni degli altri.

Pasolini, invece, come abbiamo mostrato, mette Sade a testa in giù. Egli nutre un sincero sentimento di orrore per i quattro fascisti e un sincero sentimento di pietà per le loro vittime. Ma orrore e pietà si direbbe che siano annullati da un segreto senso di colpa, come se Pasolini si sentisse in qualche modo corresponsabile delle atrocità che va rappresentando. Certo Pasolini potrebbe lo stesso coinvolgerci nell'erotismo, come Sade; ma a patto di considerare il proprio senso di colpa come una banale difficoltà espressiva. Non lo fa; vuole invece coinvolgerci in un suo moralismo insieme esplicito e didascalico. Di qui la mancanza di rapporti tra carnefici e vittime. Paralizzati dal moralismo dell'autore, i fascisti non sono sadici e i ragazzi e le ragazze, benché atterriti e passivi, non hanno quel tanto di masochistico che ne farebbe delle vittime.

La spia alla mancanza di rapporti tra i fascisti e le loro vittime, la fa un curioso e tipico aspetto del film: molto spesso, mentre uno dei personaggi parla, agisce, fa, gli altri stanno invece immobili, inerti e come senza vita. Essi non agiscono perché tra il personaggio attivo di turno e loro non ci sono rapporti. Donde l'aria rituale del film, notata da tutti i critici. Anche nei riti, il sacerdote agisce; ma i fedeli si limitano ad assistere.

Alla fine, nella sequenza in cui vediamo i fascisti guardare col binocolo, dalle finestre, alle crudeltà orrende perpetrate nel cortile, improvvisamente il film lievita, diventa metafora. Cosa è avvenuto? È avvenuto che Pasolini si è dimenticato del moralismo e ha inventato qualche cosa che non è esterno alla storia ma ne fa parte: la contemplazione dei delitti attraverso un mezzo come il binocolo che sopprime le voci e gli altri suoni e inquadra gli eventi come in una cornice di sogno.

In questa sequenza bellissima, Pasolini ci coinvolge perché si è messo finalmente "nei panni" dei carnefici.

Bellezza

Ines Pellegrini in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. L'attrice aveva recitato anche in *Il fiore delle mille e una notte* di Pasolini. Poi dopo una breve carriera da attrice da lineamenti esotici e di straordinaria bellezza, appunto, chiuse con il cinema a metà anni Ottanta.

16 AGOSTO 1981

TUTTO FUORCHÉ IL DESTINO

DI LEONARDO SCIASCIA

MI È CAPITATO ALTRA VOLTA di considerare come il teatro sia diventato luogo di sofferenza. E forse di una sofferenza che ha a che fare con l'espiazione, con la vera espiazione: accettata, volontaria. Mi riferivo allora ai testi, e più ai testi rimaneggiati, rielucubrati, devastati: mi riferisco ora a un luogo fisico: il piccolo anfiteatro, greco o romano che sia, del museo archeologico di Agrigento, a fianco della chiesa di San Nicola (che è quella della *Sagra del Signore della Nave* di Pirandello: teatro che chiama teatro).

Immagini, chi non l'ha visto, questo piccolo teatro all'aperto i cui sedili di pietra sono stati coperti da lucide e dure tavole snodabili, smontabili (e se un turista ha voglia di vedere l'antico anfiteatro, peggio per lui: a meno che non ritorni ad autunno fatto).

Chi vi si siede e ad un certo punto sente il bisogno di appoggiare le spalle, trova le ginocchia dello spettatore che siede sul gradino sopra al suo: che non sono più dure del sedile, ma sono certamente più insofferenti (a meno che la pungente umidità non renda confortevole alle gambe di chi sta dietro il calore delle vostre spalle). Ma questo sarebbe ben lieve disagio se non vi fosse quello, grandissimo, dei rumori. Il teatrino è a non più di venti metri dalla strada: di una strada in salita – e quindi anche in discesa – che a quel punto, proprio quel punto, curva e subito dopo, davanti alla chiesa, un certo slargo che, vietato o no che sia, invita al posteggio. La strada, che è quella che porta ai templi e a un quadrivio da dove ci si diparte per andare in qualsiasi luogo della Sicilia si voglia, è trafficatissima, e specialmente in quelle ore della sera. Il rabbioso ruggito delle macchine in salita, lo sferragliare e cigolare di quelle in discesa, è dunque fondale, quinte e sipario dell'opera che ha la ventura di esservi rappresentata. Gli attori recitano a tutto volume, turgido il collo per lo sforzo: ma non c'è niente da fare. Soffrono inutilmente, e così lo spettatore per cogliere quello che dicono; ed è qualche brandello, qualche sfilaccia.

In queste condizioni ho assistito al *Pilade* di Pasolini messo in scena da Melo Freni per la stagione di prosa organizzata dall'Ente Turismo di Benevento e interpretato da Franco Interlenghi, Luigi Mezzanotte, Mario Maranzana, Ida Di Benedetto. E non che non abbiamo fatto loro meglio ma per me, come credo per molti altri spettatori, è stato soltanto uno stimolo alla rilettura del testo. Un testo lampeggiante dolore, di lampeggiante profezia sul proprio destino e sui destini generali. Un testo che nel 1966 intravedeva il Sessantotto, il compromesso storico, le Brigate Rosse – e di queste segnava l'ineluttabile sconfitta. Quando sentiamo Oreste dire a Pilade – capo partigiano, capo brigatista – «sappiate / che tutto è pronto per la vostra vittoria / fuorché il destino, ossia la realtà», come un brivido ci corre nella mente, nei pensieri. Lo sentiranno mai quelli che il papa chiamava “uomini delle Brigate Rosse”?



7 NOVEMBRE 1982

PECCATI E BRILLANTINA

DI ALBERTO ARBASINO

«**1** 947. HO VENTICINQUE ANNI, l'età in cui Gozzano disse addio alla giovinezza», attacca un capitolo di *Atti impuri*, mimando non *Addio giovinezza* ma un celebre incipit di Paul Nizan («avevo vent'anni, non permetterò a nessuno di dire che è la più bella età della vita») quasi certamente ignoto sulle rive di

Narciso

Nella foto un giovane uomo, davanti allo specchio, ammira la propria bellezza.

Aria da duro

Yukio Mishima, scrittore giapponese che compì il suicidio rituale per protestare contro la Costituzione pacifista del Paese. Mishima era un nostalgico dell'ordine imperiale, militarista, nazionalista. E in queste pagine, Arbasino, dice che Pasolini cercava di darsi un'aria "da duro", come Mishima.



quel Tagliamento estivo dove si leggevano Gide e Mann, Nievo e Peyrefitte. E *Le Sabbat* di Maurice Sachs, uscito proprio nel '47: grosso tormentone parigino di colpevolezze gratificanti fra Cocteau e Maritain e Max Jacob e Proust con gran consumo di oppio e di incenso, gran traffico tra bagni turchi e confessionali e music hall, gran rimestare un cattolicesimo Chanel con vocaboli turgidi quali Sordidezza, Abominio.

Si leggevano i *Canti del popolo greco* di Tommaseo, da poco usciti nell'Universale Einaudi e assai citati nel testo di *Amado mio* e *Atti impuri*, (due famosi e inediti romanzini giovanili di Pasolini, ora presentati dagli eredi). E si leggeva indubbiamente del gran Comisso, non citato ma presente secondo più evidenze interne; il contrappunto fra canti folk e battute di vivacità maschile come in *Canto di soldati (Felicità dopo noia, 1940)*. E il vagheggiamento delle brillantine.

«Hai un profumo che mi piace tanto... Dove vai a comprarti la brillantina?».

«In merceria... a Morsano...» disse il ragazzo.

«E che qualità è?». «Come?... Non lo so... vado con una bottiglietta e ne compero venti lire alla volta...» (*Amado mio*).

«Ma cosa vi date sui capelli voi napoletani per farli diventare così lucenti?». «Brillantina Venus», risponde naturale e felice. E da che ci ha risposto così, si è decisi di usare la stessa brillantina» (*La favorita*, 1945).

Analoghe appaiono le strutture: diari appena mossi (da una leggerezza rapsodica, non da strategie narrative) di una inquietudine ingorda e inesaurita nel “battere” all’aria aperta ragazzi contadini (Pasolini) oppure pescatori e marinai più cresciuti (Comisso) con una passionalità quantitativa che raggiunge risultati strepitosi, numericamente in un’Italia ancora antica e rustica e gentile, e tradizionalmente bisessuale e disponibile come la Tunisia e la Grecia finché durò la segregazione serale dei sessi. Permissività e discoteche spazzeranno poi questa tradizione o illusione (e Pasolini stesso si lagnerà della mutazione antropologica: «ora devo fare centinaia di chilometri per cercare sulle cime dei monti ciò che fino a poco fa trovavo sotto casa»). Ma la caratteristica di queste pagine è una capacità di fissazione amorosa continua, rinnovata, insaziabile.

I due romanzetti o diari appartengono al genere delle “grandi vacanze irripetibili”, tipo “l’ultima volta che mi bagnai nel fiume”. Sono documenti di grande interesse perché risalgono ad epoche in cui ciascun Eros doveva farsi la propria letteratura erotica assolutamente da sé, tutta originale, per mancanza di riferimenti nel nostro secolo: niente in Italia; poco in Francia (*Querelle de Brest* di Genet non era un classico da riesumare al cinema, era una costosa edizione numerata consultabile presso certi vecchini ad Ascona). Nessuna standardizzazione. E nessuna pornografia. Le fotografie di nudi non si trovavano ancora né ad Amsterdam né a Copenhagen, e tanto meno in America. Controlli sulle valigie. Processi alle parole.

Perché Pier Paolo non li pubblicò mai? – si domanda ora un vecchio amico. Ragioni moralistiche? Non credo che valessero più. Ragioni sentimentali, cioè antisentimentali, piuttosto. Sono racconti molto cattolici, infatti: non greci o ellenistici (o panteistici, come in Comisso), bensì controriformistici, barnabiti, da Veneto bianco con la Madonna che piange se il campanaro va dietro alla siepe col sacrestano. E il titolo *Atti impuri* (e non *Et in Arcadia ego*) è assai esplicito, come la Prefazione di P. P. nascosta in fondo al volume però programmatica, nella sua cernita di lessico, scabroso, peccato, soffrire per redimersi, punito crudelmente, vendetta contro il male, scandalo, contagioso, pornografico, anomalia dell’amore, condanna implicita, mio decadimento, la china per cui era sceso tanto in fondo...

Forse lo infastidivano ormai quei grumi che secondo le “Nuove questioni linguistiche” avrebbe potuto definire «disperata e poetica nostalgia borghese»: «e spiccatissime qualità atletiche... la bianca tavola imbandita sontuosamente... i fili di dolceamara simpatia... le pazzie dell’allegra masnada... la nuova casistica kafkiana... il più benevolo dei perdoni...».

Forse gli seccava un po’ la tenerezza dell’adolescenza lontana? Tentava di rimuoverla; preferiva darsi (come Yukio Mishima e Gore Vidal) non solo la maschera ma proprio i muscoli del “duro”. E ricordo bene sia il suo orgoglio nell’esse trattato alla pari dai giocatori di pallone, sia l’insofferenza per chi scherzava: ma perché tanta ginnastica? Tanto le marchette poi non fanno lo sconto. (Della “durezza” ulteriore c’è in *Amado mio* una spia precoce, due versi di Goethe in tedesco, senza traduzione: «Io t’amo, mi attira il tuo bell’aspetto / e se non vuoi, ti userò violenza». È la stessa ballata da cui Michel Tournier trarrà *Il re degli ontani*).

A vent'anni dalla morte, "l'Espresso" pubblica un lungo dossier sulla vita e le opere di Pasolini che qui riproponiamo nella sua forma originale. Per l'occasione, dieci poeti gli dedicano alcuni versi. Sono Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, Emilio Tadini, Maria Luisa Spaziani, Nico Naldini, Valerio Magrelli, Mario Luzi, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci e Alberto Arbasino.

DOSSIER

1975-1995/VENT'ANNI DALL'OMICIDIO

PASOLINI

Fu vera gloria?

di Gianni Vattimo



A VENT'ANNI DALLA TRAGICA morte, siamo in grado di misurare che cosa ci accomuna e che cosa ci distanzia da Pasolini? Contrariamente a quanto accade molto spesso con figure di scrittori, filosofi, artisti, gli anni immediatamente successivi alla scomparsa non hanno segnato, per Pasolini, quel temporaneo e fisiologico black-out da cui il senso di un'opera o di una vita ritorna, quando ritorna, con i tratti della raggiunta classicità. Pasolini non è ancora, in questo senso, un classico. Basterebbe pensare ai contrasti che ancora si accendono per l'appropriazione della sua eredità, da ultimo rivendicata persino dalla destra neofascista. La sua immagine, e non solo per i suoi più o meno improvvisati estimatori, è ancora l'immagine conflittuale che del resto egli costruì di se stesso con costante accanimento.

Non c'è aspetto della sua opera che si possa dire tranquillamente acquisito nel museo immaginario del nostro Novecento; niente, in quell'opera, che si possa leggere come un testo separato dalla storia del suo autore, dalle polemiche violente che attraversò, dall'appassionata partecipazione alla vita politica e sociale dell'Italia di quegli anni. Riconoscerlo non significa ovviamente gettare una luce negativa sul valore dell'opera di Pasolini - a meno di non adottare una visione dell'arte e della letteratura del tutto estranea al suo spirito, e forse anche al nostro.

