



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti



A cura di
Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti

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

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 14

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0

2024

n. 14

CASI, GUCCINI, PAOLETTI

L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

ISBN 9788854971677

ISSN 2421-0722

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore ordinario presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata grazie al contributo di:



unesco

Commissione Nazionale
Italiana per l'Unesco



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DELLE ARTI

LA SOFFITTA 

D A M S L A B

In collaborazione con:



CENTRO STUDI
ARCHIVIO
PIER PAOLO PASOLINI



**CINETECA
BOLOGNA**

Biografie dei curatori

Stefano Casi è ricercatore indipendente di studi teatrali. A Pasolini ha dedicato numerosi saggi e i libri *Pasolini un'idea di teatro* (1990), *Desiderio di Pasolini* (1990), *I teatri di Pasolini* (2005), *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie* (2022), e ha curato *Teatri corsari* con Cristina Valenti (numero speciale di «Prove di drammaturgia», 2006) e il volume *Pasolini e il teatro* con Angela Felice e Gerardo Guccini (2012). È nel comitato scientifico della rivista «Studi pasoliniani». Inoltre ha scritto libri su Samuel Beckett, Giuliano Scabia, Copi, Andrea Adriatico, Babilonia Teatri, ha curato l'edizione italiana delle *Lettere* di Bernard-Marie Koltès, e diretto la rivista «Società di pensieri». Ha firmato la versione italiana di testi teatrali di vari autori e collaborato a sceneggiature di film e documentari. È direttore artistico del Centro di produzione Teatri di Vita (Bologna) e insegna al Master di Imprenditoria dello Spettacolo dell'Università di Bologna.

Gerardo Guccini insegna Drammaturgia e Teorie e Tecniche della composizione drammatica all'Università di Bologna. Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». Dal 2002 al 2015 è Responsabile Scientifico del CIMES (Centro di Musica e Spettacolo – Università di Bologna). Nel 2012, fonda con Matteo Casari la collana in rete «Arti della performance: orizzonti e culture» (AMS Acta). Dal 2018 al 2021 è Responsabile Scientifico del Centro teatrale La Soffitta. I suoi studi riguardano il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari dell'opera lirica e la drammaturgia contemporanea, con particolare riferimento al teatro di narrazione e ai teatri e alle drammaturgie di Ascanio Celestini, Emma Dante, Marco Baliani, Marco Paolini, Matei Visniec, Saverio La Ruina, Stefano Massini, Marco Martinelli e Mariano Dammacco. Ha collaborato come dramaturg con Marco Paolini, Marco Martinelli, Elena Bucci e Marco Sgroso. Ha ideato e condotto numerosi progetti per il Dipartimento delle Arti fra cui convegni sul postdrammatico, sull'autore in quanto performer e sulla performance operistica.

Matteo Paoletti è Professore associato presso l'Università di Bologna dal 2021 e svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni tra teatro e diplomazia culturale. È PI dei progetti *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* (PRIN 2022), *Theatre and music between two shores of the Mediterranean: cultural connections between Italy and Tunisia* (Global South 2022) e *Migrantheatre/Migration perspectives in Europe* (UNA Europa 2021). È Expert Advisor della Commissione Europea per la valutazione dei progetti del Cultural Cooperation Programme e della Swiss National Science Foundation. È stato Addetto culturale presso il Ministero degli Affari Esteri. Per la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO è stato il responsabile della Convenzione per la salvaguardia del Patrimonio culturale immateriale. Per Cambridge University Press ha pubblicato il volume «*A huge revolution of theatrical commerce*». *Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America* (2020). In occasione dei vent'anni della Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale ha curato, insieme a Matteo Casari e Umewaka Naohiko, un volume realizzato in collaborazione con UNESCO e Ministero della Cultura (Clueb, 2023).

***L'agorà di Pasolini:
appelli all'UNESCO, marginalità dei
luoghi, giornalismo***

a cura di

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti

(in collaborazione con Annalisa Ciuffetelli)



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 14

Indice

- 10 Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti, *L'invisibile presenza dell'agorà. Un'introduzione*

I. UNESCO

- 22 Enrico Vicenti, *Pasolini e l'UNESCO cinquant'anni dopo*
- 30 Valerie Higgins, *Pasolini and UNESCO: All Heritage is Local*
- 36 Maria Pia Guermandi, *Dal centro alla marginalità: l'UNESCO, Pasolini e un percorso incompiuto*
- 44 Marco Livadiotti, *È l'idea dello Yemen che dobbiamo salvare... (Pier Paolo Pasolini)*
- 54 Roberto Chiesi, *La Sana'a immaginaria di Pasolini. Dalla Capsa di Alibeck, episodio tagliato del Decameron, alla città anonima del Fiore delle Mille e una notte*
- 62 Pietro Laureano, *Mito e realtà. Cultura e Natura in Pasolini e nella concezione del patrimonio UNESCO*

II. Marginalità dei luoghi

- 71 Carla Benedetti, *Pasolini e il sud del mondo: tra geografia e storia*
- 79 Peter Kammerer, *Pasolini 1974 e la lode della marginalità*
- 83 Marco Bertozzi, *La città delle lucciole. Pasolini e il fantasma dell'origine*
- 95 Roberto Calabretto, *Pier Paolo Pasolini e l'altra musica*
- 106 Raffaele Milani, *Per una poetica dell'antico*
- 114 Gerardo Guccini, *Personaggi e luoghi nella scrittura intra-autorale di Pier Paolo Pasolini*

III. Iconografia

125 Immagini

IV. Giornalismo

130 Cristina Battocletti, *Pasolini giornalista negli anni dell'Accademia e dello Stroligùt*

137 Marco Antonio Bazzocchi, *La rubrica su «Vie Nuove»: prove di "convivialità" anti-borghese*

148 Stefania Rimini, *«Questa è la mia forma di contestazione». Retoriche giornalistiche nel Teatro di Parola*

155 Emilio Marrese, *Pasolini giornalista, gli esordi in camicia nera*

163 Stefano Casi, *Dal Setaccio a Officina: Pasolini in redazione*

170 Tommaso Mozzati, *Pasolini, giornalista a Roma. Contributi, redazioni, amicizie (e una bibliografia ragionata) dal 1950 al 1951*

182 Luca Antoniazzi e Luca Barra, *L'intellettuale ospite. Partecipazioni televisive di Pier Paolo Pasolini*

192 Domenico Quirico, *Raccontare la realtà standogli dentro. Pasolini e l'arte del reportage*

V. Altre forme di comunicazione

196 Paolo Puppa, *Pasolini pedagogo*

206 Paolo Desogus, *Pasolini, il dibattito sul divorzio e la «rivoluzione passiva»*

214 Valter Vecellio, *Pier Paolo Pasolini, «Lotta Continua», i vicini distanti*

223 Pasquale Voza, *Pasolini e la «generazione sfortunata» del Sessantotto*

236 Flaviano Pisanelli, *Per una poetica dell' "investigazione". Tracce e forme della scrittura giornalistica in Trasumanar e organizzar di Pier Paolo Pasolini*

248 Maria Cristina Lasagni, *P.P.P. – PASSIONE, POLITICA, POESIA. Pasolini e il cinema documentario*

260 Marco Baliani, *Presentazione e Inizio di Corpo eretico*

Appendice

264 Bibliografia

278 Profili biografici

L'invisibile presenza dell'agorà. Un'introduzione di Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti

La parola agorà non rientra nel lessico pasoliniano. Diversamente, le implicazioni storiche e culturali di questo stesso termine affiorano in modo diffuso e strutturato nel pensiero e nell'opera di Pasolini, dove disseminano differenziati contesti relazionali, che ora incontrano i propri destinatari a partire da pagine scritte o realtà filmate, ora si rapportano direttamente a collettività di persone, acquisendone esperienzialmente umori, tensioni, aspettative, ora, infine, sperimentano soluzioni ulteriori, ma sempre indirizzate a una stessa finalità: trasmettere la vibrante comprensione dell'esistente a un altro da sé che ne venga scandalizzato, turbato e scosso al punto di accettare questo tragico dono fra le esperienze del proprio vivere tanto al livello delle consapevolezze individuali che a quello dell'agire politico.