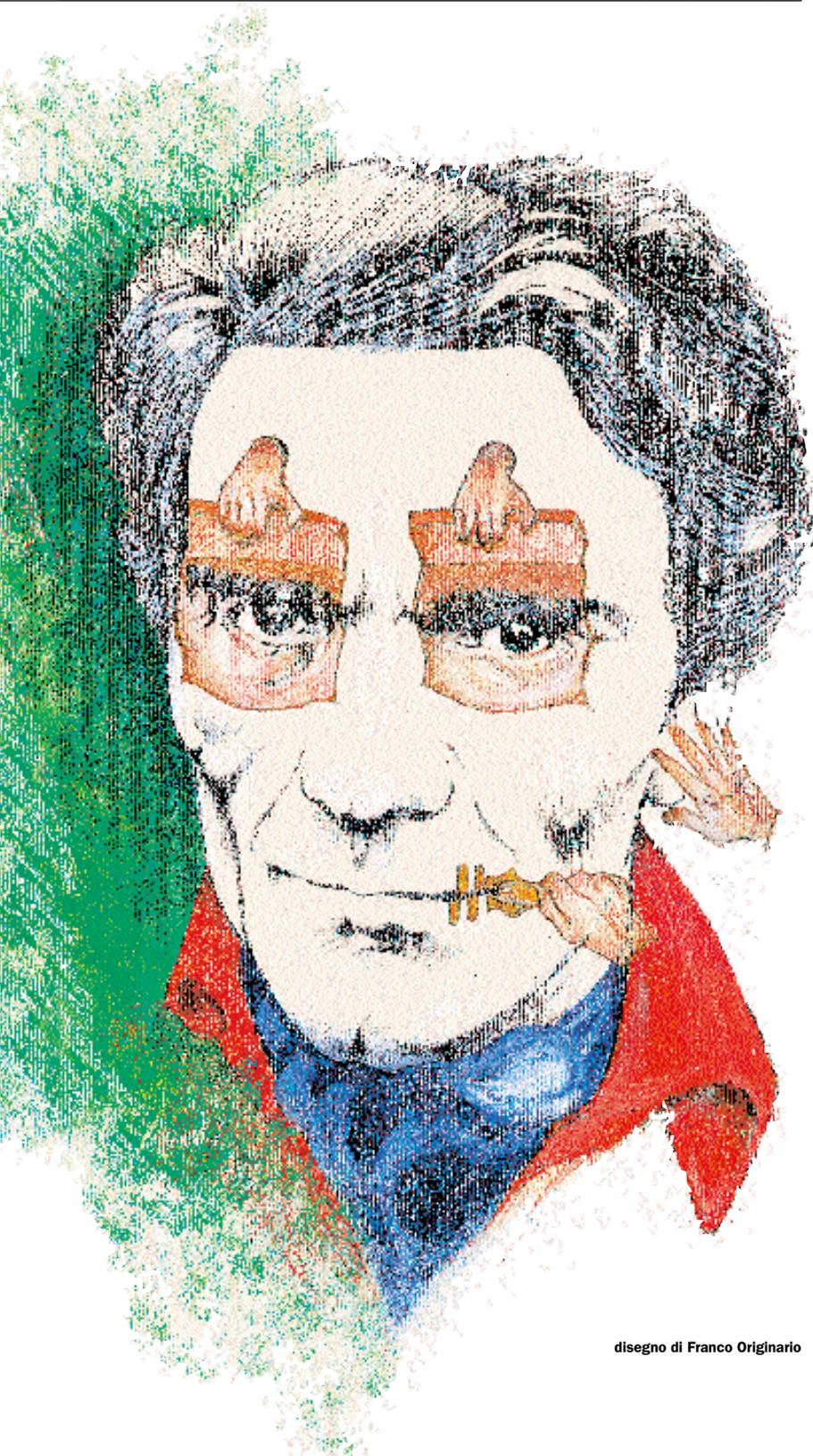
Non si può dunque celebrare o commemorare Pasolini. Parlarne implica che si

prenda posizione sulle domande che la sua opera ancora suscita. Anzitutto, riesaminando le ragioni della sua opposizione violenta alla società italiana del suo tempo e il senso della sua disperata diagnosi di ciò che questa società stava diventando. Da questo punto di vista, sarebbe facile sostenere che Pasolini ha avuto ragione: l'omologazione neocapitalistica della società italiana di cui egli intravede i primi gravi sintomi all'inizio degli anni Settanta, e di cui parlava negli "Scritti corsari", si è pienamente realizzata. Non solo è accaduta, questa omologazione; ma anche il suo significato, che per molto tempo abbiamo avuto tendenza a valutare in modo diverso dalla luce catastrofica in cui la vedeva Pasolini, ci appare ora molto meno lontano da come lo pensava lui.

LA PAROLA MINACCIATA

Pasolini non ha visto il trionfo della televisione che abbiamo vissuto negli ultimi anni, non ha quindi potuto nemmeno misurare quanto questo gli desse ragione. La parola, che già egli vedeva scomparire nel linguaggio giovanile sostituita da suoni inarticolati, o da pure corrispondenze di immagini, ha oggi una cittadinanza ancora più precaria.

Eppure, resta sempre un dubbio che potremmo riassumere in una domanda: i "ragazzi di vita" sono mai davvero esistiti? O anche: quell'Italia dove ancora brillavano le lucciole, dove la cultura popolare aveva ancora una sua fisionomia, dove si parlavano ancora i dialetti, l'Italia delle balere e dei cinemini affollati la domenica pomeriggio - ➤



disegno di Franco Originario

QUEL FANTASMA È ANCORA TRA NOI

Sono anni che, con un crescendo impressionante, i giornali si occupano di Pier Paolo Pasolini. E da qualche tempo, forse perché si avvicinava il ventennale della morte, il ritmo delle citazioni in certe settimane diventava addirittura quotidiano.

Ai di là delle agnizioni e dei pentimenti più o meno clamorosi che si sono avvicinati intorno alla figura e all'opera di Pasolini, c'è stato tutto un fiorire spontaneo e casuale di evocazioni, magari solo con il nome, disseminate sulla stampa. E' il sintomo di una presenza postuma che ha spiegazioni complesse, l'incombere di un fantasma che è ancora tra noi.

Forse la società italiana, e la società letteraria in particolare, non hanno ancora esaurito l'elaborazione di un lutto che, insieme ad altri di uno dei decenni più infausti della nostra storia recente, ha lasciato tracce profonde nella coscienza collettiva del paese. Ne sono testimonianza, insieme agli articoli di questo dossier, le poesie che abbiamo chiesto di scrivere per "L'Espresso", in memoria di Pasolini, a dieci poeti italiani di generazioni e tendenze letterarie diverse.

E. G.

VITA E OPERE DEL POETA CORSARO

a cura di Elisa Manacorda

● **1922** Pier Paolo Pasolini nasce il 5 marzo a Bologna, da Carlo Alberto, ravennate, tenente di artiglieria, e Susanna Colussi, friulana, insegnante.

● **1925** Il 4 ottobre, a Belluno, nasce il fratello Guido.

● **1929** In terza elementare, a Sacile, scrive i suoi primi versi.

● **1932-1936** All'esame di ammissione alla scuola media è rimandato in italiano perché il tema sa di «imparaticcio». Frequenta il ginnasio a Conegliano, poi a Reggio Emilia. Legge i poemi omerici, Verne, Carducci, poi Pascoli e D'Annunzio.

● **1937-1938** Frequenta il Liceo classico Galvani di Bologna. Legge il "Macbeth" di Shakespeare, "L'Idiota" di Dostoevskij, e scopre Rimbaud grazie ad un supplente di storia dell'arte.

● **1939-1940** Si iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna. Legge i poeti provenzali, gli ermetici italiani, Freud. In un



Pier Paolo Pasolini con il fratello Guido nel 1928

cineclub vede i film di René Clair, di Renoir, di Chaplin. Per il concorso del Cinegug

gio, è mai stata davvero ciò che Pasolini ha creduto che fosse? Anche questo aspetto della sua mitologia privata è tornato oggi di gran moda, in tanti aspetti del comunitarismo diffuso nella cultura non solo europea ma soprattutto americana. Altro segno della vitalità di quella mitologia, o invece altri aspetti dei suoi limiti? Forse, quello che Pasolini ha creduto - e molti di noi con lui - un ritratto quasi sociologico della società italiana della sua epoca, è stato soltanto una potentissima proiezione di nostalgie e paure personali; può darsi che non sia mai esistita l'Italia pastorale, tollerante e popolare, di prima del boom, e che la realtà che l'ha sostituita non fosse così orrida come Pasolini l'ha rappresentata.

CASARSA E ROMA

Le due immagini - ma anche qui, l'ipotesi non va intesa come ingiustamente riduttiva - potrebbero essere solo obiettività (nella scrittura, prosa e poesia, nel cinema, nella saggistica "politica") di due modi in cui Pasolini ha vissuto il suo dramma personale, la sua diversità. Dapprima la stagione "innocente" dei giochi con i ragazzi friulani sulla riva del Tagliamento, poi l'incontro con la realtà più dura della periferia romana, che inizialmente egli cerca di configurare sul modello della sua esperienza di Casarsa, con l'ostinata ricerca del dialetto inteso come possibile sede di una cultura popolare autentica.

Non che le due realtà - Casarsa e Roma, l'Italia degli anni della guerra e del primo dopoguerra e l'Italia del boom anni Sessanta - non siano profondamente diverse, e anche, in molti sensi, caratterizzate dai tratti che Pasolini vi attribuiva. Ma tutta la carica emotiva e morale che impronta queste due immagini nell'opera di Pasolini è frutto di una straripante coloritura personale, che ha da fare molto di più con i tratti religiosi della sua poetica che non con qualche realistica acutezza sociologica del suo sguardo.

Del resto, egli stesso non negò mai che l'esperienza dell'omosessualità fosse la sua chiave di lettura della realtà, la via di accesso alla scoperta delle ingiustizie del mondo. Ma alla luce del suo modo di vivere l'omosessualità, oppressione ed esclusione sociale finirono per apparirgli più come marchi esistenziali della



Pasolini davanti alla tomba di Gramsci, al cimitero inglese, a Roma, nel 1961

finitezza umana che come situazioni storiche modificabili. Non ricordo, a parte certi articoli dell'ultimo periodo (ora negli "Scritti corsari") alcun testo in cui Pasolini affrontasse la questione omosessuale in termini chiaramente politici (come cominciavano a fare, proprio in quegli anni, i movimenti della Gay Liberation, le cui tematiche egli conosceva e condivideva). Era come se, nel profondo, non riuscisse a immaginare e a progettare un mondo in cui la sua forma di amore si potesse vivere in modi normali, fuori dalla luce un po' arcadica dei giorni di Casarsa o di quella sinistra che vi proiettavano i suoi sensi di colpa e i suoi tanti persecutori del periodo romano.

E' troppo, allora, dire che il mondo di Pasolini, anche quello che egli credette di descrivere realisticamente, è solo il suo mondo poetico, il mondo dei suoi romanzi, delle sue poesie, dei suoi film? Fare i conti con Pasolini a vent'anni dalla sua scomparsa non significa, in questa prospettiva, confrontare quell'immagine di mondo con la nostra esperienza quotidiana, per vedere se e fino a che punto egli abbia avuto ragione, sia stato buon profeta. Se la sua opera ci sembra ancora straordinariamente attuale non è per questi meriti di anticipazione o di analisi sociologica. Il mondo che l'opera d'arte "apre" - secondo l'espressione di Heidegger - non è un mondo storico, passato (di cui l'opera sarebbe documento), presente (che vi si "esprimerebbe"), o futuro (che l'opera anticiperebbe profeticamente). E' un mondo "altro", dal quale, una volta che ne abbiamo fatto esperienza nell'opera riuscita, non possiamo più prescindere nel nostro modo di vivere la realtà quotidiana. Il nome di Pasolini evoca ancora per tutti noi un mondo in questo senso. Potremmo forse cercare di definirlo con una sua espressione: una disperata vitalità. ■

PASOLINI/BILANCIO DELL'OPERA LETTERARIA

Poeta senza poesia

di Giovanni Raboni



PIÙ PASSA IL TEMPO E più crescono la mia ammirazione per Pasolini scrittore e le mie riserve su Pasolini poeta: includendo nel primo, alquanto arbitrariamente, il saggista, il critico letterario, l'opinionista-polemista, il pedagogo, il geniale dilettante di filologia e di semiologia, ecc. ecc., e nel secondo, altrettanto arbitrariamente, l'autore di opere teatrali e narrative oltre che, si capisce, il poeta in versi. Ho cercato più di una volta di spiegare le ragioni di questa valutazione apparentemente dicotomica, ma senza riuscire, temo, ad essere chiaro come avrei voluto. Il fatto è che la dicotomia è, appunto, solo apparente, e che la ragione per la quale amo Pasolini "scrittore" e quella per la quale non amo Pasolini "poeta" sono praticamente identiche.

All'origine di entrambe c'è, infatti, la straordinaria qualità intellettuale, la quasi incredibile acutezza e chiaroveggenza di ciò che Pasolini ha pensato, capito e detto intorno alla realtà storica e antropologica del nostro tempo e del nostro paese: una qualità che continua ad emergere in termini estremamente attuali non solo dai suoi scritti saggistici e militanti, ma anche dai suoi scritti creativi.

Ma mentre nel caso dei primi questo ha il valore, non meno esaltante che inquietante, di un privilegio non scaduto, nel caso dei secondi ha, per una sorta di amaro paradosso o con-

Pasolini attore nel "Gobbo", di Carlo Lizzani, 1960



trappasso, il significato di una condanna inespugnabile. A vent'anni dalla sua morte, complice l'atroce stagnazione del contesto sociale e politico, il discorso di Pasolini è un discorso ancora bruciante, ancora capace di ferirci e, spesso, di illuminarci; ma appare sempre più chiaramente, appunto, come un "discorso", il cui senso è affidato essenzialmente agli strumenti della descrizione e della dimostrazione, che Pasolini maneggiava magistralmente, e mai o quasi mai a quelli della suggestione formale e dell'ambiguità metaforica, le cui risorse Pasolini non padroneggiava e che forse, da moralista, inconsciamente condannava.

SCOLASTICO EPIGONO

In altre parole, in tutti i suoi scritti Pasolini analizza, critica, denuncia con estrema lucidità e chiarezza; ma se questo è un grande merito per un intellettuale, non lo è per un poeta. E sta di fatto che dalle "Ceneri di Gramsci" in poi (cose diverse, ma non tali da modificare sostanzialmente il giudizio, bisognerebbe dire dei suoi esercizi giovanili in friulano, che rivelano in lui un notevole ma scolastico epigono della grande tradizione novecentesca) le poesie di Pasolini sono, con pochissime e non decisive eccezioni, dei ragionamenti in versi, privi di un concreto e autonomo spessore figurale e di un'autentica immaginazione formale, dove la suggestione delle immagini e del ritmo, lungi dal risultare - come avviene in ogni vera poesia - consustanziale al senso e da esso inscindibile, dà spesso l'impressione d'essere "aggiunta" a scopo di abbellimento e persuasione.

Non mi sembra necessario estendere queste mie perplessità ai testi teatrali (che lo stesso Pasolini considerava, d'altronde, opere di poesia) e a quelli narrativi (la cui natura forzata e dimostrativa è, a mio avviso, ancora più lampante). Farei un'eccezione solo per "Petrolio", che non è un romanzo ma un saggio sull'impossibilità di scrivere un romanzo e che proprio per questo è molto più "poetico" degli altri. Perché lo strano destino di questo grande saggista, di grande scrittore, grande intellettuale è stato quello d'essere un poeta in tutto, nella critica come nel giornalismo, nella filologia come nel cinema - in tutto, tranne che nella poesia. ■



Pier Paolo Pasolini a 14 anni

scrive la sceneggiatura di un film, «pazza, dannunziana, barbarica, sensuale».

● **1941** Segue le lezioni di Storia dell'arte di Roberto Longhi. Insieme agli amici Luciano Serra, Francesco Leonetti e Roberto Roversi progetta la rivista letteraria "Eredi". Il progetto naufraga l'anno successivo. Conosce il pittore Federico De Rocco, che gli insegna a dipingere.

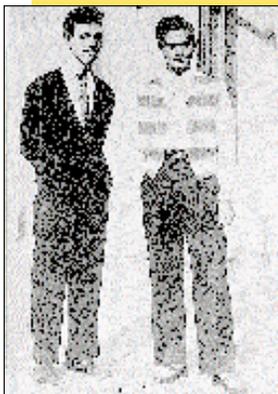
● **1942** Pubblica "Poesie a Casarsa", che verrà recensito l'anno successivo da Gianfranco Contini sul "Corriere del Ticino". Partecipa ai raduni della gioventù fascista a Firenze e a Weimar, e collabora ad "Architrave", la rivista del Guf di Bologna.

● **1943** Per sfuggire ai bombardamenti, sfolla a Casarsa con la madre e il fratello. Il 1° settembre è a Pisa per la chiamata alle armi, l'8 il suo reparto viene catturato dai tedeschi a Livorno. Riesce a fuggire durante un mitragliamento e torna a Casarsa. Alla fine di settembre, in una casa abbandonata a due chilometri da Casarsa, apre una scuola. L'amica Giovanna Bemporad vi insegna greco e inglese, Pier Paolo letteratura. A novembre la scuola viene chiusa dal Provveditorato agli studi di Udine. Gli insegnanti decidono di continuare le ➤

lezioni nella sala da pranzo di Pasolini. Scrive un primo nucleo dell' "Usignolo della Chiesa cattolica".