L'ombra gigantesca della piccola Atene supplisce, nel rapporto fra Pasolini e i suoi interlocutori sociali, alla perdita verticale di fiducia nei riguardi del sistema dei partiti e delle istituzioni. Se la Repubblica italiana nata dalla Resistenza si era convertita nell'indicibile supporto di un Nuovo Regime ancora più impenetrabile e coercitivo del precedente, a cosa appigliarsi per mobilitare positivamente le energie dei contemporanei, seppure alla luce di disperanti fratture antropologiche? Pasolini convoca alla risoluzione del problema la cultura e i riti civili d'una democrazia originaria, reale e proprio perciò ontologicamente disgiunta dalla «democrazia formale» della prima Repubblica italiana. Gli chiede Manlio Cancogni in una intervista rilasciata nel dicembre del 1967: «Conosci comunque un esempio nella storia che si avvicini maggiormente a questo ideale di civiltà che si autogoverna?» (Pasolini 1999b, 1616). Pasolini risponde seccamente «La *polis* greca», antepoendo le soluzioni del mondo antico ai contemporanei stati socialisti che, pur essendo scaturiti da svolte rivoluzionarie, non avevano minimamente avviato la regressione del potere preconizzata da Marx. La risposta non soddisfa l'interlocutore che insiste: «La *polis* era uno Stato. Piccolo ma sempre Stato, a volte tirannico, non sempre democratico». A difesa della mitica libertà ateniese, Pasolini cita allora un esempio apparentemente incongruo e poi, quasi si fosse

accorto dell'errore retorico, tronca rapidamente la discussione: «Comunque [Atene] permetteva che Socrate svolgesse il suo insegnamento. Comunque siamo andati fuori strada».

In realtà, il riferimento a Socrate, che, per le sue idee, aveva subito l'accusa di empietà, il processo e la morte, non comprovava la tolleranza della democrazia ateniese, mentre riproduceva la stratigrafia semantica tipica della scrittura drammatica di Pasolini, che sovrappone la rappresentazione del personaggio e quella dell'autore/poeta, sicché il lettore, per seguire il filo dell'azione e dei ragionamenti che vi vengono intrecciati, deve sapersi spostare dall'uno all'altro quadro referenziale.

Socrate, collocato a quel punto dell'intervista, risultava al contempo un personaggio storico e un'identità speculare allo stesso Pasolini che, come lui, univa «vocazione pedagogica» e «libertinaggio» (Pasolini 1999b, 490), incarnando, inoltre, la fertile condizione dell'arrabbiato. E cioè di colui, dice Pasolini in altra intervista, che, a differenza del «rivoluzionario», esprime una «contestazione [...] interna al sistema, per la modifica del sistema», mentre la contestazione del rivoluzionario, questo sistema, «lo nega sul piano del reale e gli contrappone una sua prospettiva utopistica» (Pasolini 1999b, 1592). A chiarimento della distinzione fra «arrabbiato» e «rivoluzionario», chiede Giorgio Bocca: «Qual è allora il modello dell'arrabbiato non rivoluzionario?» Compiendo un excursus mentale analogo a quello che aveva contrapposto ai grandi stati socialisti la democrazia della piccola Atene, Pasolini non risponde con nomi di politici o ribelli contemporanei, ma, ancora una volta, estrae i semi del mutamento dal fertile terreno dell'antico. Dice, infatti:

Socrate, senza esitazione. Arrabbiato, lui sì, con un distacco scientifico, al punto di rinunciare alla vita serenamente; e arrabbiato noti bene contro le mirabili istituzioni democratiche di Atene. Il caso di Socrate è perfetto: muore per rispettare le leggi di un sistema che pure consente la vita del suo accusatore Meleto (Pasolini 1999b, 1593).

Se le leggi sono mirabili, la democrazia è reale e la cultura della polis ammette che fra il maestro e l'allievo si stabilisca un'unione rigeneratrice del pensiero, allora – ci dice Pasolini – vale la pena morire per rispettare le leggi della città.

Dal giacimento di ricchezze concettuali e politiche del mondo antico, l'opera pasoliniana estrae, e continuamente adatta alle diversità dei generi e delle finalità concrete, diversi elementi storici e

culturali, fra cui quelli implicati dal termine agorà. A questo proposito, va osservato che la riformulazione contemporanea di esperienze storicamente concluse fa necessariamente leva su tutto ciò che, di tali esperienze, pare, già in sé, dinamico, fertile e vitale a colui che ne promuove la rigenerazione. Pasolini, dalle pratiche antiche dell'agorà, isola il passaggio dell'individuo sociale da uno stato di inconsapevolezza a uno stato di consapevolezza. Durante le assemblee, i cittadini meno informati venivano infatti introdotti alla comprensione dei problemi su cui deliberare dai discorsi dei cittadini sapienti, e si disponevano a votare più animati, convinti e partecipi di quanto non lo fossero stati all'inizio della riunione. Il popolo, in questo contesto, veniva educato oppure lusingato oppure, secondo l'espressione dei sofisti, «domina[to] grazie alla parola» (Azoulay 2017, 47). Si trattava di interazioni reciprocamente compatibili che, trasposte al presente di Pasolini, si prestavano a indirizzare nuove forme di contro-potere, manifestando, non tanto come *in vitro*, ma nell'organismo vivente del corpo sociale, l'agire dell'uomo sull'uomo, le sue finalità, i suoi valori. È questo il segmento processuale che Pasolini asporta dalle implicazioni culturali e storiche dell'agorà, ricavandone tutta una serie di esperienze teoricamente motivate e condotte in distinti contesti relazionali quali il teatro, la televisione e la stampa periodica.

Il sentirsi fin da subito «un pedagogo e un capo», significò per Pasolini «assunzione di responsabilità collettive, etico-pedagogiche e infine politiche» (Bellocchio 1999b, XVII). In un primo momento, questo innato protendersi dell'autore verso i suoi molteplici pubblici avvenne con la mediazione di opere che, aderendo ai canoni della gramsciana «letteratura nazional-popolare», si ripromettevano di raggiungere «gli strati più vivi della popolazione, gli operai in lotta, i contadini, ecc.» (Pasolini 2001b, 329). Seguendo «questa poetica – sintetizza Pasolini – io ho scritto i miei primi romanzi, e ho girato anche i miei primi film, fino al *Vangelo secondo Matteo* [1964]» (*ibid.*). Ma poi, nel corso degli anni Sessanta, tutto cambia. La traumatica percezione della frattura antropologica fra un passato ancora integralmente arcaico e un presente uniformemente borghese, la più evanescente presenza degli interlocutori proletari e, soprattutto, la vertiginosa caduta della fiducia nei riguardi della dialettica marxista, del Partito Comunista e, più generalmente, del sistema democratico italiano, suscitarono, in Pasolini, il bisogno di rivedere la sua posizione nei riguardi del mondo sociale e del divenire storico. La sempre vivace tendenza a farsi carico «di responsabilità collettive, etico-pedagogiche e infine politiche», si intrecciò allora sia con la ridefinizione della propria identità autoriale, sempre più materia e strumento d'un comunicare d'impronta socratica e maieutica, sia

con la riforma dei destinatari, non più identificati, specie nel caso delle opere teatrali, con l'ampia componente nazional-popolare, ma con ristretti gruppi di borghesi in crisi da educare, scandalizzare, scuotere e convincere circa le trasformazioni della Storia e le possibilità del vivere.