● **1944** Scrive "I Turcs tal Friul", testo teatrale in friulano. Escono due numeri della rivista di poesia friulana "Stroligùt di cà da l'aga", diretta da Pasolini e ideata insieme agli amici Cesare Bortotto e Renato Castellari. Il fratello Guido raggiunge i partigiani sulle montagne.

● **1945** Il 12 febbraio alcuni partigiani italiani, comunisti filo-sloveni, uccidono il



Pasolini con il cugino Nico Naldini, nel 1945

fratello a Porzùs. Il 18 febbraio fonda l'Academiuta di lenga friulana, che oltre a promuovere incontri culturali e proiezioni di film, pubblicherà il volume di versi in italiano "Poesie", dedicato al fratello, e "Diari". La visione di "Roma città aperta" provoca «un vero trauma». In ottobre aderisce all'associazione "Patrie tal Friul", che si batte per l'autonomia friulana. All'università di Bologna, in novembre, si laurea con la tesi "Antologia della lirica pasoliniana: introduzione e commenti" (pubblicata da Einaudi nel 1993).

● **1946** Inizia a scrivere un diario, "Quaderni rossi". Dopo successive stesure, l'opera diventerà "Atti impuri", pubblicata da Garzanti nel 1982 nel volume "Amado mio". Scrive un dramma in tre atti, "Il cappellano", e pubblica per le Edizioni dell'Academiuta il volumetto in versi italiani "I pianti". In



PASOLINI/GIUDICATO DAGLI SCRITTORI UNDER 30

Non chiamatelo Maestro

Erano bambini al tempo del delitto. Per alcuni fu uno choc. Ma non ammettono di essere stati influenzati dalla sua opera. Devono ancora fare i conti con lui?

di **Angiola Codacci-Pisanelli**

ALCUNI SONO SULLA SCENA LETTERARIA da pochi mesi, altri da qualche anno. Ma hanno una cosa in comune: quel 2 novembre 1975, quando la televisione diede la notizia dell'omicidio all'Idroscalo di Ostia, erano bambini. E il fatto di aver avuto il primo contatto con Pier Paolo Pasolini così, non dalle opere ma da quella sconvolgente notizia di cronaca nera, ha segnato il loro rapporto con lo scrittore.

«Mi accorsi dalle reazioni degli adulti che era accaduta una cosa sconvolgente», racconta **Giuseppe Culicchia**, classe 1965, autore di "Tutti giù per terra" e "Paso doble" (Garzanti). «Mi ricordo la notizia di quel delitto come qualcosa di misterioso», dice **Niccolò Ammaniti** (1966), autore del fantathriller "Branchie!" (edizioni Ediesse) e di un saggio sull'adolescenza scritto con il padre, lo psicoanalista Massimo ("Nel nome del figlio", Mondadori).

Per qualcuno quella prima impressione prevale ancora oggi sull'immagine del Pasolini scrittore o regista: «Non ho mai letto un suo libro né visto un film: ogni volta che lo sento nominare ricordo lo choc di quando, a otto anni, mi trovai in mano "L'Espresso"

con le sue foto da morto», spiega **Margherita d'Amico** (classe 1967), che dopo l'esordio con "Rane" (Anabasi) pubblicherà in primavera un nuovo romanzo e una lunga intervista alla nonna, la sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico. «Quando però mi capita di leggere un suo saggio o una sua poesia, non penso: "Che grande scrittore", ma: "Che uomo intelligente"», conclude la giovane narratrice.

In questo giudizio c'è un tratto comune alla sua generazione: che non a caso ama più il Pasolini saggista del romanziere. «La sua cosa che mi ha colpito di più è un documentario sull'India», ammette Culicchia. «Preferisco le sue poesie», ribatte **Enzo Filelino Carabba** (1966), che in primavera pubblicherà da Einaudi il suo terzo romanzo, "I prigionieri". Malgrado scelga trame fantastiche, assai poco pasoliniane, Carabba si sente vicino a Pasolini «per la sua percezione del mondo, la sua critica radicale di certe forme di progresso». Anche Ammaniti indica una traccia pasoliniana nella sua scrittura: in "Vivere e morire al Prenestino", storia di uno spacciatore di borgata, racconto lungo che uscirà nella raccolta "Fango" in dicembre da Mondadori. Per lui,

Da salvare, da buttare

di **Renzo Paris**

Dall'opera di Pasolini, un intreccio complesso di vita e letteratura, ecco alcuni titoli di una piccola antologia personale, con giudizi annessi, ad uso dei lettori di ieri e di oggi.

■ **POESIA La meglio gioventù** (1941-1953). L'antica poesia provenzale in Friuli. Bellissimo. **Le ceneri di Gramsci** (1957). Il funereo incontro dell'elegia con la poesia civile. Irritante, contraddittorio.

Poesia in forma di rosa (1964). Piagnisteo insopportabile. Una disperata mancanza di verità.

Trasumanar e organizzar (1971). La poesia è

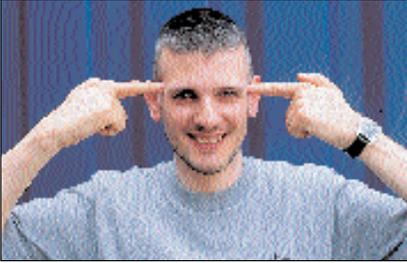
scomparsa. Libro brutto, frettoloso, sgrammaticato.

La nuova gioventù (1974). Allarmante contro tutto ciò che ha amato. Pura paranoia.

■ **NARRATIVA Atti impuri e Amado mio** (1943-1948). L'amicizia amorosa tra ragazzi. Due splendidi romanzi "cult".

Un paese di temporali e di primule (1945-1951). Inebriante. L'arcaico Friuli che lo diffamò.

Ragazzi di vita (1955). Freddo, bovaristico, irrimediabilmente datato.



Margherita D'Amico. In alto: Giuseppe Culicchia

il Pasolini più significativo è il personaggio in sé.

Per alcuni di questi scrittori under 30, come per molti coetanei, il nome di Pasolini però è solo quello di un caso che si riapre periodicamente. E sono quelli che nei loro libri raccontano il mondo più lontano dal realismo visionario di Pasolini. Come **Diana Boria** (classe '69), che ha firmato insieme a **Federica Fermani** il giovanilistico "Dumbar il pesce volante" (Mondadori): «Ho visto "Pasolini, un delitto italiano", ma solo perché qui ad Ancona ci sono cinque sale e gli altri film li avevo già visti». La coetanea **Isabella Santacroce**, che ha stupito i critici con l'angloitaliano in presa diretta dalle folli not-

ti di Riccione raccontate in "Fluo" (Castelvecchi), non ama affatto Pasolini: «Certo, è un grande, un uomo coraggioso, ma come scrittore non mi dice granché. Lo leggo malvolentieri perché mi rende triste, ha una visione del mondo così deprimente. E anche i suoi film li trovo grigi...».

SBANDATI D'OGGI

Ma ce n'è uno, anche se solo uno, tra questi giovani scrittori, che dichiara: «Pasolini è il mio poeta, il mio scrittore, il mio regista e anche il mio filosofo preferito». E' **Giancarlo Marinelli** (nato nel 1973), che come il suo modello è insieme scrittore e regista. A Pasolini ha dedicato un lungometraggio, "La nuova gioventù", storia di due giovani sbandati di oggi raccontata in chiave pasoliniana. Ma non considera pasoliniano il suo romanzo "Amori in stazione", in uscita da Guanda, ritratto di un mondo popolato da tossici, prostitute, ubriacconi e giovani bruciati: «C'è più Bukowski, direi: Pasolini ha uno stile lirico che per me sarebbe ancora impossibile cercare di imitare».

Il primo incontro con quello che sarebbe diventato il suo scrittore preferito per Marinelli è stato davvero particolare: «A otto anni ho visto due giovani omosessuali che "slinguazzavano", per usare un verbo di Pasolini. Ho chiesto spiegazioni a mia madre, e lei per tutta risposta mi ha fatto leggere "Amado mio"». Anche **Francesca Campalani** (1969), autrice del porno-grottesco "Zac" (Edizioni Es), ha avuto con Pasolini un incontro precoce: «A tredici anni ho visto "Salò"», racconta. «Uno choc, ma anche un'esperienza che ha indirizzato le mie scelte cinematografiche: contro il cinema piatto, patinato, dei registi italiani di oggi». ➤

Una vita violenta (1959). Fosca restaurazione del personaggio ottocentesco. Illeggibile.

■ **SAGGISTICA** **Passione e ideologia** (1960). La passione per i dialetti è viva. L'ideologia meno.

Empirismo eretico (1972). Entusiasmante. Il cinema di poesia brucia la semiologia.

Scritti corsari (1975). Saggi lirici nicciani sul misterioso Potere. Sopravalutati.

Descrizioni di descrizioni (1979). Attenti, non sono solo recensioni. E' il vertice critico pasoliniano.

■ **CINEMA** **Accattone** (1961). Nostalgia e morte. E' il suo capolavoro assoluto.

Il Vangelo secondo Matteo (1964). Fintamente colto, manieristico, per nulla cattolico.

La trilogia della vita: Il Decameron, 1971; **I Racconti di Canterbury**, 1972; **Il fiore delle Mille e una Notte**, 1974. Una caduta di stile. Il Terzo Mondo come puro esotismo.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975). Furioso, nauseante, ermetico. Un thriller sadomaso sul Potere.

■ **TEATRO** **Affabulazione** (1977). Un mistero ideologico. Un padre omosessuale uccide il figlio. Bello.

Porcile, Orgia, Bestia da stile (1979). Educazione alla morte. L'autobiografia sporca del Mito. Ripetitivo.

■ **VIAGGI** **L'odore dell'India** (1962). Avvincente diario sentimentale. Carnale, pietistico.

ottobre, a Roma, conosce Ennio De' Concini.

● **1947** E' di nuovo a Roma: conosce Giorgio Bassani ed Enrico Falqui, che lo invita a collaborare alla rivista "Poesia". Insegna lettere nella scuola media di Valvasone, a pochi chilometri da Casarsa. Si iscrive alla sezione comunista di San Giovanni, di cui diverrà segretario l'anno successivo.

● **1948** E' tra i fondatori della Federazione provinciale comunista di Pordenone. Sull'onda emotiva delle lotte contadine inizia a scrivere "I giorni del lodo di De Gasperi", che diventerà "Il sogno di una cosa" (Garzanti 1962).

● **1949** Svolge un'intensa attività politica: partecipa al primo Congresso della Federazione comunista di Pordenone, va a Parigi per il Congresso della Pace, stila numerosi murali propagand-



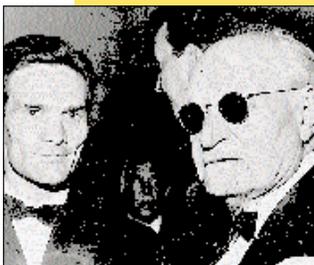
Pasolini insegnante di lettere, posa con i suoi alunni a Valvasone, nel 1947

distici in lingua e in dialetto. Il 22 ottobre è denunciato dai carabinieri di Casarsa per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico. Il 26 ottobre viene espulso dal Pci per «indegnità morale e politica». Perde la cattedra a Valvasone.

● **1950** Il 28 gennaio, con la madre, lascia il Friuli per Roma. Fa il generico a Cinecittà, corregge bozze e pubblica racconti e recensioni su giornali cattolici e di estrema destra come "Il quotidiano", "Il Popolo di Roma", "Libertà d'Italia", talvolta sotto pseudonimo. Inizia a scrivere racconti ambientati nelle borgate romane, che confluiran- ➤

no nel volume "Alì dagli occhi azzurri" (Garzanti 1965). Scrive le poesie poi raccolte in "Roma 1950 - Diario" (Scheiwiller 1960). Conosce Sandro Penna, Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci, Carlo Muscetta. In dicembre si celebra il processo per atti osceni, viene condannato a tre mesi con la condizionale. Pasolini presenta ricorso in appello.

● **1951** A giugno esce su "Paragone", la rivista diretta da Roberto Longhi e Anna Banti, il racconto "Il ferobedò", che diventerà il primo capitolo di "Ragazzi di vita". Quell'estate incontra Sergio Citti, il suo «vivente lessico



Pier Paolo Pasolini con Giuseppe Ungaretti

romanesco». In dicembre trova un posto come insegnante di lettere alla scuola media parificata di Ciampino. Frequenta Giuseppe Ungaretti, conosce Carlo Emilio Gadda.

● **1952** Inizia un pamphlet narrativo, che resterà inedito e incompiuto, intitolato "Il disprezzo della Provincia", e scrive la premessa a "Il fiore della poesia romanesca", a cura di Leonardo Sciascia. Contemporaneamente collabora alla Rai, rubrica "L'approdo letterario". In aprile, al processo di Pordenone, è assolto per insufficienza di prove.

● **1953** Livio Garzanti gli offre uno stipendio per consentirgli di finire "Ragazzi di vita" e di lasciare poi la scuola di Ciampino. Vince il premio Pordenone con il racconto "Lied", che verrà pubblicato sull'"Approdo Letterario" l'anno successivo. A novembre esce su "Botteghe oscure" il poemetto "Picasso", ispirato alla mostra antologica alla Galleria d'Arte Moderna di ►



Con chi si parla e si disputa, adesso?

poesia di **ALBERTO ARBASINO**

Sempre (spesso) ci si era ripromessi («non adesso! non si ha un attimo! troppo daffare e correre!») di passare finalmente l'età (si-fa-per-dire) "matura" a discutere e litigare («e ne avrò tante!», promettevi, «ma tante! di quelle! da dirtene! tutte, le metto da parte!») con te e Italo, con Goffredo, e Gianni, e il Manga... E magari fra camini e castagne, in campagna, e un meritato champagne: «far conversazione», come Goffredo e il Senatore, in Veneto. Ma qui è già la seconda generazione che ci muore precocemente e tutta insieme. Come gli ultimi bons vivants di Via Veneto, Capri, Lido: gli amati

Patti e De Feo, Pannunzio, Flaiano, Baldini, e Chiaromonte, e Vigolo, ultimi veri critici... Altro che le epidemie letterarie, dalle famose pesti all'Aids. C'è davvero da chiedersi: che ci facciamo, allora, qui? (da soli?) con chi si parla, si commenta, si disputa, adesso? Né si potrà contare che vengano Catulli o fratelli a discorrere (magari al cimitero della Piramide) col vecchietto «cenere muto», né confidare in qualche post-Proporzio per apparirgli (Elegie, IV, 7) di notte, sul letto, un po' bruciati e sbattuti dall'aldilà, ricordando un'epica povera di Maserati usate spinte a mano, ai margini di cespugli e fossati, fra le piccole tribù selvagge che (benché illetterate) il tuo nome (illacimato) lo conoscevano anche prima dei film.

Ha visto "Salò" anche **Nicola Rafele Ravera** (classe 1979), il **Nicola X** di "Infatti, purtroppo" (Theoria). Ha letto gli "Scritti corsari", le poesie, la "Divina Mimesis" («Meravigliosa», commenta). Tutto per farsi un'idea di un personaggio che sentiva nominare spessissimo: «In una famiglia di

ex sessantottini come la mia Pasolini, con le sue critiche alla sinistra, era un personaggio straordinariamente amato ma anche molto difficile da digerire». E non sono bastati vent'anni dalla morte per rendere Pasolini "facile da digerire". Né a destra né a sinistra. ■

PASOLINI/LA SUPER-BIOGRAFIA AMERICANA

1.066 pagine di vita

Sciascia e Volponi l'hanno aiutato. Altri meno. O si sono rifiutati, come Oriana Fallaci. L'autore di "Pasolini Requiem" racconta la sua monumentale impresa

di **Barth David Schwartz**



ERA OVVIO PER ME, appena seppi della morte del poeta, che il tema Pasolini fosse talmente valido da giustificare ogni tipo di sforzo, di sacrificio, persino di umiliazione. All'interno della vita e delle opere dello scrittore vi era rappresentata tutta l'Italia di questo secolo. Anche senza il mistero della sua morte, lui appariva come il sogno di ogni biografo. Riconosco che tutto ebbe inizio in maniera negativa: il libro come fuga dalle

insoddisfazioni private. A quel tempo facevo pratica di diritto societario. Il mio quotidiano locale era il "San Francisco Chronicle", un fogliaccio pieno di dispacci d'agenzia che la redazione provvedeva a tagliare, ricucire e ristampare. E su quelle pagine lessi la notizia: «Pier Paolo Pasolini è stato trovato assassinato ieri a Ostia». La vittima veniva descritta come «un importante scrittore, poeta e giornalista» o giù di lì, e la polizia aveva prontamente arrestato un ragazzo accusandolo del delitto e questi si era difeso dicendo che tutto era nato da una pre- ►



stazione omosessuale a pagamento finita male.

Subito, in qualche angolo nascosto della mia mente, comincio a nascere l'idea di scrivere la storia completa di quest'uomo: la vita, il lavoro, la morte. Tutto. Ma cosa sapevo di Pasolini?

“TEOREMA” A HARVARD

All'Università di Harvard mi ero messo anch'io in fila per assistere alla proiezione di “Teorema”. E magari avrei potuto vedere “Il Vangelo secondo Matteo”, se nel 1964 non fossi stato ancora uno studente di un tranquillo liceo dell'Ohio dove un film di quel tipo non avrebbe mai potuto arrivare, se non altro per evidente mancanza di pubblico. Non c'era stata anche una traduzione, non riuscita e mai più ristampata, di “Ragazzi di vita”. Nient'altro. Né avevo il tempo di studiare seriamente l'italiano, una lingua di grande rilevanza storica.

L'Italia l'avevo visitata una sola volta, munito del canonico zaino e di 500 dollari in travelers' cheque da far bastare per tutta l'estate. Come osavo misurarmi con un comunista cattolico, profeta inascoltato nel suo paese ed uno fra i più importanti moralisti prodotti dall'Europa in questo secolo? Ero partito dal presupposto che chiunque incontravo fosse pronto ad aiutarmi a realizzare una biografia enciclopedica neutrale, e a tutto tondo, di Pasolini. Non avrei mai immaginato quanto fosse profondo lo spirito di parte negli italiani né che un genio come Pasolini potesse essere messo al servizio di chi voleva impadronirsi di una parte di lui, elevato a caso emblematico, o limitato, e persino distorto, in pari misura da coloro che sostenevano di averlo amato e da quelli che erano fieri di averlo odiato.

Andai a Roma con pochi numeri di telefono, tanto per avere almeno un appiglio prima di scalare la montagna. Pervaso da un entusiasmo tipicamente americano e assolutamente convinto di dover fare quel lavoro, abbandonai la carriera di avvocato (che non mi andava comunque a genio) e mi pre- ➤

Roma, e che comparirà nelle “Ceneri di Gramsci”.

● **1954** Insieme a Giorgio Bassani collabora alla sceneggiatura del film “La donna del fiume”, regista Mario Soldati. Per Sansoni esce “La meglio gioventù”, che raccoglie l'intero corpus delle poesie friulane. Nello stesso anno, il libro vince il premio Carducci.

● **1955** Garzanti pubblica “Ragazzi di vita”. Presentato da Ungaretti e Carlo Bo, il romanzo arriva al quarto posto tra i finalisti del premio Strega, al secondo posto al



Pasolini e Alberto Moravia, nel 1955

Viareggio, e vince il Colombi-Guidotti. La presidenza del Consiglio dei ministri, forse su suggerimento del ministro Fernando Tambroni, segnala il libro alla magistratura milanese per il suo carattere pornografico. Pubblica con Guanda “Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare”, e comincia a collaborare con “Nuovi Argomenti”, diretta da Alberto Moravia e Alberto Carocci.

● **1956** Il 4 gennaio il Tribunale di Milano cita Garzanti e Pasolini per «pubblicazione oscena». La difesa chiama a testimoniare Carlo Bo e Giuseppe Ungaretti, Gianfranco Contini e Giuseppe De Robertis. Il 4 luglio la sentenza assolve gli imputati perché «il fatto non costituisce reato». “Ragazzi di vita” non raccoglie le simpatie di parte della critica marxista: Carlo Salinari in particolare esprime riserve e accuse nei confronti del libro. In agosto Pasolini lavora alla sceneggiatura del film di Bolognini “Marisa la civetta”, e collabora a “Le ➤



Quando ti ricordavo Virgilio e Catullo

poesia di **ATTILIO BERTOLUCCI**

Un giorno dedicandoti la “Piccola Ode a Roma” ti ricordavo Virgilio e Catullo che qui soffrirono perché «qui un anno è come un altro, una stagione uguale all'altra, l'amore una ricchezza che offende, un privilegio indifendibile».

Più tardi, rispondendo a te, a un tuo nero vaticinio sulla nostra terra, sulla sua sopravvivenza, ti scrissi, ingenuo, «ma durano a lungo questi crepuscoli come d'estate che mai, mai, viene l'ora della lampada accesa, di quelle falene che vi sbattono contro - e dura la pazienza degli anni - che i lampi dell'amore ferirono - ». La terra sopravvive, la tua terra che il Tagliamento riga e copre le tue ossa non le tue ceneri non lontano da dove tuo fratello Guido col suo corpo adolescente insanguinò terre non lontane da Srebrenica e Tuzla.

Sopravvivenza anche da violenza.

Pasolini a New York nel 1966



Notti di Cabiria" di Fellini.

● **1957** Garzanti pubblica "Le ceneri di Gramsci", premio Viareggio ex-aequo con Sandro Penna e Alberto Mondadori. Collabora con il settimanale "Vie Nuove", che alla fine di luglio lo invia in Urss per il Festival della gioventù: la capitale sovietica gli appare come «un'immensa Garbatella». Con la sua prima automobile, una Fiat Seicento regalata da Fellini, arriva sino a Viareggio. Conosce Laura Betti.



Pasolini con Leonetti, Roversi e Volponi, in montagna, nel 1956

● **1958** Mentre lavora al romanzo "Una vita violenta", scrive per Bolognini la sceneggiatura de "La notte brava". In febbraio "Vie Nuove" lo invia nei campi dei minatori italiani in Belgio. A giugno esce "Giovani mariti", il film di Bolognini: Pasolini ha collaborato alla sceneggiatura. In settembre è di nuovo a Mosca, per il secondo convegno dei poeti italiani e sovietici. Per Longanesi, esce "L'usignolo della chiesa cattolica". Il 19 dicembre muore il padre.

● **1959** Garzanti pubblica "Una vita violenta". Il romanzo si classifica terzo al premio Strega (vinto da "Il Gattopardo" di Tomasi di Lampedusa), ottiene il premio Città di Crotone ma è rifiutato al premio Viareggio, nonostante il ritiro di Moravia dallo stesso premio per favorire Pasolini. Traduce l'"Orestide" e l'"Eneide".

● **1960** L'Azione Cattolica di Milano denuncia per oscenità "Una vita violenta". I giudici di Milano archiviano la denuncia dopo la perizia di Alessandro Cutolo, pro- ➤

cipitai là dove neanche gli angeli avrebbero osato avventurarsi.

PRIMA VISITA A MORAVIA

La mia prima visita fu Moravia, al quale potei accedere grazie ai buoni uffici di Furio Colombo. L'altro numero di telefono che ottenni fu quello di Oriana Fallaci, che dimostrò la sua disponibilità limitandosi a mandarmi un biglietto nel quale mi diceva che era troppo occupata per incontrarmi e che non potevo pensare di scrivere il libro senza averla incontrata. Ma io continuavo a importunare tutti indistintamente, ricorrendo alla mia inesauribile provvista di gettoni. Moravia mi "passò" a Dacia Maraini, e da lei ad Attilio Bertolucci e Bertolucci figlio, Bernardo. Quindi, a Cesare Garboli, mi sembra, e ancora a Silvana Mauri Ottieri e suo fratello Fabio. Da lì arrivai nel Friuli: il pittore Giuseppe Zigaina mi introdusse nel mondo di Casarsa, vale a dire il Pasolini pre-romano, pre-1950. E nel mondo del Pasolini cineasta giunsi a Mauro Bolognini e Tonino Delli Colli, a Piero Tosi e Alberto Grimaldi, ad Alfredo Bini e, ovviamente, a Citti e a Ninetto. Ogni cosa sembrava richiedere un'eternità: telefonate non ricambiate, archivi chiusi o misteriosamente inaccessibili, appuntamenti presi e più volte confermati ma solo per non essere rispettati quando mi presentavo in orario.

E poi, finalmente, il giusto premio. Visitare Sciascia nella sua casa siciliana e scoprirlo, sebbene visibilmente malato, pronto a frugare nelle sue carte, a prestarmi il raro periodico del Guf di Bologna sul quale aveva scritto lo studente Pasolini. Paolo Volponi, a Urbino, lieto di ricordare con grande precisione i primi incontri con Pasolini in una Roma degli anni Cinquanta così cambiata da allora che avrebbe potuto essere una città del XVII secolo. Andrea Zanzotto, a Pieve di Soligo, e

le sue parole così esplicite: «Era più in gamba di me, Pasolini, lui aveva più numeri».

L'omicidio, col passare del tempo, suscitò in me sempre meno interesse. Come convincere Rocco Mangia, l'avvocato di Pino Pelosi, a incontrarmi? E i giudici, guidati da Alfredo Moro, e la pubblica accusa? Come vedere Pelosi, prima a Rebibbia e poi in diversi altri incontri nell'arco di oltre un decennio? Come decifrare il carismatico Faustino Durante, medico legale di parte civile, loquace come tutti gli avvocati? Girai su e giù per la penisola: ad Assisi, perché Pasolini aveva girato il "Vangelo" con l'aiuto della Pro Civitate Cristiana; a Bologna, per vedere Roberto Roversi e venire a conoscenza della rivista "Officina".

Passai un inverno a Casarsa: i campi di Pasolini, la chiesa di San Vito, la Loggia di San Giovanni, le voci e i ricordi della gente, i documenti nel municipio, il colore dei "cagi" di novembre che crescevano sulla terrazza della zia Enrichetta, la mamma di Nico Naldini. Parlai con lei di sua sorella Susanna, la madre di Pasolini, e dei loro genitori. Ora è morta, e come lei tanti altri. La Callas e la Mangano non vollero vedermi, così come Elsa Morante che riatteccò il telefono dopo aver gridato: «Non le parlerei di Pier Paolo neanche se lei fosse Gesù Cristo!». A me come a nessun altro, e la rispetto per questo. Ricordo anche il tentativo (fallito) di

intervistare Sandro Penna, di fronte alla cui irascibilità nulla poterono il mio scarso italiano e la solita manciata di gettoni.

Il tipico lettore che avevo in mente era americano, di buona cultura, viaggiatore, vivamente curioso del mondo, privo di pregiudizi. Questo tipo di lettore avrebbe potuto capire Pasolini? Il regista è relativamente accessibile, sebbene vi sia un'enorme differenza fra la "Trilogia della vita" e un film colto e stratificato come "Uccellacci e uccellini". Quali speranze vi erano che potesse apprezzare le ➤



La tua passione,
amore e disamore

poesia di **GIOVANNI GIUDICI**

Ahi pievi romaniche
Primavera romanza - friulane
Icòne - e pio memento
Ahi Angelus ahi rena di canali

Da l'una e l'altra chiesa
Sospinto a un cieco limo di marrane
Strano e straniero ospite
Più che in te nel castigo fu l'offesa

E nel perverso teatro al quale ti addussero
Ebbrezza di applausi e seguaci
La tua passione - amore e disamore
Popolo di se stesso traditore:

Io qui rauca memoria del nodo
Che per noi liberava la tua voce
Con vecchie dita uno storto chiodo
Svelgo dalla tua croce.



Era incalzato da due erinni

poesia di **MARIO LUZI**

In fretta. L'intervallo sta per finire.
E poi, signori, non mi piace sentenziare dal dopo.
Il dopo modifica gli eventi grandi e minimi. Alcuni li snatura, altri li inverte, forse, nella loro impreveduta essenza. Però non lo sappiamo, ci confonde la medesima alchimia che in noi si dà da fare al pari che nel mondo tutto quanto. Pasolini?
Ho pensato a lui più volte e quei casuali pensieri vi riporto.
Ci sono modi disuguali di stare nella equalità del tempo, nella stessa storia, avendone tormento.

Ci sono modi e modi di vivere quella disuguaglianza. Tutti erano in lizza, questo generava dramma. Difficile è oggi ravvisare le dramatis personae e quali furono le parti.
La materia del contendere era angusta però affocata ed aspra. Sofferenza era dovunque. Dovunque non ci fosse falsità o cinismo era sofferenza. Lui agonista non aveva scampo. Lo incalzavano due erinni: la disperazione e la vitalità, fameliche ugualmente, lo mordeva la sua intelligenza.
La perdita integrità del mondo diceva scritta nella sua rovina, ed era, credo, fieramente vero, narcisisticamente anche lo era, e sacrificamente, spero.
Ma ecco mi gridano da dentro: su il sipario!

sfumature di "Accattone", e come considerare il recente risveglio d'interesse per "Mamma Roma"? E poi la poesia. Davvero potevo aspettarmi che "Le ceneri di Gramsci" si vendessero come i versi di Walt Whitman? E questa Tuscolana di cui Pasolini scrive, e questo Testaccio, che cosa sono in definitiva? E le borgate, sono come i nostri slum di Los Angeles, o come le strade malfamate nel cuore di Detroit? Il compito era di contestualizzare, rappresentare con analogie, spiegare.

Non so se gli americani hanno capito Pasolini leggendo "Pasolini Requiem". Mi dicono che le vendite sono andate piuttosto bene. Quanto all'Italia, si vedrà. Il libro [trattato da Marsilio, pagine 1.066, lire 78 mila, ndr.] ha già diviso la critica. Buon segno. ■



Con Laura Betti e Goffredo Parise al Ninfeo di Valle Giulia, per il premio Strega

PASOLINI/IL PRIMO BIOGRAFO ITALIANO

Non cercava la morte

di Enzo Siciliano



HO SCRITTO "VITA DI Pasolini" in meno di tre anni. La sua prima edizione porta la data dell'ultimo trimestre del 1976. Avevo lavorato al libro per chiarire, anzitutto a me stesso, cosa fosse avvenuto sul

campo dell'Idroscalo di Ostia la notte del 2 novembre 1975. Mi incollai alle ricerche che conducevano i due avvocati di parte civile, Nino Marazzita e Guido Calvi, e anzitutto alla

perizia necroscopica di Faustino Durante. Mi convinsi che Pino Pelosi non era solo quella notte, nonostante ciò che raccontava. Mi convinsi pure che il delitto non era il risultato di un complotto politico: era, come diceva Moravia, «un incidente di percorso». Ma Pasolini, quella notte, sul suo percorso, si trovò davanti all'improvviso non un solo ragazzo.