Il 29 novembre 1968, al Teatro Gobetti di Torino, durante il dibattito dedicato alla rappresentazione di *Orgia*, l'unica tragedia pasoliniana messa in scena dall'autore, Pasolini mise in evidenza la vicinanza fra il confronto in atto e lo spettacolo teatrale: «io, anziché portar[e] [lo spettacolo] di fronte ad un grande pubblico, di fronte ai cinquantamila abitanti di Atene, lo porto di fronte a piccoli pubblici formati da due o trecento persone come siamo qui stasera: e allora tutto è ridotto su scala spettacolarmente minima» (Pasolini 2001b, 323).

In seguito, sempre nel corso della stessa discussione, la riduzione del pubblico viene connessa alla crisi dell'identità popolare e al conseguente bisogno di individuare un contesto relazionale dove trapiantare il seme del pensiero democratico. Dice Pasolini:

Se io facessi un'opera facile, per il popolo, sbaglierei, perché non mi rivolgerei più al popolo, ma a questa nuova nozione indefinibile [...], la massa. Cioè, compirei un'azione assurda, alla quale mi ribello, perché io mi ribello alla cultura di massa. Perché so che la cultura di massa è l'antidemocrazia. [...] Ecco perché io trovo che sia invece profondamente democratico [...] rivolgermi a dei pubblici ristretti che riproducono in qualche modo, democraticamente, l'antica Atene. [...] La mia operazione sembra apparentemente democratica perché si oppone all'antidemocrazia reale che è la cultura di massa (Pasolini 2001b, 330-331).

Il rapporto fra Pasolini e il modello democratico ateniese si struttura lungo vie di sviluppo che talvolta s'intrecciano, talvolta scorrono parallele. Nelle interviste e nelle discussioni, Pasolini insiste sul fatto che i testi tragici, essendo composti in versi, rendono comunque esplicita la presenza del drammaturgo-poeta che, tanto alla lettura tanto nell'interpretazione degli attori, si sovrappone ai personaggi drammatici, rappresentando se stesso in quanto testimone diretto e concrezione esistenziale delle problematiche esposte. Dice nel citato dibattito:

[I personaggi di *Orgia* sono] sono dei piccolo-borghesi piuttosto ignoranti [...], contemporaneamente parlano un linguaggio, quello della poesia, che è cosciente, e sono continuamente illuminati dalla coscienza di ciò che essi stessi sono. [...] Si sdoppiano si

estraniano a se stessi e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare, cosicché la recitazione è un misto di verità parlata e di dizione poetica (Pasolini 2001b, 327-328).

Diversamente, il pasoliniano *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), scritto per promuovere fra i «gruppi avanzati della borghesia» (Pasolini 1999a, II, 2482) un «teatro di parola» civilmente impegnato, non si riferisce, come le dichiarazioni orali, alla dizione poetica, alla stratigrafia dei personaggi e alla struttura narrativa dell'evento scenico. In questo trattato teorico e propositivo, tutto di poetica attiva, a risultare assente è proprio la dimensione autorale di Pasolini, che, sottraendosi all'attrazione esercitata dalla tragedia attica (evidentissima al livello dei suoi testi drammatici), promuove «un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica» (Pasolini 1999a, II, 2499). E cioè è un teatro che non riprenda il «RITO POLITICO dell'Atene aristotelica, con i suoi 'molti' che erano poche decine di migliaia di persone: e tutta la città era contenuta nel suo stupendo teatro sociale all'aperto» (*ibid.*), ma sperimenti le possibilità d'un diverso «RITO CULTURALE» fondato, piuttosto, sullo sviluppo di «temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico» (*ibid.*).

Il ricorso a termini come «conferenza», «comizio» e «dibattito» fa trasparire l'effettiva matrice del «RITO CULTURALE» teorizzato da Pasolini, che, declinando al presente il nucleo democratico del sistema sociale ateniese, si rifece, ancor più che al teatro antico, ai confronti orali e all'azione educativa dell'agorà. Il *Manifesto* viene così a congiungersi all'inizio del percorso di riattivazione tragica avviato, durante la convalescenza del 1966, dalla lettura dei *Dialoghi* platonici, dove Socrate, nella drammatica *Apologia* che ne riporta l'autodifesa, asserisce di non volersi presentare di fronte ai giudici modellando «bei discorsi, come un ragazzetto». Piuttosto, dice, si difenderà «con quei discorsi che [era] solito fare in piazza davanti alle tavole dei cambiavalute» (Platone, *Apologia di Socrate*, 17c-d). Socrate parlava e discuteva ovunque: nelle palestre, nei portici, nelle strade, nei banchetti, nelle case degli amici; nell'agorà, però, la sua parola aveva modo di raggiungere direttamente gruppi spontanei di cittadini e, quindi, l'anima stessa della *polis*.

Le declinazioni teorica e drammaturgica del pasoliniano «teatro di parola» sviluppano distinti modelli di interazione sociale. Il primo si propone di attivare contesti relazionali, dove le problematiche del presente vengano affrontate, al di là del principio di finzione, attraverso "conferenze", "dibattiti" e "comizi". Il secondo costruisce architetture di riferimenti drammatici che affidano al dire dei personaggi la manifestazione di molteplici identità autorali: da quella biografica

e pulsionale, a quella intellettuale, narrativa e pedagogica. Anche qui, emergono questioni di oggettivo interesse sociale, come l'anomalo prodursi della democrazia italiana (*Pilade*), le fondamenta nazionalsocialiste della società tedesca (*Porcile*), la crisi della coppia (*Orgia*), quella della famiglia (*Affabulazione*), il posizionamento del poeta (*Bestia da stile*), ognuna di tali questioni si presenta, però, come masticata, assimilata e divenuta carne e pensiero dell'autore.

Concluso il ciclo del teatro tragico, queste dinamiche fondanti si intrecciano ai successivi sviluppi dell'opera pasoliniana, che, da un lato, approdano alle pagine prestigiose e diffusissime del «Corriere della Sera», ricavandone un podio oratorio di eccezionale evidenza, dall'altro, stabiliscono, a misura di tale contesto reale, una nuova e coinvolgente retorica che adegua l'uso della parola al compito, scrive Calvino, di «comunicare traumaticamente una presenza come proiettandola su grandi schermi» (Cit. in Naldini 1989, 440). Il Pasolini "corsaro" e "luterano", «taglia, sfronda [...]. Semplifica. E ripete. La figura cui affida principalmente la forza della comunicazione è infatti l'iterazione» (Bellocchio 1999, XXXVII). Figura che non si presta ad articolare ragionamenti discorsivi, mentre avvalorava i propri enunciati imprimendo, nei destinatari, il convincimento, l'energia, l'intrinseco valore testimoniale di colui che li enuncia, sostanziandosi come su un palcoscenico o giganteggiando, appunto, come su un grande schermo.

L'agorà di Pasolini agisce sull'estensione del reale disseminando, dapprima, zone di Resistenza culturale, progetti solo parzialmente realizzati, auto-ritratti in dialogo col destinatario. Ma, poi, grazie all'apporto della grande editoria quotidiana, l'agorà si evolve assieme al suo promotore, facendone, per molti, un punto di riferimento nel caos degli opposti estremismi, un trasmettitore di pensiero attivo, un medium del reale, un modello di interventismo civile. Se vogliamo, un Marco Pannella senza Partito Radicale.

Il nostro excursus ometterebbe però un elemento essenziale alla comprensione di ciò che fu l'agorà di Pasolini se non includesse la descrizione delle transitorie agorà quotidiane che si formavano intorno a lui. Conviene al proposito fare riferimento alla presentazione dedicata da Maria Antonietta Macciocchi (direttrice della rivista) alla rubrica di Pasolini sul popolare settimanale comunista «Vie Nuove»:

Pasolini è uno dei pochi scrittori italiani che sia legato da migliaia di fili ad un pubblico popolare. L'anno scorso, in un paese sperduto della Sicilia orientale, dove siamo andati con una delegazione di intellettuali a visitare i *cavernicoli*, ricordo con stupore come un gruppo di giovani,

intellettuali e salariati, lo attendessero in mezzo alla piazza assolata del paese; di Pasolini conoscevano non solo i romanzi, ma la rivista *Officina*, i racconti su *Paragone*, persino un articolo comparso sulla *Fiera letteraria*. Altrettanto era accaduto a Siracusa e a Ragusa dove avevamo sostato solo poche ore. A Tivoli, a Salerno, ad Ancona, a Terni, alla Garbatella di Roma, [...] le sale traboccavano di gente, che non se ne andava e attendeva di conoscere le battute del dialogo, che Pasolini è capace di far scaturire vivissimo, lucido, diretto, tra lui e chi lo ascolta.
(Macciocchi 1960)

Il rapporto con piccole collettività con le quali confrontarsi, discutere, dialogare, è, per Pasolini, ancor più che il requisito d'una iniziativa culturale, una condizione esistenziale, che accompagna il vivere aumentandone possibilità ed estensioni. Questo a Bologna, a Casarsa, a Roma, nei centri della Sicilia, ovunque il caso o la notorietà della sua opera e della sua persona avesse allacciato i «fili» che lo collegavano agli altri.

Per questa ragione ci è parso opportuno raccogliere sotto la capiente denominazione di *agorà di Pasolini* contributi che riguardassero la presa della parola di questo nostro intellettuale/poeta, e che, a partire dai suoi gesti di attivazione e coinvolgimento democratico, indagassero per zone significative l'allargamento dell'azione alle istituzioni, alle comunità, alle reti dei rapporti interpersonali allargati, spesso in chiave pedagogica, a cerchie di interlocutori occasionali.

In quest'ottica, l'appello di Pasolini all'UNESCO e il suo impegno nei confronti di Sana'a, Orte, Matera e innumerevoli altri siti, allora marginali e poi iscritti nella lista del Patrimonio Mondiale, costituiscono un'occasione per approfondire la particolare ricchezza delle prospettive aperte dal rapporto con un'istituzione considerata in quanto alleata delle necessità che si evidenziano a partire dai contatti diretti coi luoghi e gli abitanti. In parte, però, abbiamo anche accettato, nel richiedere e distribuire i contributi qui pubblicati, che l'argomento centrale potesse essere un pretesto per sviluppare una riflessione sulla marginalità che, nella prospettiva della Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Mondiale del 1972, chiamasse direttamente in causa quei luoghi sottorappresentati o non rappresentati verso i quali andrebbero rivolte le nostre attenzioni. Le prime due parti del volume indagheranno, dunque, sia il rapporto tra lo sguardo di Pasolini, il patrimonio culturale e gli insediamenti antropici, sia gli sviluppi e la condizione attuale di questo genere di connessioni culturali.

Ai contributi dedicati all'Appello all'UNESCO e alla marginalità dei luoghi, seguono quelli su Pasolini giornalista. Si è qui trattato di ricucire i fili di un aspetto importantissimo e molto presente nella biografia e nell'opera pasoliniana. Basti pensare che Pasolini ha fatto parte di una redazione come quella del «Setaccio» negli anni universitari bolognesi, ha poi dato vista a riviste e collaborato con quotidiani nel periodo friulano, ha sempre incrementato e attivato dibattiti culturali sulla stampa periodica, ha risposto ai lettori nelle rubriche della posta, ha scritto i famosi interventi sul «Corriere della sera», ha usato i media informativi così come i media informativi hanno usato lui. I contributi recuperano questa vera e propria "vocazione giornalistica" affrontandone gli sviluppi, la dimensione politica e le connessioni con gli altri aspetti dell'opera pasoliniana: filmici (si pensi ai documentari e alle inchieste televisive), poetici (le poesie di *Trasumanar e organizzar* intitolate "comunicato all'Ansa"...), narrativi (le inchieste legate a *Petrolio*), drammaturgici (la stampa quotidiana utilizzata come fonte e le riviste come strumento di battaglie per un nuovo teatro), relazionali e politici. Va infatti ricordato che le riviste sono spesso fatte da veri e propri collettivi culturali e che la stampa quotidiana, nell'uso che ne fece Pasolini, ritagliò nella massa dei lettori agguerrite filiere di avversari e sostenitori. Pasolini ha fatto del giornalismo una sonda culturale che gli ha consentito, dapprima, di percepire e, poi, di seguire in tempo reale l'epocale prodursi d'una traumatica soluzione di continuità antropologica e, al suo interno, l'evolversi del "caso italiano". Questo processo di conoscenza, apparentemente individuale, qualora se ne consideri il continuo sforzo concettuale, è stato invece compiuto, non solo in stato di condivisione permanente con singoli interlocutori, con cerchie intellettuali, con redazioni coese, ma condividendone via via svolgimenti e risultati con l'immateriale e clamorosa agorà che Pasolini riuniva attorno alle sue, spesso temibili, prese della parola.

Gli studi qui raccolti rappresentano il punto di arrivo dell'articolato impegno del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna intorno al centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini. L'anniversario, ufficialmente associato all'UNESCO per l'anno 2022, è stato celebrato attraverso un'ampia e variegata serie di iniziative promosse, dietro impulso del direttore del Dipartimento Giacomo Manzoli, dal centro di promozione teatrale e musicale La Soffitta e dal DAMSLab in

collaborazione con la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, la Cineteca di Bologna, ERT/Emilia Romagna Teatro e la Regione Emilia-Romagna.

Durante l'intero 2022 sono stati promossi spettacoli, convegni, concerti, proiezioni e dibattiti che hanno aperto prospettive molteplici: molto più che una mera celebrazione del Pasolini artista e intellettuale, gli eventi hanno voluto collocare una figura problematica nei rivolgimenti del proprio tempo, evidenziando come le molte sfaccettature del proprio impegno abbiano dato origine a una vera e propria agorà. Spesso inascoltata, militante, talvolta anacronistica, ma sempre foriera di riflessioni che ancora oggi, a quasi mezzo secolo dalla scomparsa e in un'Italia profondamente diversa, rivelano quanto l'opera di Pasolini sia stata in grado di intercettare tematiche destinate a polarizzare il dibattito pubblico degli anni a venire. Si pensi allo Yemen, rivelato al mondo nella sua estrema marginalità all'inizio degli anni Settanta e oggi al centro di una escalation militare che, dopo vent'anni di guerra nell'indifferenza della comunità internazionale, è assurto a un'inaspettata centralità per gli effetti collaterali del conflitto sulle rotte commerciali del Mar Rosso. Oppure all'impegno, a lungo inascoltato, affinché l'UNESCO si assumesse la responsabilità di salvaguardare in maniera efficace un patrimonio destinato a scomparire di fronte all'evoluzione della società industriale.