Scrissi il libro anche per arrivare alla radice di quel percorso. Vita e letteratura, per Pasolini, costituivano un insieme inestri- ➤

fessore di storia e intrattenitore culturale in televisione. Il senatore comunista Mario Montagnana, cognato di Togliatti, scrive al leader del Pci, proposito dell'ultima fatica di Pasolini: «Si ha la sensazione che P. non ami la povera gente, disprezzi in genere gli abitanti delle borgate romane e, ancor più,



Pasolini in una borgata della periferia romana, negli anni Sessanta

disprezzi (non trovo le parole) il nostro partito. (...) Non è forse abbastanza per farti indignare?». Collabora a diverse sceneggiature: per Bolognini "Il bell'Antonio", e "La giornata balorda" con Moravia; per Florestano Vancini "La lunga notte del '43". Scrive la sceneggiatura di "Accattone", girando anche alcune sequenze di prova per Fellini, che avrebbe voluto produrlo ma che abbandona presto il progetto. Con l'aiuto di Bolognini conosce un nuovo produttore, Alfredo Bini, per il quale riprende a girare il film, la sua opera prima. Il 30 luglio la polizia lo denuncia al Procuratore della Repubblica di Roma per favoreggiamento in un furto: Pasolini viene assolto l'anno successivo per insufficienza di prove. Al processo di appello, nel luglio 1963, verrà assolto con formula piena. Il 10 luglio due giornalisti, Alfio Passarelli e Costanzo Costantini, lo denunciano per corruzione di minorenni. Il 14 dicembre il Pretore di Anzio dichiara di non doversi procedere perché non si ravvisano estremi di reato.

● **1961** Esce "Accattone", con Franco Citti e Adriana Asti. L'aiuto regista è il giovane Bernardo Bertoluc- ➤

ci. In settembre è presentato alla Mostra di Venezia, «vietato ai minori di 18 anni». Per Garzanti, a maggio, vanno in libreria "La religione del mio tempo", premio Chianciano, e "Scrittori della realtà", un'antologia curata insieme ad Attilio Bertolucci e Enzo Siciliano. Scrive la sceneggiatura di "Mamma



Pasolini con Bernardo Bertolucci sul set di "Accattone"

Roma". Con Moravia e la Morante viaggia in India, dove visita anche madre Teresa di Calcutta. Il 18 novembre un benzinaiolo del Circeo lo denuncia per rapina a mano armata. I giornali pubblicano le foto di scena del film "Il gobbo", di Carlo Lizzani in cui Pasolini compare con un mitra in pugno.

● **1962** L'onorevole Salvatore Pagliuca, ex deputato democristiano, intenta causa civile al film "Accattone" perché il personaggio di un malvivente porta il suo nome. Il 3 luglio, per i fatti del Circeo, è condannato a 20 giorni di reclusione con la condizionale. Gira "Mamma Roma", presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Dopo la proiezione, i carabinieri denunciano il film al Procuratore della Repubblica per «contenuto osceno e offensivo alla pubblica decenza». Il 5 settembre il magistrato giudica la denuncia infondata.

● **1963** Il 1° marzo esce "La ricotta", terzo episodio del film "RoGoPaG", titolo ricavato dalle iniziali dei registi che hanno girato i quattro episodi: Rossellini, Pasolini, Godard, Gregoretti. Lo stesso giorno l'opera viene sequestrata e condannata

cabile. Volevo sciogliere quel nodo, distenderne i fili su un tavolo anatomico. Cercavo di far tacere lo strazio che l'assassinio di un amico aveva provocato in me. Credo di esserci riuscito.

Volevo anche dire, col mio libro, a chi suggeriva e motivava (lo fanno ancora con insistenza, o con opaco sapere, certi cattedratici), che Pasolini non cercava la morte per mano interposta, quasi gli mancasse il coraggio di fare da sé. Titolai il libro "Vita di Pasolini" per polemica. Andai ricostruendo lo sviluppo della sua personalità cercando di capire perché tanta luce fosse assediata in lui dall'ombra, e perché il radicalismo cristiano, in Italia, rispetto al tradizionalismo cattolicesimo romano, sia sempre perdente. Pasolini, come ogni laico nella nostra storia, subì gli incrociati ostracismi di tutti i chierici, dei chierici della politica come dei chierici della letteratura. Volli, insomma, racconta-



Santa Romana Chiesa e l'usignolo

poesia di VALERIO MAGRELLI

Avrebbe minacciato un benzinaiolo
con la pistola carica
di un proiettile d'oro.
Cineasta e poeta, orafista e orco!
Ma cosa contestare a quest'accusa,
l'arma o la sua pallottola?
Santa Romana Chiesa o l'usignolo?
Quel colpo mai sparato
traversa la sua opera
piegandola ad un duplice ossimoro,
fantastico fantasma
di violenza e pietà,
di sangue e alloro.

re quale angelo lo avesse accompagnato nel corso dei suoi giorni, e quale angelo lo avesse stretto a sé nel momento della morte.

A distanza di sedici anni, in questi mesi, ho stampato la seconda edizione del libro. Ne ho corretto qua e là lo stile, ho fatto qualche ovvio aggiornamento. Non ne ho cambiato la sostanza. Intorno a Pasolini si è annodato un psicodramma collettivo. Se molti suoi nemici ne riconoscono oggi l'au-

tenticità della parola (tra questi persino Giulio Andreotti), ancora non si vuole riconoscere il contenuto veridico del suo genio. Fin da "Ragazzi di vita", Pasolini mise a nudo lo scheletro che era nascosto nell'armadio del benessere italiano, così come metteva a nudo la propria verità. L'essere "corsaro" non gli è mai venuto meno. Ma gli italiani, per storia, non amano che si dica loro la verità, qualsiasi verità sia. ■

PASOLINI/QUANTO VALE IL SUO CINEMA

Accattone, amore mio

Ma in tutti i suoi film, dice il regista americano, l'autore del "Vangelo" è stato un grande innovatore. E difende "Salò" dai censori Usa

colloquio con Martin Scorsese — di Silvia Bizio

PIÙ DI QUALUNQUE ALTRO CINEASTA, Martin Scorsese ha dato un contributo essenziale alla conoscenza dei film di Pier Paolo Pasolini negli Stati Uniti. Con la sua compagnia di distribuzione, Martin Scorsese Presents, ha presentato "Mamma Roma" nei cinema americani, e ha protestato contro la città di Cincinnati per una sentenza ai danni di una videoteca gay che aveva affittato a tre clienti copie di "Salò o le 120 giornate di Sodoma", colpito da censura. Nel 1992, quando ricevette a Roma il premio Maestri del Cinema, Scorsese volle includere nella retrospettiva dei suoi film

anche le due opere di Pasolini che secondo lui avevano segnato il suo lavoro, "Accattone" e "Il Vangelo secondo Matteo". E così l'anno successivo, in una rassegna a New York, Scorsese scelse "Accattone" come il film che aveva ispirato "L'ultima tentazione di Cristo", girato nel 1988. «"Accattone" è come una lunga linea che attraversa tutti i miei film, da "Mean Streets" a "Toro scatenato", da "L'ultima tentazione di Cristo" a "Quei bravi ragazzi"», spiega il regista (che a New York sta montando il suo nuovo film, "Casino", interpretato da Robert De Niro e Sharon Stone). «Ho visto "Accattone" per la prima volta a una proiezione per la stampa al

New York Film Festival verso la metà degli anni 60: è stata un'esperienza straordinaria», aggiunge Scorsese, «il film rivela una straordinaria comprensione dell'uomo e pietà verso le debolezze e le sofferenze del genere umano».

E' stato questo il suo primo contatto con il cinema di Pasolini?

«Sì. Vengo da una famiglia operaia, non ero abituato a leggere libri perché a casa mia i libri non c'erano. Sono arrivati molto tardi alla letteratura, per me esistevano solo il cinema e la televisione. Lo dico perché il mio primo contatto con Pasolini è avvenuto proprio durante quella grande esperienza educativa che è stata per me il Festival del cinema di New York, negli anni dal 1963 al '65, quando studiavo cinema all'università. Pasolini stesso era venuto a New York per presentare "Accattone". Ricordo di essere stato alla conferenza stampa in cui aveva detto che se avesse fatto "Accattone" in America l'avrebbe girato ad Harlem, dove i personaggi erano trattati nello stesso modo dei quartieri poveri di Roma, persone di cui si poteva fare a meno. Era un periodo molto importante per il cinema italiano: mi aveva colpito anche un altro film politico, "Prima della rivoluzione" di Bernardo Bertolucci. Ma della scossa emotiva me l'ha data "Accattone"».

Perché ha incluso "Il Vangelo secondo Matteo" nella sua mostra personale a Roma?

«Ho visto "Il Vangelo" al Bleak Street Cinema a New York: ricordo di averlo amato molto e allo stesso tempo di esserci rimasto male perché avevo un'idea piuttosto simile di raccontare la storia di Gesù nello stile del "cinéma vérité". Ma solo in superficie il film di Pasolini può sembrare "cinéma vérité": attraverso la pittura italiana, toscana in particolare, e gli affreschi di Giotto, e il Rinascimento, il bianco e nero, la politica, usando sua madre e attori non professionisti, Pasolini aveva fatto un capolavoro irripetibile. Ho rivisto "Il Vangelo" due anni fa a New York e mi ha colpito come la prima volta».

Cosa pensa del modo in cui Pasolini dirigeva gli attori?



Con Totò sul set di "Uccellacci e uccellini"

«E' stato un innovatore, ma tutto il suo modo di fare cinema era nuovo. I suoi film sono poesia, una forma primordiale di poesia, fatta con immagini e soprattutto con parole, una poesia che prendeva elementi terrestri poveri e li elevava a livelli astrali. Io sono cresciuto nelle strade del centro di New York, so che ci vuole un talento enorme per riuscire a fare quello che faceva Pasolini. Il suo stile è una combinazione fra realismo e sublime poesia».

Ha mai letto le opere letterarie di Pasolini?

«Sì, anni dopo, ma non sono mai stato attratto dai suoi libri come dai suoi film».

Lei ha protestato per la censura subita da "Salò". Era spinto da motivi legati a quel film o da un odio per la censura in generale?

«Entrambi i motivi. Ci è voluto un uomo molto coraggioso per fare "Salò", che è un film difficile, che non ti dà tregua, estremamente potente. Ma anche se non fosse così, in America, come ovunque del resto, è molto importante combattere la censura».

Lo scrittore Edoardo Sanguineti ha detto che Pasolini, in "Salò", è stato un mediocre pornografo...

«E' un modo insulto di appiccicare etichette. Le poesie d'amore di una persona possono essere pornografia per un'altra persona». ■



Bastava un fosso per le tue Veneri

poesia di **NICO NALDINI**

Macché persecuzione.
Sua Maestà le Hasard
studiava il caso e faceva l'ordito.
Madama Scalogna accudiva al telaio.
E poi bastava un nulla
e tu - per l'ambito martirio -
finivi nel roccolo dei commissariati
a distribuire impronte digitali.

Vantavi coup de foudre irresistibili.
Eppure ai fiori di veranda
preferivi il popolo delle erbacce
che col loro rigoglio
ripagano chi le ama.
E poi bastava un fosso
ad accogliere le tue Veneri:
niente divani né cuscini
né abat-jour, per carità!

per «vilipendio alla religione di Stato». Sarà assolta nel 1964 perché «il fatto non costituisce reato». Da un viaggio in Ghana, Nigeria, Kenia, Guinea e Yemen nasce il progetto del film "Il padre selvaggio", per il quale però non trova i finanziamenti. Legge il Vangelo di San Matteo, da cui nasce il progetto di un film.

● **1964** "Il Vangelo secondo Matteo", dedicato «alla cara, lieta, familiare ombra di Giovanni XXIII», ottiene il Premio speciale della Giuria e il premio O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) alla Mostra del Cinema di Venezia. Il "Vangelo" sarà poi proiettato nella cattedrale di Notre Dame a Parigi: in quella occasione Pasolini conosce Jean-Paul Sartre. Scrive l'atto unico "Italie Magique" per lo spettacolo di Laura Betti "Potentissima signora". Esce su



Pasolini con Orson Welles, autore ne "La ricotta"

"Rinascita" la conferenza "Nuove questioni linguistiche": l'intervento innesca un dibattito cui partecipano, tra gli altri, Eco, Montale, Calvino, Moravia, Citati.

● **1965** Gira "Uccellacci e uccellini", con Totò e Ninetto Davoli. Alla prima Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro conosce Roland Barthes. Durante un viaggio a Budapest incontra Lukács. Il 23 marzo la Corte di appello di Roma respinge la richiesta di Salvatore Pagliuca di risarcimento di danni morali.

● **1966** Grande successo di "Uccellacci e uccellini" al Festival di Cannes: in quell'occasione Roberto Rossellini pronuncia un intervento a sostegno del film. In quei giorni, Pasolini è già al lavoro per girare ➤

“La terra vista dalla luna”, con Totò, Ninetto Davoli, Silvana Mangano, Laura Betti, terzo episodio del film a più mani “Le streghe” che uscirà l'anno successivo. A settembre è a New York, dove incontra Allen Ginsberg.

● **1967** Nel marzo comincia le riprese di “Che cosa sono le nuvole?”, con Totò e Ninetto Davoli. Ad aprile si reca in Marocco per girare “Edipo re”, che presenta alla Mostra del Cinema di Venezia. «E' il più autobiografico dei miei film», dice.

● **1968** “Teorema”, girato nei primi mesi dell'anno, viene proiettato alla Mostra del Cinema di Venezia malgrado le proteste dell'autore, che aderisce alla contestazione



Paolini con Franco Citti, Ninetto Davoli e Ettore Garofalo

dell'Associazione degli autori cinematografici contro lo statuto della Biennale. Laura Betti riceve la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile. Il 13 settembre il film è sequestrato per oscenità dalla Procura della Repubblica di Roma. Il 23 novembre il regista e il produttore sono assolti perché «il fatto non costituisce reato». Il romanzo omonimo, scritto da Pasolini durante le riprese del film, esce presso Garzanti. L'autore lo ritira dal premio Strega per protesta contro l'ingerenza dell'industria culturale. “Il Pci ai giovani!!!”, la poesia in cui Pasolini prende le difese dei poliziotti dopo gli scontri con gli studenti a Valle Giulia, destinata a “Nuovi Argomenti”, e poi integralmente pubblicata sulla rivista, viene anticipata da “L'Espresso”. A Torino va in scena la tragedia in versi “Orgia”, con Laura Betti e Luigi Mezzanotte. In quei giorni Pasolini sta lavorando al film “Porcile”, con Pierre Clementi, Ugo Tognazzi e ➤



L'angoscia della tua voce incrinata spezzata da un vento gelido di morte

poesia di **ELIO PAGLIARANI**

La rabbia che mi facevi con l'esempio dei contadini friulani che stavano meglio prima, negli anni Trenta/Quaranta

l'angoscia della tua voce

incrinata spezzata da un vento gelido di morte che mi pareva a effetto, e pensai «perché mi parli dell'India con toni così drammatici e agitati, quando non c'è pubblico» - in piazza del Popolo semideserta, quando mi raccontavi del tuo (primo?) viaggio in India, con toni drammatici e agitati

potrò perdonarti di aver detto la verità, che questo benessere è una rovina che tu avevi prevista, che l'uomo più sta bene più è egoista

potrò mai perdonarmi

che quel grido quel vento altro che a effetto, altro che artificiale

erano le tue stimate

era nelle tue viscere

ti era consubstanziale.

(Solo dopo aver trascritto epigrammi da Savonarola

La carne è un abisso che tira in mille modi.