Se, come ha ricordato Dacia Maraini in una partecipata intervista in occasione del convegno bolognese, Pasolini aveva un'attrazione sincera e profondamente conflittuale per quelle società remote in cui ravvisava il «mito delle origini», le iniziative dell'anno pasoliniano hanno evidenziato come le incoerenze e l'acume della sua parola siano ancora in grado di problematizzare un presente tutt'altro che lineare, nel quale il concetto stesso di agorà è a forte rischio di marginalizzazione. A maggior ragione, ci è sembrato opportuno evidenziare, quali plausibili risposte alle storiche crisi della rappresentanza politica, sia l'agorà empiricamente attuata da Pasolini grazie alla stampa periodica e ai rapporti con istituzioni culturalmente affini come l'UNESCO, sia il luogo culturale occupato nel pensiero pasoliniano dal concetto, tutt'altro che univoco e immediato, di agorà.

Uno dei principali assi lungo i quali si sviluppa l'agorà di Pasolini è senza dubbio l'UNESCO, l'organizzazione delle Nazioni Unite fondata nel 1945 per la promozione della pace attraverso l'istruzione, la scienza e la cultura, che a partire dagli anni Sessanta s'impone nel dibattito pubblico e nell'immaginario collettivo grazie a una serie di iniziative che – nella loro problematicità – mutano per sempre il rapporto tra la comunità internazionale e la salvaguardia del patrimonio (Vicenti).

L'enorme esposizione mediatica del salvataggio del tempio di Abu Simbel dalle acque del Nilo in seguito alla costruzione della diga di Assuan muta la percezione dell'UNESCO nell'opinione pubblica ed evidenzia le potenzialità della cooperazione in ambito culturale per la salvaguardia delle testimonianze del passato (Higgins). Nell'ombra restano gli effetti collaterali di tale operazione, sia in termini di impatto sulle popolazioni locali, costrette a uno sradicamento a lungo negato, sia nella più ampia interpretazione del patrimonio culturale secondo una prospettiva archeologica e monumentale, che ancora oggi – a vent'anni dall'adozione della Convenzione del 2003 per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale – polarizza il dibattito intorno all'UNESCO e ai processi di patrimonializzazione (Guermandi).

Alla fine degli anni Sessanta – e dunque ben prima che l'UNESCO adotti la Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Mondiale, nel 1972 – Pasolini individua nell'organizzazione internazionale lo strumento idoneo a tutelare tutte quelle testimonianze delle culture tradizionali che, nella loro marginalità, il progresso e la società dei consumi rischiavano di far scomparire per sempre (Laureano, Guccini, Bertozzi, Milani). Il documentario *Le mura di Sana* (1971), girato in Yemen, in solitaria, nei giorni di riposo concessi alla troupe durante la lavorazione del *Decameron*, è presentato in forma di vero e proprio "appello all'UNESCO" (Chiesi) e diventa l'occasione per promuovere incontri con la Lega Araba a cui, però, le istituzioni non sembrano dare seguito (Livadiotti, Kammerer). È però l'insieme dell'impegno nei confronti della marginalità – culturalmente centrale per salvaguardare l'autenticità delle società umane – a legare la ricerca di Pasolini nelle aree del Sud del mondo (Benedetti) all'azione dell'UNESCO. Se l'artista attinge ampiamente, per i propri film, alle collezioni discografiche di musiche tradizionali promosse dall'UNESCO fin dal 1961 (Calabretto), l'impegno militante dell'agorà di Pasolini intercetta spesso luoghi e spazi culturali che saranno al centro dell'azione dell'organizzazione internazionale negli anni successivi. Uno su tutti, la lingua friulana, inserita dall'UNESCO nel *World Atlas of Languages* tra le lingue in pericolo e riconosciuta nel 1999 dalla normativa italiana come "Minoranza Linguistica Storica" per la quale la significativa continuità storica di riferimenti culturali deve abbracciare la consapevolezza del pericolo di estinzione.

La continua tensione verso la comprensione e la decodificazione del reale nel suo processo storico e nel suo divenire quasi quotidiano ha necessariamente incontrato la pratica giornalistica assumendola come modalità di indagine e di narrazione: indagine dentro il corpo sociale e

antropologico e narrazione nel teatro-agorà di fronte a quello stesso corpo elevato a interlocutore permanente. La tessera dell'Ordine dei Giornalisti n. 12838, conseguita da Pasolini come pubblicitista il 5 ottobre 1954 e portata sempre con sé in tasca fino alla sera dell'omicidio, è il piccolo segno formale di una imprescindibilità della sua attività giornalistica, parallela a quella artistica e poetica e al contempo profondamente interconnessa con essa. Il percorso cronologico offerto dai saggi della sezione dedicata al giornalismo dimostra la costanza e pervasività di un'attitudine capace di superare il 'semplice' impegno come collaboratore o redattore per quotidiani e riviste, e di espandersi a tutte le altre forme di intervento. Si tratta di un impegno che prende avvio fin dall'adolescenza nei fogli universitari e giovanili del periodo fascista (Marrese), per poi svilupparsi nella creazione di riviste prima a Bologna (Casi) e poi in Friuli (Battocletti), e ancora riprendere vigorosamente nei primi difficili anni romani (Mozzati) fino ad assestarsi con continuità in interventi di 'dialogo' con i lettori (Bazzocchi). È quindi naturale che la consuetudine giornalistica, rigorosa, da "buon giornalismo", come emerge dalla testimonianza di Quirico, recuperasse la radice comune dell'agorà nel teatro di Parola (Rimini) e che rendesse naturale per Pasolini la disponibilità a farsi oggetto di sguardo giornalistico nelle varie interviste televisive (Antoniazzi-Barra).

Diventa, così, naturale arrivare a estendere l'analisi verso una prospettiva reticolare di diverse e intrecciate medialità, che nell'ultimo capitolo sono accennate in alcuni snodi-chiave, come aperture verso nuove esplorazioni e interpretazioni. La tensione e la pratica giornalistica dialogano strettamente con la pulsione pedagogica (Puppa), entrano nella complessità di quel frangente storico tra il '68 e i primi anni '70 affacciato sui movimenti e i dibattiti che attraversano la società (Voza, Vecellio, Desogus), si irradiano nella poesia (Pisanelli) e nel cinema attraverso i documentari (Lasagni), ipotecendo potenzialmente l'intero corpus pasoliniano a una lettura filtrata dalla tensione del giornalismo e dell'agorà. Proprio ritornando idealmente alla radice dell'agorà, il volume si chiude con le parole di un attore come Marco Baliani, che al dialogo complesso e irrinunciabile con Pasolini ha dedicato lo spettacolo *Corpo eretico*: omaggio, confessione, incontro e scontro, da condividere nell'agorà dell'azione teatrale.

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

I
UNESCO



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Pasolini e l'UNESCO cinquant'anni dopo

di Enrico Vicenti

Con questo convegno, che rientra in una serie di iniziative dedicate da Bologna a Pasolini nell'arco del 2022, celebriamo due anniversari: quello della nascita di Pasolini, riconosciuto ufficialmente dall'UNESCO su richiesta dell'Italia sostenuta da Francia e Marocco, e quello dei 50 anni dalla firma della Convenzione UNESCO sulla Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale.

Quando nel 2020 abbiamo candidato l'anniversario pasoliniano all'UNESCO per il 2022, nei 100 anni dalla sua nascita, non abbiamo avuto dubbi sulla scelta di un intellettuale a tutto tondo, lucido, attento e lungimirante osservatore della società italiana e dei suoi costumi, figura complessa e poliedrica. E le tantissime iniziative culturali organizzate in tutto il Paese nel 2022 hanno dimostrato quanto sia vivo il suo pensiero e la sua opera culturale e artistica.

Tra i possibili legami tra Pasolini e l'UNESCO due meritano in particolare di essere ricordati: l'impegno a difesa del patrimonio culturale, riflesso nel suo famoso *Documentario in forma di appello all'UNESCO* del 1970, dedicato alla salvaguardia delle antiche mura di Sana'a e della sua città vecchia, e l'attenzione alla diversità delle espressioni culturali esplicitata nel suo interesse per le culture tradizionali di quelli che all'epoca si chiamavano paesi del Terzo mondo¹. Rispetto all'UNESCO l'attualità di Pasolini è nell'aver anticipato l'importanza di due settori che diventeranno fondamentali nell'attività dell'Organizzazione parigina evidenziando nel contempo alcune tensioni insite nel tentativo di difendere la cultura materiale e immateriale dei paesi ai più basso reddito dall'impatto negativo dei processi di industrializzazione, omologazione consumistica e, in definitiva, della globalizzazione.

Nell'appello all'UNESCO Pasolini chiede in sostanza di aiutare lo Yemen a salvarsi dalla sua distruzione per mano della speculazione e ad avere coscienza della sua identità e della sua preziosa bellezza che rappresenta, egli sottolinea, la sua unica inconsapevole ricchezza da conservare come «risorsa economica che non costa nulla». Di questo va convinta la sua «ingenua classe dirigente» e

¹ Iovino 2015, pp. 113-115.

l'intera nazione che deve prendere coscienza di essere «un bene comune dell'umanità» (Pasolini 2001a, II, 2110). Il suo richiamo all'UNESCO avviene nel nome «della vera seppure ancora inespressa volontà del popolo yemenita» e nel «nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri» (*ibid.*).

Il documentario testimonia che la città vecchia dentro le sue mura è ancora completamente intatta. La mancanza di contaminazione con il mondo moderno assicura una bellezza legata ad una perfezione irreali, esaltante anche se la classe dirigente si vergogna delle vestigia del passato in quanto simbolo di povertà. Se non commette gli errori di altri paesi lo Yemen per Pasolini può ancora salvarsi pur essendo già avviata la corruzione dei beni di consumo della civiltà industriale, non importa se capitalista o socialista.

Nel 1974 *Le mura di Sana'a* viene proiettato a Roma durante un evento organizzato dall'Associazione italo-araba. Pasolini è presente, prende la parola e racconta del suo desiderio di «conservare certe forme di vita del passato» (Pasolini 2001a, II, 2115). Non tanto e non solo, palazzi, monumenti moschee ma anche e soprattutto il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade e le piccole case della povera gente a fianco di campicelli coltivati. Tutto ciò è praticamente scomparso in Italia e va scomparendo anche in paesi come lo Yemen, la Persia, il Nepal, sotto l'impulso di uno «snobismo occidentalizzante» (Pasolini 2001a, II, 2116), sobillato dal benessere crescente derivante dal petrolio o dal turismo. Forse giustamente, aggiunge, i locali non vogliono più saperne di abitazioni misere legate ad un mondo arcaico. Pasolini dichiara testualmente:

naturalmente io non dico, anche se magari lo penso, vergognandomi, che i persiani debbano seguitare a vivere in case vecchie, senza riscaldamento, senza una ventilazione moderna, e tutte le relative comodità. Sarebbe assurdo. Però tra questo e distruggere completamente ci sarà pure una via di mezzo (Pasolini 2001a, II, 2117).

Poi si sofferma sul fascino ancora intatto dello Yemen incarnato dai centri abitati di Amran e Sada nel nord del Paese ed evidenzia che gli stessi abitanti locali minacciano l'integrità di due splendide città del sud, Mukalla, sulle rive dell'Oceano Indiano, e Shibam, nella regione dell'Hadramaut, che sarà poi soprannominata la "Manhattan del deserto" per le sue alte abitazioni in fango. Ricorda la sua opera di sensibilizzazione per la loro salvaguardia non solo per ragioni ideali ma anche per il loro

valore economico legato al turismo. Cita l'esempio di autoconservazione di Bologna e Dubrovnik sperando che possa estendersi anche a Sana'a con l'aiuto dell'Italia e dell'UNESCO anche se afferma: «Naturalmente il mio appello è caduto nel più profondo silenzio... Sono cose idealistiche che si fanno così» (Pasolini 2001a, II, 2119).

Ma le cose sono andate veramente così? Intanto va premesso che l'appello all'UNESCO era all'epoca un'idea che trovava fondamento in alcuni significativi precedenti. Negli anni '60 l'UNESCO aveva effettivamente lanciato le campagne internazionali per salvare i templi di Abu Simbel minacciati dalla costruzione della diga di Assuan, e per la salvaguardia di Venezia dopo l'inondazione del 1966 (Marcorini 1969). Erano anche gli anni in cui avevano preso il via i negoziati che avrebbero portato il 16 novembre del 1972 alla firma della Convenzione per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale², un testo giuridico che prevede l'iscrizione in un'apposita lista di un certo numero di siti culturali e naturali emblematici della lunga avventura umana e del pianeta che ci ospita, considerati di "eccezionale valore universale" e per questo sottoposti alla responsabilità della protezione degli stati e della comunità internazionale per la loro trasmissione alle generazioni future. L'idea rivoluzionaria alla base della Convenzione è proprio il riconoscimento del loro valore universale e della connessa loro appartenenza, in un certo senso, all'intera comunità internazionale. Non a caso parliamo, in coincidenza con l'espressione usata da Pasolini nel suo appello all'UNESCO, di "patrimonio dell'umanità".

Con l'entrata in vigore della Convenzione le prime iscrizioni avvengono nel 1978 e dopo 50 anni possiamo dire che quella del Patrimonio Mondiale è diventata una delle iniziative più conosciute dell'UNESCO a cui ha dato grande notorietà a livello planetario. Oggi i siti iscritti nella lista sono ben 1154, situati in 167 paesi (UNESCO s.d.f)³.

Tra questi vi sono alcuni luoghi dello Yemen visitati e ammirati da Pasolini che vi ha lavorato come regista per il suo *Il Fiore delle mille e una notte* del 1973: la Shibam dell'Hadramaut iscritta nel 1982 come testimonianza dell'identità culturale e del modo di vita tradizionale delle popolazioni locali e in riconoscimento dell'eccezionale valore universale di uno dei più antichi e migliori esempi di pianificazione urbana, delle costruzioni tradizionali e della relazione tra la città e l'ambiente circostante. La necessità di protezione è legata alla minaccia all'autenticità da fattori esterni, come

² La traduzione del testo della Convenzione UNESCO per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale è disponibile in UNESCO 1972.

³ Dati aggiornati al novembre 2022.

la diffusione dell'uso del cemento al posto dei mattoni a crudo e i cambiamenti economici e sociali che intaccano il modo di vita tradizionale⁴.

C'è poi la città antica di Sana'a dove, oltre al *Fiore delle Mille e una notte*, Pasolini ha girato alcune scene del *Decamerone* (poi non montate e andate perdute), iscritta nel 1986 per la sua straordinaria qualità artistica e pittorica e il suo omogeneo insieme architettonico che riflette la caratteristica organizzazione dello spazio dei primi anni dell'Islam, mantenutosi nel corso dei secoli (UNESCO 1986b). L'UNESCO ne riconosce la vulnerabilità come conseguenza dei cambiamenti sociali che ne minacciano il carattere originario e l'integrità della visuale con la costruzione di edifici moderni nelle aree circostanti, oltre a evidenziare la necessità di difenderne l'eccezionale esempio di insediamento umano islamico tradizionale.