Così intendi della libidine dello Stato.

mi resi conto che dialogavo ancora con te).

PASOLINI/QUANTO VALE IL SUO TEATRO

Profeta sacrilego

Scritti di getto, i suoi testi superano la prova del tempo. Per esempio: in “Calderón” aveva capito tutto del Sessantotto. E oggi si vede...

colloquio con **Luca Ronconi** — di **Rita Cirio**

POCHI REGISTI CONOSCONO meglio di Luca Ronconi, attualmente direttore artistico del Teatro di Roma, il teatro di Pasolini. Vent'anni fa ha messo in scena “Calderón” a Prato e lo ha riproposto tre anni fa a Torino insieme a “Pilade” e ad “Affabulazione”.

Ronconi, quali suggestioni l'hanno avvicinata la prima volta alla drammaturgia pasoliniana?

«A quell'epoca la scelta del “Calderón” faceva parte di un programma basato sulla differenza tra i possibili linguaggi teatrali, e quel testo venne scelto più che altro per il suo linguaggio esplicito e retorico da mettere a confronto con quello allusivo e segreto della “Torre” di Hoffmannsthal e poi con

il mai realizzato “La vita è sogno” di Calderon de la Barca».

Venute meno quelle motivazioni così progettuali, come mai è tornato su quel testo, con l'aggiunta del “Pilade”?

«Intanto mi interessava verificare come e se dei giovani attori nati dopo la morte di Pasolini avrebbero potuto attuare una specie di recupero di memoria attraverso lo studio dei suoi testi. Quanto ai testi in sé, tornando su di essi dopo vent'anni, ho trovato forte il loro valore profetico, che allora poteva sembrare iettatorio o pedante e invece era solo lungimirante. E nel suo teatro la qualità profetica è più forte che negli scritti corsari e giornalistici, anche perché in Italia, se predici che tutto andrà male, ci azzecchi quasi sempre mentre ➤



è più difficile riuscire ad elaborare questo essere uccello del malaugurio sotto la metafora teatrale».

C'è qualche esempio di profezia che l'ha colpita in modo particolare?

«Per esempio la valutazione che in "Calderón" si dà su come è stato vissuto il Sessantotto: è la stessa che molti oggi condividono, ma allora sembrava sacrilega.

Non sto dicendo che fosse corretta, certo era profetica. Un altro esempio è l'aspetto autobiografico, difficile da cogliere allora. "Pilade" sembrava solo un dramma ideologico, oggi invece è diventato una specie di elegia autobiografica in cui il tormento ideologico non è oggettivo ma soggettivo».

Il teatro di Pasolini è stato scritto nel 1965, tutto in pochi mesi, di getto, e con il supporto di un preciso manifesto poetico in cui l'autore prendeva le distanze da quello che lui definiva il teatro della Chiacchiera, dell'Urlo e del Gesto, per rivalutare il teatro di



Paola Quattrini e Umberto Orsini in "Affabulazione", messo in scena da Luca Ronconi nel 1993

Parola che si rivolgeva a un pubblico alternativo alla borghesia. Riletto da un regista che lo ha praticato così a lungo, cosa resta di valido nella poetica teatrale pasoliniana?

«Ho sempre pensato che l'opinione che Pasolini aveva del teatro abbia influito negativamente proprio sulla valutazione che si dà dei suoi testi. Non ha affatto scritto un teatro di Parola come pretendeva, e nemmeno un teatro che si rivolgeva solo a un pubblico intellettualmente avanzato. Il suo manifesto è servito solo a gettare una luce sfavorevole sulla sua produzione ►



Prova di concorso: non ammesso agli orali

poesia di **MARIA LUISA SPAZIANI**

In sera imprecisata - era il Cinquantasette - Pier Paolo venne a dormire al Babuino. Imbiancavano i muri a casa sua, gli bruciavano gli occhi per l'odore.

Andammo a letto subito «per essere ben freschi»: alle sette e tre quarti il Mostro ci aspettava, il Minotauro di viale Trastevere, fauci aperte per mille laureati.

Il Concorso! *Utopia e speranza, vocazione didattica per poveri. Ma che colpo sarebbe se quel tema parlasse di stilistica e di Spitzer.*

«Che bel colpo per me», rispondeva, «se il mio per puro caso riguardasse il teatro francese e Marivaux». Un angelo ascoltava: quelli furono i temi.

*I versi in corsivo sono le risposte attribuite a Pasolini dall'autrice.

Tre mesi dopo avemmo la risposta. Non ci avevano ammessi agli orali. «Copiatura evidente, livello troppo alto» fu il verdetto di ignoti Soloni.

Ma certo, quel giudizio era scontato, come siamo caduti nella trappola? Faremo altro: tra un fuori-ruolo e il ruolo più arduo è il passo che fra un pezzente e Dio.

Trasformarsi, volare, respingere le piccole misure, i compromessi. (Hai visto le borgate? Intorno a Roma ci sono miniere più ricche dell'oro).

Cercò, si trasformò, volò Pier Paolo, da allora invano il Minotauro lo attese. E se mai ricordò l'antica pelle era il serpente che n'è sgusciato via.

Marco Ferreri.

● **1969** Su "Nuovi Argomenti" la tragedia in versi "Affabulazione". Il 6 ottobre il pretore di Venezia processa Pasolini insieme a Zavattini, Ferreri, Maselli ed altri per l'occupazione del Palazzo del Cinema durante i giorni della contestazione. L'11 ottobre gli imputati sono assolti «perché i fatti non costituiscono reato». In Cappadocia gira il film "Medea", con Maria Callas, Laurent Terzieff, Massimo Girotti.

● **1970** Esce da Garzanti "Poesie", antologia dei suoi versi. Inizia le riprese del "Decameron", con Silvana Manganò, Franco Citti, Ninetto Davoli. In seguito alla censura di alcuni articoli, sospende la rubrica "Il Caos" sul settimanale "Tem-



Pasolini (il secondo da sinistra) durante il processo per la contestazione della Mostra di Venezia

po»: al nuovo direttore non piace che Pasolini affronti temi specificamente politici.

● **1971** Il 28 giugno il "Decameron" viene presentato al Festival di Berlino, dove vince l'Orso d'argento. Il 26 agosto il film riceve la prima delle circa ottanta denunce per oscenità. In aprile esce la raccolta di poesie "Trasumanar e organizzar". Per i militanti di Lotta Continua gira alcune scene del cortometraggio "Dodici dicembre" sulla strage alla Banca dell'Agricoltura di Milano. Il 18 ottobre è processato dalla Corte di Assise di Torino, insieme ad altre quaranta persone (tra cui Adriano Sofri e Marco Pannella) in qualità di direttore responsabile di "Lotta Continua". È accusato di istigazione a delinquere e propaganda antinazionale. Il Tribunale rinvia il processo a nuovo ruolo. Fino al 1977 non avrà nuovi sviluppi. ►

Gira "I racconti di Canterbury", con Ninetto Davoli, Franco Citti, Josephine Chaplin e Laura Betti.

● **1972** Al Festival di Berlino, "I racconti di Canterbury" vince l'Orso d'oro. Il 7 ottobre il film è sequestrato per oscenità dal Tribunale di Benevento. Ad aprile, per Garzanti, esce la raccolta di saggi "Empirismo eretico". Con Dacia Maraini scrive la sceneggiatura del "Fiore delle mille e una notte". Comincia la stesura di "Petrolio", rimasto incompiuto e pubblicato postumo da Einaudi nel 1992.

● **1973** Inizia la collaborazione al "Corriere della Sera", direttore Piero Ottone, con articoli di politica e di costume: il primo s'intitola "Contro i capelli lunghi" e suscita un'ampio dibattito. Gira "Il fiore delle Mille e una notte", con Ninetto Davoli, Franco Citti, Ines Pellegrini; per le riprese si reca nello



Pasolini baciato dalla madre Susanna

Yemen, in Eritrea, in Afghanistan, in Nepal.

● **1974** "Il fiore delle Mille e una notte" vince al Festival di Cannes il Gran Premio Speciale della Giuria. Il 27 giugno, il film riceve una denuncia per oscenità, subito archiviata, alla Procura di Milano. Dopo il referendum sul divorzio, il 10 giugno pubblica sul "Corriere" l'articolo "Gli italiani non sono più quelli", che provoca reazioni negative tra i comunisti. Calvino e Ferrarotti lo accusano di nostalgia del passato. Pubblica recensioni cinematografiche su "Playboy" e "Cinema Nuovo".

● **1975** Il 19 gennaio esce sul "Corriere" l'articolo contro l'aborto. Il 10 giugno su "l'Unità" esce "Il mio voto al Pci". In agosto e in settembre - "Il Mondo" e "Corriere" >



Lo stile nella manica e nella mano il cuore

poesia di **EMILIO TADINI**

L'Italia che nomini invano, l'Italia Amore-Spento dentro una serra, l'Italia Domenica-Vile, perduta in ogni programma, e ogni canale, l'Italia Patetico-Senile, che cosa vuoi che risponda, lei di una guerra disarmata ride - armata, lei, di furberia, fino ai denti, lo stile nella manica e nella mano il cuore...

Senza fare rumore i poveri via che vanno al loro asilo, finiscono, vinti, cancellati, nella Storia Finita, foglie nel cielo stridono, bruno, dipinte, a piombo, risplendono bottiglie dai cinque mari e dall'unica terra e l'altra Italia, l'Italia inapparente, dove sia non si sa - in quale poesia... Ma buoni, che qui si cantano con lacrime vere sul pentagramma amori finti. Buoni: ccà la disarmonia non toglie il sonno a nessuno...

drammatica».

Se non è un teatro di Parola, che cos'è?

«Secondo me il suo teatro può appartenere benissimo a quello della Chiacchiera, del Gesto, dell'Urlo, come qualsiasi altra forma di teatro. L'insofferenza di Pasolini verso il teatro era rivolta verso certe forme di teatro e sui significati che attribuiva ad esse. Come molti letterati del nostro paese, Pasolini aveva un rapporto difficile con il teatro perché non l'accettava per quello che è, ma lo vedeva come simbolo o segno di qualche cosa e conseguenza di qualche altra cosa».

Mi ha sempre stupito la diffidenza di Pasolini verso il teatro dell'Urlo e del Gesto; forse più che un tipo di teatro lo infastidiva il tipo di spettatore che guardava quel teatro, i tail-

leurs e le pellicce della Chiacchiera, i jeans e l'eskimo dell'Urlo e del Gesto, due facce della stessa borghesia. E' come guardare il teatro di riflesso, attraverso la sua platea.

«Quando nel 1968 mettevo in scena il "Candelaio" di Giordano Bruno interpretato da Ninetto Davoli e da tutti i suoi amici di borgata che non avevano mai recitato sul palcoscenico, Pasolini era indignato da questa profanazione».

Che però nel suo cinema praticava abitualmente...

«Sì, ma a teatro gli sembrava che per un pubblico borghese quella fosse una profanazione».

Il tempo è stato clemente con il teatro di Pasolini?

«Quasi tutti i suoi testi crescono a distanza, proprio perché non sono legati a formule drammaturgiche storicamente datate e certo non legate agli anni Sessanta e questo li aiuta a superare meglio gli anni Novanta. In "Calderon" il concetto di personaggio è completamente superato, c'è una specie di struttura concentrica molto raffinata, un sogno dentro un sogno dentro un sogno... ed è una bellissima lettura sia del testo di Calderon, "La vita è sogno", sia del quadro di Velázquez "Las meninas": sicuramente è entrato nella storia della drammaturgia del nostro secolo. E anche se i personaggi di Pasolini chiacchierano troppo, dicono proprio tutto, e se la sua non è una poetica dell'inespresso, non è neanche detto che solo Cechov debba essere il modello teatrale di questo secolo». ■

PASOLINI/INEDITI 1

Quei versi tolti dal diario

di Giacinto Spagnoletti

«**L**A VERITÀ È CHE SONO UN po' grafomane», mi disse Pasolini, aprendosi a un sorriso di circostanza. Ero venuto a Roma da Milano, dove allora vivevo, e approfittai dell'occasione per fargli una visita nella sua nuova casa a Monteverde nuovo, in via Fonteiniana 86. Era l'aprile

1954. Nel settembre dello stesso anno, Pasolini avrebbe pubblicato da Salvatore Sciascia il suo volumetto "Dal diario (1945-47)", che comprende anche il poemetto "Europa". La poesia che qui si può leggere, mai pubblicata, appartiene al gruppo ora citato e mi era stata donata dall'autore già in precedenza. Adesso l'ho ritrovata ordinando un vecchio cas- ➤



setto che comprendeva scritti di vari amici, per lo più poeti.

Nella saletta di soggiorno della sua nuova casa, che credo fungesse anche da studio, su un divanetto accanto a me avevo notato un grosso registro dalla pesante copertina di cartone nero, e lo sfogliavo con curiosità. «E' mio padre che perde tanto tempo a incollare ogni mio articolo o poesia, e anche tutte le recensioni sui miei libri. Che vuoi, è fatto così. Pur di rendersi utile, va in biblioteca a procurarsi i libri che mi servono...».

A parte il valore di questa poesia, qui sotto pubblicata, chi non sentirà, leggendo "Esperienza", un presagio funesto della sua «morte manifesta» e, alla fine, «inaudita»? ■

“ESPERIENZA”

di Pier Paolo Pasolini

L'azzurro squallido degli orizzonti non aveva più segno d'altra vita che quella del mio sguardo: cielo, monti, erano la mia esistenza infinita.

E la viva campagna era una meta, non altro: un dolcissimo pretesto per togliermi all'immensità indiscreta di me, della mia morte manifesta.

Ma io attendevo una luce diversa, camminando da solo, tutto assorto a ricordarmi, volto ad un'avversa immensità, a un'inaudita morte.

Quando venne la luce io fui un altro... Merigiavano a un tranquillo sole gli impassibili cieli, i campi atroci. A udire la sua presenza io ero solo.

(La mia estrema immagine di perduto,

PASOLINI/INEDITI 2

A Gatto, in friulano

di Anna Modena

TRA LA FINE DEL 1948 E L'INIZIO del '49 Pier Paolo Pasolini spedi ad Alfonso Gatto, scelto come «unico lettore», una copia dattiloscritta della raccolta "Dov'è la mia patria", i versi friulani in varie parlate della riva destra del Tagliamento che costituiranno "El testament Coràn", primo nucleo della seconda parte della "Meglio gioventù".



Pasolini durante una partita di calcio

già divisa da oceanici spazi, mi accennava con un riso muto ai dolci desideri insaziati...)

Ma colto dalla impreveduta gioia andavo vacillando sull'incerta terra, tra i nuovi sassi, tra la nuova erba, sotto un cielo troppo aperto.

Poi tornò sera e il cauto, cupo canto del cuculo scuoteva le memorie, profondi odori, voci estenuanti, nubi intraviste in cieli incolori...

Eccomi ora vinto senza scampo, ora che un vago grido di fanciullo può allontanare il mio sguardo stanco dall'infinito, confidente Azzurro.

La consuetudine tra i due poeti risaliva agli anni bolognesi, (1941-42), quando Gatto insegnava al Liceo artistico, e stimava il giovane Pasolini, tanto da essere tra i primi recensori, sulla rivista "La Ruota", delle "Poesie a Casarsa". Alla sua «doppia competenza di poeta e di comunista» Pasolini affida il nuovo libretto.

"Dov'è la mia patria" fu pubblicato nel ►

- scrive gli articoli in cui chiede "il processo alla Dc", raccolti poi nel volume "Lettere luterane" (da lui progettato) pubblicato da Einaudi dopo la sua morte. Per Einaudi pubblica la raccolta in versi friulani "La nuova gioventù" e "La Divina Mimesis", rifacimento incompiuto dell' "Inferno dantesco". Esce da Garzanti "Scritti corsari", che raccoglie gli interventi sul "Corriere della Sera" e su altri giornali. Confida a Paolo Volponi: «non farò più cinema, voglio rimettermi a scrivere». Gira "Salò o le 120 giornate di Sodoma", che uscirà postumo. Sequestrato per oscenità, il film sarà definitivamente dissequestrato solo nel 1978. Il 1° novembre a Roma rilascia a Furio Colombo, per "Tuttolibri", un'intervista di cui lui stesso suggerisce il titolo: "Siamo tutti in pericolo". Nella notte tra il 1° e il 2 novembre viene assassinato all'Idroscalo di Ostia da Pino Pelosi (e c'è chi sostiene che il giovane omicida non fosse solo).

L'ITALIA LO RICORDA COSÌ

In occasione del ventennale della morte, Pasolini sarà ricordato con numerose manifestazioni. A **Villa Manin, Passariano, Codroipo (Udine)**, è in corso una rassegna multimediale dell'opera di Pasolini. Clou dell'iniziativa, e sempre nel medesimo luogo, due convegni organizzati dallo scrittore Nico Naldini, cugino del poeta scomparso e suo biografo: il primo, con la partecipazione di docenti di numerose università straniere, si tiene il 19-20-21 ottobre ed ha per tema l'opera di Pasolini nella cultura internazionale; il secondo, "Il maestro delle primule", si occuperà dal 3 al 5 novembre del tragitto pasoliniano «dalla meglio gioventù alla nuova preistoria». Per informazioni rivolgersi alla segreteria organizzativa ►

(0434 - 52906A; fax 0434 - 529350) presso la Provincia di Pordenone, Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, sponsor -insieme ad altri enti - dell'intera manifestazione.

A Roma, il Fondo Pier Paolo Pasolini (diretto da Laura Betti) e il Comune di Roma, con il contributo di altre istituzioni, hanno varato un maxiprogramma dal 28 ottobre all'aprile 1996. Saranno proiettati l'opera cinematografica integrale di Pasolini e i film di autori a lui congeniali. Da segnalare fra l'altro il convegno "Pasolini: un poeta d'opposizione", un laboratorio per studenti, laureandi e laureati in Storia del cinema, incontri di vario genere in alcune circoscrizioni della città, rappresentazioni teatrali. Spiccano fra l'altro "Teorema", parabola in musica di Giorgio Battistelli, regia di Luca Ronconi; la consegna dei Premi Pasolini (fra cui quello destinato alle tesi di laurea); il ciclo di lezioni sull'opera di PPP (dal 10 novembre al marzo 1996) a cura del Dipartimento di Scienze del linguaggio (direttore Tullio De Mauro) della Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza. Per informazioni sui luoghi, gli orari e il programma di tutta la manifestazione, rivolgersi al Fondo Pasolini (telefono 06 - 6873363; fax 06 - 6896856).

Quanto a Bologna, la città in cui Pasolini è nato, ha studiato, si è laureato, ha fondato la rivista "Officina" ed ha avuto amici carissimi, si è sempre un po' defilata in occasioni celebrative. Ora l'assessore alla Cultura della Provincia, Marco Macciantelli, e il consigliere Franco Grillini, anche presidente dell'Arcigay, hanno proposto alcuni progetti: per esempio, intitolare una strada a Pasolini, trasferire il Fondo da Roma a Bologna dotandolo di mezzi economici adeguati e di una sede più grande. Per informazioni, rivolgersi al centralino della Provincia: 051 - 218111.

E. M.



1949 dalle Edizioni dell'Academista, con tredici disegni di Giuseppe Zigaina. Conservato tra le carte di Gatto donate da Graziana Pentich al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, il «pacchetto di versi» contiene una piccola sezione di inediti che sarà presentata al convegno su Pasolini in novembre a Villa Manin a Passariano.

Per quel che riguarda "Sirventes dal vescu muart", "No-sai-que-s'es dal agnul", "Ritmo de ostie" - i tre inediti in questione - sono scritti «in un friulano letterario», annotò Pasolini, «con una forte tinta secentesca (Ernes di Colloredo) e qualche vocabolo preso dai codici del XV e XVI secolo, con la grafia del tempo».

E' probabile che la mancata omogeneità linguistica rispetto ai dialetti del libro, il colore letterario sommato alla violenza polemica contro una chiesa antipopolare, abbiano determinato l'esclusione delle liriche. Non arrivano alle stampe nemmeno la progettata dedica («Ai borghesi che parlano in lingua») e l'epigrafe tratta da Babel («I

biscotti sapevano di crocefisso»). La traduzione in italiano della poesia che qui si pubblica (e delle altre due) è del medesimo Pasolini. ■

"RITMO" DE OSTIE

di Pier Paolo Pasolini

Figlos, fièure senze plae
cu no amàis plui la batàe
intramundiz te sieràe,
sorejà piardúz te pae
abandonade da l'èer,
lu uestri cûr no àel
plui lu fayò cu us gae?
La soye di Crist no us fa plui mâl
oh infanz masse usâz a l'inevâl!

Pleàit, sì, lu uestri cerneli
sot lu inraulât soreli
dal miò sanc aromài viedi!
No savès olmâ li stelis
tal lusôr dal cisindeli!

La gorghe dal lengâz veri
no auris sot di chest veli!
Ceseno carulît la puritât
cujars lu uestri cûr, nembri no prât.

Pòpul dispossent e sclagn
un stupit Dio, lu vuadagn
di un amôr senze agagn,
ti ten sot lu so calcagn;
pùars fruz montâz in scagn,
pùars! sotâns! jo soj la cagne
che no sint lu uestri lagn!
Dio, no lu Demoni, è lu nemic
in tal miò grin, no glèsie, lamanic.

*

"RITMO" DELL'OSTIA. Figli, febbre senza piaga,
che non amate più la battaglia addormentati nel
chiuso, steli persi in una paglia abbandonata dal
vento, nel vostro cuore non c'è più il fango che vi
fa uguali? La percossa di Cristo non vi fa più
male, fanciulli troppo assuefatti agli anniversari!
Piegate, sì, la vostra fronte sotto il sole squallido
del mio sangue ormai vecchio! Non sapete
spiare le stelle nel chiarore del cero!
Non attingete sotto questo velo la pronuncia del
vero linguaggio! Cigno tarlato la purezza copre il
vostro cuore, erba non prato.

Popolo impotente e macilento, uno stupido Dio,
il guadagno di un amore senza sofferenza, ti tiene
sotto il suo calcagno; poveri bambini inorgogli-
ti, possidenti! servitori! io sono la cagna
che non sente il vostro lamento! Dio, non il
Demonio, è il nemico nel mio grembo, non chie-
sa: stagno.



Argentini grovigli dei tuoi percorsi

poesia di ANDREA ZANZOTTO

Fora par al Furlàn

E ora - forse - mai -
sei nel farsi e disfarsi
di prati pensieri spini arsi
d'azzurro, attimo ad attimo,
dai piani a montani primordi
Non c'è nulla che valga
ad esaurire questa inimmaginabile
vibratilità
né mano che entri decidendo
un senso ultimativo
- come a un fossile film - alla tua vita

o Benandante

Quasi a tentoni e semiorbi ma quasi
lieti incrociamo di già
gli argentini grovigli dei tuoi percorsi
verso altri raccolti
altri elementi

.....

Nota. Fora par al Furlàn: Attraverso il Friuli (dialetto veneto).

Benandante: i Benandanti sono creature inquietanti ma benigne dell'antico folclore friulano, di lontane origini.

Indice dei nomi

A

Agamben, Giorgio 34
 Ajello, Nello 53-61
 Aldini, Edmonda 147
 Alicata, Mario 140
 Alighieri, Dante 230, 232, 288
 Almirante, Giorgio 97
 Alpi, Ilaria 252
 Anouilh, Jean 37
 Apollinaire, Guillaume 209
 Arbasino, Alberto 5, 10, 40, 42, 48, 204, 213, 296, 298
 Aretino, Pietro 70
 Ariosto, Ludovico 178
 Artaud, Antonin 52, 236
 Aspesi, Natalia 105
 Asti, Adriana 246
 Auerbach, Erich 187
 Augias, Corrado 5
 Autant-Lara, Claude 24

B

Baez, Joan 140
 Baldi, Gian Vittorio 110
 Baldini, Antonio 40
 Baldini, Gabriele 34
 Balestrini, Nanni 48
 Balotelli, Mario 260
 Balzac, Honoré de 210
 Bandini, Fernando 143
 Banti, Anna 40, 246-7
 Barbato, Andrea 5
 Barberini, Urbano 20
 Bassani, Giorgio 12, 31, 40, 246
 Basso, Giovanni Maria 95
 Bataille, Georges 210
 Baudelaire, Charles 230
 Bauer, Felice 209
 Becchetti, Sandro 283, 291
 Béjart, Maurice 210
 Bellezza, Dario 143-4
 Belli, Giuseppe Gioacchino 45
 Beltrame, Alfredo 212
 Bene, Carmelo 247-8
 Benedetti, Arrigo 21, 24
 Benedetti, Carla 223
 Berenson, Bernard 31
 Berger, Helmut 163
 Bergman, Ingmar 114, 117
 Berio, Luciano 210
 Berlinguer, Enrico 96, 99
 Berlinguer, Giovanni 165
 Berlusconi, Silvio 209, 246
 Bernstein, Leonard 158
 Bertolucci, Attilio 225, 229-30, 246, 298
 Bertolucci, Bernardo 117

Betocchi, Carlo 141, 178
 Betti, Laura 142-53, 159, 163, 199, 210, 230, 246, 249, 251
 Bevilacqua, Alberto 141, 228-9
 Biagi, Enzo 138
 Biagi, Marco 252
 Bianchi, Pietro 246
 Bini, Alfredo 34, 159, 194, 247, 267
 Bo, Carlo 12
 Bocca, Giorgio 88, 91
 Boccaccio, Giovanni 62, 64, 68, 114, 168, 245
 Boccherini, Luigi 213
 Bolognini, Mauro 16, 246-7, 269
 Bompiani, Valentino 18-23
 Bonacelli, Paolo 249
 Bondi, Sandro 209
 Bongiorno, Mike 44, 120, 122, 206
 Bonino, Emma 89
 Bonnard, Pierre 197
 Boratto, Caterina 249, 287
 Borges, Jorge Luis 221, 230
 Borgna, Gianni 252, 256
 Borsellino, Paolo 252
 Bosch, Hieronymus 31
 Bouvard, Philippe 132
 Brancati, Vitaliano 23
 Brandi, Giacinto 87
 Brecht, Bertolt 82, 107
 Broch, Hermann 222
 Brod, Max 208
 Bruegel, Peter 31
 Brusati, Franco 246
 Burroughs, William 34
 Busoni, Manlio 281
 Buzzanca, Lando 68, 70

C

Cadorna, Raffaele 23
 Calamai, Clara 249
 Calderón de la Barca, Pedro 75-6, 248
 Calia, Vincenzo 256
 Callas, Maria 152, 156-60, 163, 213, 244, 249-50
 Calvi, Guido 144
 Calvino, Italo 5, 13, 40, 107-8, 172-3, 208-9, 229, 249
 Cammarano, Salvatore 159
 Camon, Ferdinando 107
 Campana, Dino 216
 Campo, Flavio 150
 Candiani, Carla 249
 Caproni, Giorgio 230
 Carchiossi, Maria Grazia 252, 254
 Cardarelli, Vincenzo 40
 Cardinale, Claudia 246
 Carducci, Giosue 134

Carlyle, Thomas 290
 Carmichael, Stokely 76
 Caron, Giambattista 153-4
 Carrà, Carlo 196
 Carrà, Raffaella 236
 Cartesio (René Descartes) 107
 Cassola, Carlo 40
 Castellaneta, Carlo 110
 Casti, Giovanni Battista 70
 Cattaneo, Carlo 45
 Cecchi, Emilio 40
 Cefis, Eugenio 168, 254, 256
 Celan, Paul 239
 Celentano, Adriano 246
 Céline, Louis-Ferdinand 45
 Cerami, Vincenzo 252
 Cernoia, Claudio 94
 Ceroli, Mario 248
 Cervantes, Miguel de 75
 Ceserani, Remo 178
 Chagall, Marc 163
 Chaplin, Charlie 12, 119
 Charlot v. Chaplin, Charlie
 Chaucer, Geoffrey 62-4
 Cherubini, Luigi 158, 213
 Chiabrera, Gabriello 45
 Cingoli, Giorgio 85, 88
 Cipriani, Mario 147
 Citati, Pietro 271
 Citti, Franco 24, 278
 Citti, Sergio 12, 114, 166, 168
 Clair, René 12
 Cocteau, Jean 296
 Codrignani, Gian Carla 165
 Colletti, Lucio 96-102
 Colombo, Furio 140-1
 Colonna, Aspreno (don) 20
 Colussi, Enrichetta 215
 Comisso, Giovanni 87, 89, 212, 246, 296-7
 Contini, Gianfranco 9, 178, 289
 Corneille, Pierre 206
 Costanzo, Maurizio 236
 Crespi, Consuelo 250
 Crespi, Rudi 250

D

D'Annunzio, Gabriele 44, 136, 204, 232
 D'Antona, Massimo 252
 D'Elia, Gianni 252, 256,
 Dalla Chiesa, Carlo Alberto 252
 Davoli, Ninetto 63, 67, 120, 132, 152, 150-61, 163, 232, 234-5
 De Feo, Sandro 280
 De Gasperi, Alcide 132
 De Giorgi, Elsa 208, 249, 287
 De Laude, Silvia 254
 De Laurentiis, Luigi 82

De Masi, Fabrizio 251
 De Mauro, Mauro 252, 256
 De Mauro, Tullio 143-4
 De Mille, Cecil B. 31
 De Sanctis, Francesco 45
 De Sica, Vittorio 189
 DeFoe, Daniel 46
 Degan, Teresa 155
 Delfini, Antonio 40, 246
 Dell'Utri, Marcello 168, 209, 251
 Delle Chiaie, Stefano 150
 Denis, Maria 249
 Di Benedetto, Ida 294
 Di Luia, Bernardino 150
 Di Stefano, Paolo 254
 Donizetti, Gaetano 281
 Doré, Gustavo 288
 Dossi, Carlo 45
 Dotti Guttuso, Mimise 246
 Dottori, Gerardo 87
 Drudi Denby, Tatina 247
 Durante, Faustino 144

E

Eco, Umberto 5, 42, 43-8, 106
 Einaudi, Giulio 208
 El Shaarawy, Stephan 260
 Engels, Friedrich 55
 Enzensberger, Hans Magnus 237-40
 Erbani, Francesco 254
 Esposti, Giancarlo 96, 98
 Evola, Julius 98
 Evtušenko, Evgenij 34-5

F

Faccio, Adele 89
 Fachinelli, Elvio 5, 96-102
 Falcone, Giovanni 252
 Fallaci, Oriana 13
 Fanciulli, Giancarlo 141
 Fanfani, Amintore 24, 96, 99, 244
 Farolfi, Franco 216
 Fellini, Federico 12, 117, 185-95, 232, 249, 263, 267, 278
 Feltrinelli, Giangiacomo 252
 Feltrinelli, Inge 250
 Fenoglio, Beppe 226
 Ferlinghetti, Lawrence 34
 Ferreri, Marco 194, 285, 287
 Festa Campanile, Pasquale 70
 Filicaia, Vincenzo da 45
 Fioroni, Giosetta 212
 Flaiano, Ennio 246
 Flaubert, Gustave 200
 Fo, Dario 79-80, 82
 Foa, Vittorio 53-61
 Folchi, Alberto 24
 Fonda, Jane 102
 Fornari, Franco 105
 Fortini, Franco 5, 96-102, 143, 177-8, 181, 184