Un'altra iscrizione, nel 1993, è quella della città storica di Zabid, caratterizzata da un dedalo di strette vie e costruzioni vernacolari e le tipiche abitazioni con giardino della zona costiera della Tihama. L'UNESCO menziona il rischio della decadenza dell'impianto tradizionale della città a causa del proliferare di nuove costruzioni totalmente avulse dal contesto storico e la necessità di invertire questo trend negativo. Solo dopo pochi anni, nel 2000 la città è iscritta nella lista dei siti in pericolo⁵. Insomma, l'appello di Pasolini non sembra essere caduto nel vuoto, l'UNESCO riconosce il valore culturale dello Yemen mettendo in risalto quegli aspetti che lo stesso Pasolini aveva evidenziato.

Ma c'è di più. A partire dagli anni '80 alcuni paesi tra cui Italia, Svizzera, Francia e Germania si impegnano a finanziare e realizzare progetti di restauro di palazzi e assetto urbano della città vecchia di Sana'a. Per il nostro paese va ricordato il ruolo della Cooperazione allo Sviluppo del Ministero degli Esteri, sin dagli anni '80, nel restauro della città vecchia di Sana'a con il coinvolgimento dello Studio Quaroni e della società Bonifica del gruppo IRI. Gli stessi yemeniti, come auspicava Pasolini, hanno creato nel 1984 una struttura a salvaguardia del loro patrimonio storico-culturale, prima focalizzata solo su Sana'a nella consapevolezza che l'espansione urbana degli ultimi anni, quella temuta da Pasolini, stava effettivamente minacciando di distruggere la città vecchia e poi estesa, nel 1987, alle altre città storiche del Paese (Studio Quaroni 1988).

Purtroppo i due decenni a cavallo del nuovo millennio sono stati particolarmente drammatici per lo Yemen. La scelta di sostenere l'Iraq di Saddam Hussein durante la prima guerra del Golfo causa

⁴ Si veda a questo proposito il paragrafo dedicato alle esigenze di tutela e gestione in UNESCO 1982.

⁵ La lista dei siti del Patrimonio Mondiale in pericolo è consultabile in UNESCO s.d.c.

l'espulsione di un milione e mezzo di lavoratori yemeniti dall'Arabia Saudita che finiscono per determinare un aumento improvviso della popolazione della capitale Sana'a. Una nuova guerra civile scoppia nel 1994 prima che, all'inizio del nuovo millennio, il paese venga destabilizzato dalla presenza di Al Qaida. Nel 2004, infine, scoppia la rivolta degli Huthi nello Yemen del nord seguita da una nuova guerra civile. Tutte queste vicende, oltre a rendere drammatiche le condizioni di vita della popolazione, hanno un impatto negativo sul patrimonio culturale. L'UNESCO, a partire dal 2015, svolge un attento monitoraggio dei danni, avvia campagne internazionali di sensibilizzazione, richiama alle loro responsabilità le parti in guerra e vara dei piani di emergenza per la salvaguardia del patrimonio. Sempre nel 2015 Sana'a e Shibam sono iscritte nella lista del Patrimonio Mondiale in pericolo (UNESCO s.d.c). Segue l'attivazione del "Fondo di emergenza per il patrimonio" un'iniziativa alla quale partecipano diversi paesi donatori con finanziamenti all'UNESCO non vincolati. È comunque evidente che con la guerra civile in corso le attività di salvaguardia del patrimonio non possono essere svolte con continuità ed efficacia né dalle autorità locali né dalla cooperazione internazionale.

Fin qui lo Yemen. Ma sappiamo che Pasolini è stato un avido viaggiatore in diversi posti dell'Africa e dell'Asia alla ricerca di luoghi marginali i cui abitanti non si fossero ancora confrontati con industrializzazione, consumismo e omologazione culturale. C'era una motivazione professionale legata ai suoi progetti cinematografici ma c'era anche una ragione esistenziale, quella di soddisfare il suo bisogno di purezza, una purezza tanto ricercata quanto mai effettivamente trovata, come mi ha detto recentemente Dacia Maraini che ha spesso viaggiato con Pasolini insieme ad Alberto Moravia, oltre, occasionalmente, ad altre persone a lui care come Maria Callas nel Mali.

Seguendo il filo delle località extraeuropee visitate da Pasolini abbiamo notato che tra queste ce ne sono diverse che nel tempo sono state iscritte nella lista del Patrimonio Mondiale. Né lui, né l'UNESCO le hanno scelte a caso. In Turchia Göreme e la Cappadocia iscritte nel 1985 (UNESCO 1985); Aleppo, in Siria, iscritta nel 1986 e ora nella lista dei siti in pericolo a seguito della drammatica guerra civile in corso (UNESCO 1986a); in Iran la città storica di Yazd, su cui aveva espresso preoccupazione in quell'incontro del 1974 cui accennavo prima, iscritta nel 2017 (UNESCO 2017b), Isfahan con la sua piazza Meidan Emam, iscritta nel 1979 e la Moschea del Venerdì nella Lista dal 2012 (UNESCO 2012); in Nepal la Valle di Kathmandu, Patrimonio Mondiale dal 1979 (UNESCO 1979); in India Mumbai con l'iscrizione dei suoi edifici gotico-vittoriani e art-deco nel 2018 (UNESCO

2018), le vicine Grotte di Elephanta nel 1987 (UNESCO 1987a) e la Stazione ferroviaria Chhatrapati Shivaji nel 2004 (UNESCO 2004); Jaipur nel 2019 (UNESCO 2019); Nuova Delhi con la Tomba di Humayun e il Qutub Minar nel 1993 (UNESCO 1993). E ancora, in Africa Asmara, iscritta nel 2017 (UNESCO 2017a); in Marocco il castello-palazzo di Ait-Ben-Addu, nel 1987 (UNESCO 1987b); in Mali l'antica città di Djenne iscritta nel 1988 e nella lista in pericolo dal 2016 per ragioni legate all'insicurezza dovuta all'instabilità politica determinata dai fondamentalisti islamici (UNESCO 1988).

Sono iscrizioni che coprono un arco temporale che va dal 1979 al 2019 e che mostrano l'attenzione dell'UNESCO per realtà culturali extraeuropee nel rispetto del carattere universale della lista del Patrimonio Mondiale. La sfida per una lista del Patrimonio Mondiale rappresentativa equilibrata e credibile prende vigore nel 1994 con un'apposita Strategia Globale (UNESCO 1994a)⁶, finalizzata a coprire tutte le aree geografiche del pianeta e a rappresentare le differenti tipologie culturali sulla base di criteri ben definiti e condivisi, ampliando la definizione di Patrimonio Culturale dalla sua iniziale matrice europea e nord americana, anche grazie ad un'accurata riflessione sul concetto di diversità culturale nella definizione di Patrimonio come indicato nel Documento di Nara sull'autenticità in cui si afferma che i beni del patrimonio devono essere considerati e valutati all'interno del contesto culturale a cui appartengono (UNESCO 1994b). Strategico è considerato il contributo della cooperazione internazionale ai paesi che hanno minore capacità tecnica nella fase di preparazione delle candidature e deboli quadri giuridici o gestionali, e l'aumento delle ratifiche della Convenzione che, nel lasso di tempo trascorso, sono effettivamente passate da 139 a 178.

Un altro contributo fondamentale per ampliare la definizione di patrimonio culturale e dunque renderlo meno omologante e meno eurocentrico è quello dell'introduzione tra le tipologie di beni tutelati dalla Convenzione per la protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale, nel 1992, della categoria di paesaggio culturale che si caratterizza, in estrema sintesi, per la stretta relazione tra gli esseri umani e l'ambiente in cui vivono⁷. Emblematiche sono le iscrizioni del parco nazionale neozelandese di Tongariro (UNESCO 1990) che evidenzia il valore culturale di quel paesaggio per gli

⁶ Sulla Strategia Globale si veda anche la scheda realizzata a cura della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO: UNESCO s.d.d.