Foscolo, Ugo 134, 136
 Foucault, Michel 207, 245
 Fracassi, Clemente 194
 Franco, Francisco 76
 Freni, Melo 294
 Fruttero, Carlo 85
 Frye, Northrop 209
 Fuentes, Carlos 250

G

Gadda, Carlo Emilio 40, 223, 240, 246, 248-9, 289
 Garboli, Cesare 246
 Garzanti, Livio 144, 224-30
 Gatto, Alfonso 16, 34, 36
 Gavotti Venosti, Angelo 20
 Gazzolo, Nando 280-1
 Genet, Jean 246
 Genise, Alfonso 96
 Germi, Pietro 189
 Gheddafi, Mu'ammar el 85
 Gide, André 45, 154, 179, 200, 296
 Ginzburg, Natalia 35-6, 106, 108
 Giovanni XXIII, papa (cardinale Giuseppe Angelo Roncalli) 210
 Girard, René 236
 Giudici, Giovanni 298
 Godard, Jean-Luc 27, 269
 Goethe, Johann Wolfgang 181, 240
 Goldoni, Carlo 45
 Golino, Enzo 5
 Gorresio, Vittorio 105
 Gozzano, Guido 295
 Gramsci, Antonio 240, 288
 Graziani, Sergio 281
 Gregoretti, Ugo 27, 269,
 Grignani, Maria Antonietta 255
 Grimaldi, Alberto 67, 247
 Guénon, René 98
 Guerrini, Mino 68-9
 Guevara, Ernesto "Che" 231, 235
 Gui, Luigi 52
 Gulinucci, Michele 186
 Guttuso, Renato 246

H

Hecht, Gianni 247
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 85, 88
 Helfer, Renzo 24, 26
 Hölderlin, Friedrich 239
 Hrast, Liza 93
 Hugo, Victor 159

I

Indovina, Francesco 53
 Interlenghi, Franco 294
 Irazoqui, Enrique 32, 34-5, 277, 279

J

Jacob, Max 296
 Jacumin, Renato 92

Jesenská, Milena 209
 Joyce, James 222

K

Kafka, Franz 195, 208-9, 213
 Keller, Helen 108
 Kelly, Grace 250
 Kerouac, Jack 34-5
 Klossowski, Pierre 284
 Kruščev, Nikita 34

L

La Capria, Raffaele 246
 La Malfa, Ugo 24, 290
 Lama, Gaetano 96
 Landi, Michele 252
 Lena, Renato 218
 Lenin (Vladimir Il'ič Ulianov) 54, 59-60, 101, 107
 Leonetti, Francesco 143, 182
 Leopardi, Giacomo 108
 Leosini, Franca 166
 Liggio, Luciano 82
 Lizzani, Carlo 12, 269
 Lizzero, Mario 92, 94
 Lo Bianco, Giuseppe 252
 Longhi, Roberto 196, 246
 Longo, Luigi 59
 Lotti, Mariella 249
 Lucarelli, Carlo 252
 Lucentini, Franco 85
 Lukács, György 91
 Lutero, Martin 44, 290
 Luzi, Mario 40, 270-3, 298

M

Macaulay, Thomas Babington 290
 Maccocchi, Maria Antonietta 210
 Maccioni, Stefano 252
 Machado, Juan 134
 Magnani, Anna 118
 Magrelli, Valerio 215, 298
 Magris, Claudio 108
 Majakovskij, Vladimir 203
 Malagodi, Giovanni 24
 Malaspina, Telesio 5
 Malcolm X (Malcolm Little) 76
 Maldini, Sergio 141
 Malerba, Luigi 248
 Manganelli, Giorgio 105
 Mangano, Silvana 118, 216, 230
 Mann, Thomas 296
 Manzoni, Alessandro 45, 201
 Marabini, Claudio 140-1
 Maraini, Dacia 16, 47, 71-4, 105, 159, 215
 Maranzana, Mario 294
 Marazzita, Nino 143-4
 Marcuse, Herbert 76
 Marecchioni, Orlando 261
 Marinetti, Filippo Tommaso 209
 Marinotti, Franco 94

Maritain, Jacques 296
 Martello, Melina 281
 Martinelli, Renzo 214-5
 Martone, Mario 168
 Marx, Karl 18, 42, 54, 85, 87, 136
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai) 196
 Masina, Giulietta 187, 190, 194
 Mastracca, Claudio 262
 Mastroianni, Marcello 287
 Mattei, Enrico 166, 168, 210, 251-2
 Mauri, Paolo 252
 Mauri, Silvana 159
 Mautino, Ferdinando 156-7
 Mazzini, Giuseppe 220
 Mazzon, Guido 254
 McMurray, Fred 194
 Mellini, Mauro 89
 Meluschi, Antonio 181
 Metastasio, Pietro 45
 Meyrink, Gustav 98
 Mezzanotte, Luigi 294
 Miccolini, Paolo 94
 Michelangelo Buonarroti 226
 Milano, Paolo 274, 288
 Milian, Tomas 246-7
 Minut, Giovanni 93
 Mishima, Yukio 296-7
 Missiroli, Mario 83, 246
 Mizoguchi, Kenzo 119
 Montale, Eugenio 231
 Montanelli, Indro 23
 Morandi, Giorgio 196
 Morante, Elsa 12, 34, 36, 40, 65, 163, 200, 210, 216, 229, 232, 234, 246
 Morante, Giacomo 34, 37
 Moravia, Alberto 5, 12-3, 16, 23, 40, 43-8, 96-102, 126, 134, 136, 143-4, 158-60, 199-201, 204, 210, 226, 229-30, 234, 246-7, 250, 277, 284, 287, 290-1
 Moro, Aldo 38-40, 47, 166, 244
 Moro, Alfredo Carlo 168
 Musatti, Cesare 200
 Mussolini, Benito 21, 94-5, 117, 220

N

Naldini, Nico 130, 153, 177-9, 210, 212, 214-21, 253-4, 256, 298
 Neruda, Pablo 80
 Niccodemi, Dario 212
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 98-9
 Nieve, Ippolito 296
 Nizan, Paul 295
 Noceti, Alessandro 254
 Noiret, Philippe 287
 Nuvolari, Ruggero 246

O

Olmi, Ermanno 194
 Omodeo, Adolfo 221
 Oriani, Alfredo 231

Ortega y Gasset, José 282
 Ottieri, Silvana 178
 Ottone, Piero 13

P

Pacelli, Eugenio vedi Pio XII, papa
 Pagliarani, Elio 298
 Pampaloni, Geno 271
 Panagoulis, Alexis 158-9
 Pannella, Marco 89
 Papadopoulos, Georgios 87
 Paris, Renzo 140, 203
 Parise, Goffredo 212
 Parlato, Valentino 53
 Parrello, Silvio 261-2
 Pascoli, Giovanni 12, 201, 204
 Pasolini Colussi, Susanna 12, 152, 155-6, 159, 215-6, 220
 Pasolini, Carlo Alberto 12, 156, 215, 220
 Pasolini, Guido 12, 130, 132, 155, 214-21
 Patti, Ercole 194
 Pavese, Cesare 199, 201, 272-3
 Pavolini, Luca 88
 Pedriali, Dino 235
 Pellegrini, Ines 293
 Pellegrino, Giovanni 166, 256
 Pelosi, Giuseppe "Pino la Rana" 10, 13, 126, 140, 147-8, 164-9, 230, 252, 261
 Penna, Sandro 89-91, 289
 Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) 87
 Petrarca, Francesco 210
 Petronio Arbitro 209
 Petruccioli, Claudio 53-61
 Peyrefitte, 200, 296
 Piccoli, Michel 287
 Pignotti, Lamberto 48
 Pinelli, Giuseppe 64, 80
 Pio XII, papa (cardinale Eugenio Pacelli) 18, 21, 31, 210
 Piovone, Guido 246
 Piperno, Franco 81
 Pirandello, Luigi 200, 209, 294
 Pirella, Agostino 143, 147
 Pisano 82
 Pizzi, Pierluigi 246
 Plebe, Armando 97, 141
 Poe, Edgar Allan 284
 Porta, Carlo 45
 Pound, Ezra 13
 Predan, Isidoro 93-4
 Proust, Marcel 199, 230, 232, 296

Q

Quilici, Lia 5
 Quinn, Anthony 187
 Quintavalle, Umberto P. 249

R

Rabelais, François 48, 187
 Raboni, Giovanni 251

Racine, Jean 206
 Raffaello Sanzio 30
 Ragozzino, Corrado 256
 Rauti, Pino 97
 Reale, Oronzo 24
 Renoir, Jean 12
 Rimbaud, Arthur 9, 134-5, 288
 Risé, Claudio 141
 Riva, Valerio 5
 Rizza, Sandra 252
 Rizzoli, Angelo 194
 Rodari, Gianni 88, 91
 Rodotà, Carla 142-51, 164
 Rodotà, Stefano 142-52, 174
 Romani, Roberto 91
 Romualdi, Pino 150
 Roncaglia, Aurelio 252
 Ronconi, Luca 248
 Rondi, Gian Luigi 20
 Ronsard, Pierre de 204
 Rosi, Francesco 256
 Rossanda, Rossana 138-40
 Rosselli, Carlo 200
 Rosselli, Nello 200
 Rossellini, Franco 158, 247, 249
 Rossellini, Renzo 249
 Rossellini, Roberto 27, 189, 249, 267
 Rossi, Agostino 93
 Rossi, Franco 269
 Rossi, Paolo 87
 Rostagno, Mauro 252
 Roversi, Roberto 5, 176-7, 181-2
 Ruffini, Simona 252

S

Sacharov, Andrej Dmitrievič 87
 Sacher-Masoch, Leopold von 292
 Sachs, Maurice 296
 Sade, Donatien-Alphonse-François marchese de 109, 114, 284-7, 290-1
 Sagan, Françoise 37
 Salerno, Enrico Maria 279
 Salinari, Carlo 273
 Salinger, J. D. 251, 253
 Salvitti, Ennio 168
 Sanguineti, Edoardo 48, 84-9, 91, 138-41
 Sanvitale, Francesca 251
 Saraceni, Luigi 143
 Saragat, Giuseppe 24, 96
 Sarazani, Fabrizio 20
 Saviange, Sonia 287
 Scabia, Giuliano 82
 Scalzone, Oreste 59
 Schneider, Romy 163
 Sciascia, Leonardo 5, 91, 96-102, 105, 140-1
 Sereni, Vittorio 178
 Sermoni, Vittorio 82
 Serra, Luciano 181
 Sgarbi, Vittorio 236
 Sgorlon, Carlo 215
 Siciliano, Enzo 5-6, 34, 36-7, 140-1, 143-4,

152, 156, 159-60, 163, 215, 219, 230,
242, 247, 288
Simcic, Eligio 91-2
Siti, Walter 254
Soffici, Ardengo 231
Sofri, Adriano 81
Soldati, Mario 12, 40, 228-9
Sollers, Philippe 118
Sontag, Susan 250
Spaziani, Maria Luisa 298
Spinazzola, Vittorio 91
Stalin (Iosif Vissarionovič Džugašvili) 87
Steimez, Giorgio 256
Stein, Gertrude 207
Strehler, Giorgio 82
Surgère, Hélène 287
Svevo, Italo 45, 87, 200, 204

T

Tadini, Emilio 298
Tasso, Torquato 180
Taylor, Elizabeth 250
Tibaldi, Gianni 110, 112-3
Tirelli, Umberto 246
Tiziano, Vecellio 204
Tognazzi, Ugo 287
Tolstoj, Lev 212
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 274
Tommaseo, Niccolò 296
Tommaso d'Aquino (santo) 105-6
Tornabuoni, Lietta 143
Tosi, Piero 246
Tournier, Michel 297
Trombadori, Antonello 210
Turoldo, David Maria 13

U

Umberto I di Savoia, re d'Italia 20
Ungaretti, Giuseppe 12, 216-7, 227
Urbani, Giovanni 246

V

Valmarana, Paolo 141
Veltroni, Walter 168, 209, 252
Verdi, Giuseppe 159
Verlaine, Paul 134
Verona, Guido da 87
Verzotto, Graziano 256
Vidal, Gore 297
Viganò, Renata 181
Vigorelli, Giancarlo 24, 141
Viola, Sandro 246
Visconti, Luchino 158, 163, 212-3, 230,
250, 269
Vittorini, Elio 40, 42
Volponi, Paolo 144, 226
Von Müller, Friedrich 181

W

Wagenbach, Klaus 239
Wagner, Richard 206

Wallman, Margarete 250
Weiss, Peter 83
Welles, Orson 29, 31
Wittgenstein, Ludwig 207

Z

Zanzotto, Andrea 142-51, 298
Zavattini, Cesare 16
Zeffirelli, Franco 246
Zeri, Federico 9, 10
Zigaina, Giuseppe 130, 156, 251
Zolla, Elémire 246
Zuccarini, Romano 178

INDICE DEGLI AUTORI

Ajello, Nello 53
Arbasino, Alberto 205, 246, 295
Asor Rosa, Alberto 5
Augias, Corrado 75, 81
Barbato, Andrea 38, 43
Belpoliti, Marco 9
Benedetti, Arrigo 21, 24
Benedetti, Carla 251
Berselli, Edmondo 244
Borgna, Gianni 166
Castellani Perelli, Daniele 12
Chinol, Elio 290
Cirio, Rita 192
De Feo, Sandro 280
Di Rienzo, Renzo 109
Eco, Umberto 103
Fortini, Franco 177, 203
Golino, Enzo 214
Malaspina, Telesio 66
Maraini, Dacia 71
Milano, Paolo 274, 288
Moravia, Alberto 27, 133, 277, 284, 292
Pampaloni, Geno 270
Paris, Renzo 199
Pasolini, Pier Paolo 49, 185, 196
Quilici, Lia 62
Riva, Gigi 258
Riva, Valerio 84, 90, 130, 138, 142
Rodotà, Carla 164
Rodotà, Stefano 174
Roversi, Roberto 181
Rusconi, Marisa 224
Saltini, Vittorio 282
Sciascia, Leonardo 294
Siciliano, Enzo 152, 172, 241
Siti, Walter 231
Vastano, Stefano 237
Vattimo, Gianni 222, 298
Veltroni, Walter 166

L'Espresso
Direttore responsabile
Luigi Vicinanza

L'ESPRESSO PASOLINI

© 2015 - Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.
Via Cristoforo Colombo, 98 - 00147 Roma

Progetto editoriale
Bruno Manfellotto

A cura di
Loredana Bartoletti e Wlodek Goldkorn

Progetto grafico
Andrea Mattone

Photo Editor
Tiziana Faraoni

Ricerca iconografica
Martina Cozzi e Elena Turrini

Immagini
Sandro Becchetti

Olycom
Ansa, Alinari, Ap, De Agostini, Dpa, Farabola, Oldpix
WebPhoto
Agf
FotoA3
Corbis - Contrasto

Copertina
Foto di Sandro Becchetti

Prepress
TheFactory Srl

Stampa
Puntoweb Srl - Ariccia (Roma)
Ottobre 2015