⁷ I paesaggi culturali rappresentano «creazioni congiunte dell'uomo e della natura», così come definiti all'articolo 1 della Convenzione UNESCO del 1972, e illustrano l'evoluzione di una società e del suo insediamento nel tempo sotto l'influenza di costrizioni e/o opportunità presentate, all'interno e all'esterno, dall'ambiente naturale e da spinte culturali, economiche e sociali. La loro protezione può contribuire alle tecniche moderne di uso sostenibile del territorio e al mantenimento della diversità biologica. A questo proposito si veda UNESCO s.d.a.

indigeni locali nonché delle loro pratiche di gestione tradizionale del territorio e dell'Uluru National Park in Australia – Ayers Rock-Mount Olga (UNESCO 1987c) inizialmente inserito nella Lista come sito naturale e poi in questa nuova categoria in riconoscimento del valore culturale che gli aborigeni annettono a quel territorio sulla base della loro visione del mondo in cui le relazioni tra esseri umani, animali, piante e ambiente sono fortemente intrecciate. Oggi i paesaggi culturali iscritti sono 121 in 65 paesi e contribuiscono a proteggere culture tradizionali fortemente legate all'ambiente naturale sia in occidente che nel resto del mondo.

A tanti anni di distanza la sfida della rappresentatività si dimostra comunque ancora lunga e complessa se consideriamo che dei 1154 siti iscritti nella lista del Patrimonio Mondiale 485 sono in Europa; 307 in Asia; 141 in Africa; 31 in Oceania e 190 nelle Americhe, di cui però 42 tra Stati Uniti e Canada⁸.

Se teniamo in mente la grande attenzione di Pasolini per la differenza culturale e la tradizione merita fare un accenno alla Convenzione UNESCO del 2003 per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale che ha il fine di tutelare espressioni orali, pratiche artistiche, sociali e culturali, conoscenze tradizionali sulla natura e l'universo che i collettivi umani considerano loro patrimonio culturale (UNESCO 2003). Un patrimonio trasmesso tra le generazioni e costantemente ricreato dalle comunità nell'interazione con il loro ambiente e la loro storia. Un contributo alla valorizzazione della diversità culturale e della creatività umana ma anche una grossa sfida perché la salvaguardia del patrimonio culturale, che è dinamico per definizione, non deve portare al suo congelamento.

Nella sua attenzione per le culture tradizionali Pasolini si fa anche interprete di alcune tensioni e sfide che riguardano il patrimonio culturale nel XXI secolo. *In primis* quella del rapporto con il turismo. Per difendere l'eredità culturale dello Yemen fa appello all'opportunità offerta dal suo valore economico, toccando un tasto estremamente delicato. L'UNESCO afferma che il patrimonio deve avere un valore economico e sociale per le comunità. Importante strumento per sviluppare un senso di appartenenza nelle comunità è anche un elemento trainante il turismo culturale che, oltre al benessere economico, favorisce la conoscenza della varietà culturale esistente nel pianeta, l'arricchimento intellettuale, emotivo e spirituale, la formazione di una cittadinanza globale e il rispetto reciproco (UNESCO 2001, art. 3)⁹. Eppure nella forma esacerbata dell'*overtourism*

⁸ Dati aggiornati al novembre 2022.

⁹ Alla dichiarazione ha fatto seguito la ratifica della Convenzione UNESCO sulla Protezione e Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali (2005).

costituisce un'attività umana non solo altamente inquinante dal punto di vista ambientale ma anche in grado di corrompere l'integrità e l'autenticità del patrimonio culturale, proprio quello che Pasolini maggiormente temeva.

Non è dunque un caso se nella riflessione avviata dall'UNESCO sulle principali sfide che riguardano il Patrimonio Mondiale nei prossimi 50 anni sia presente il rapporto tra protezione del patrimonio e turismo insieme alle tematiche della rappresentatività del patrimonio, della sua relazione con l'urbanizzazione, dell'impatto dei cambiamenti climatici, della digitalizzazione.

Un'altra tensione è quella che riguarda la povertà. Come ricordavo all'inizio Pasolini è consapevole che spesso le condizioni di vita di una comunità umana non ancora toccata dalla modernità industriale, se da una parte comportano il rispetto delle più autentiche tradizioni culturali, sono spesso troppo dure per essere giustificate. Su questo l'intero sistema delle Nazioni Unite ha una visione chiara come dimostra l'Agenda 2030 sullo sviluppo sostenibile che ha al primo dei suoi 17 obiettivi proprio quello di sconfiggere la povertà¹⁰.

Se questo è il quadro generale in cui l'impegno di Pasolini per la difesa del patrimonio culturale dei paesi non ancora toccati dalla modernità negli anni '60 e '70 si è in qualche modo riflesso nell'azione dell'UNESCO concludo con l'auspicio che il nostro incontro sia l'occasione per riflettere sulle criticità e le sfide future di questa azione, lontana dall'essere perfetta ma pur sempre espressione di una volontà crescente della comunità internazionale di dar voce alla diversità culturale del pianeta anche attraverso lo strumento del patrimonio culturale materiale e immateriale e di favorire un'interazione positiva tra persone e gruppi con identità culturali plurali, varie e dinamiche.

¹⁰ Sull'argomento si veda UNESCO 2013a e UNESCO 2023b.

Pasolini and UNESCO: All Heritage is Local

by Valerie Higgins¹¹

At the time of the passing of the 1972 World Heritage Convention (UNESCO 1972) Pasolini's vision of the kind of cultural heritage that we should be concerning ourselves with could not have been more at odds with the approach of UNESCO. His concentration on the subaltern viewpoint of the local, the vernacular and, above all, on the inhabitants as much as the buildings, sits more easily with us today. Rather than using Pasolini as a battering ram to berate a supposedly short-sighted UNESCO, the lesson we should take from his story is to recognize the value of outsiders, of taking into account the opinions of those who are not distracted by the immediate issues of the day but who have the space and vision to see a different reality, happening contemporaneously, that could prove to be equally as important in the long term.

The passing of the 1972 Convention and the subsequent setting up of the World Heritage List, was a triumph of hope over initial expectations. It represented the successful culmination of an international strategy, pursued since the foundation of UNESCO, to bring the world together in a common purpose to protect and value its global heritage and use it as a force for peace. Such an aspiration must have barely seemed possible in 1945. At its foundation the fledgling UNESCO declared its mission to be «to contribute to the building of peace, the eradication of poverty, sustainable development and intercultural dialogue through education, the sciences, culture, communication and information» (UNESCO 2013). No one disputed the need for such an act of healing but staring at the rubble of Europe's once prosperous historic cities, there must have been many sceptics. Yet, within a generation, the world was largely rebuilt, both materially and economically, and the United Nations had been formed, an organization that held out hope for an alternative to global war as a means of settling future disputes.

UNESCO, for its part, had succeeded in bringing former and current enemies together to save major monuments of international significance. Its success was hard won. Aside from the usual exhaustive

¹¹ I am very grateful to Dr Yvonne Masurek for her help and encouragement and for sharing with me her expert knowledge on Pier Paolo Pasolini.

behind-the-scenes negotiations that accompany any major convention or treaty, UNESCO could also point to an impressive record of spectacular and innovative conservation projects between the 1950s and the 1970s that, genuinely, relied on extensive international cooperation for their success and that inspired pride and admiration on all sides.

The first, and the one that for many still ranks as UNESCO's greatest achievement, was the Aswan Dam in Egypt. When President Nassar announced plans to build the Aswan Dam across the River Nile in 1955 the benefits for Egypt were hard to dispute. It would more than double the country's electricity supply, control the unpredictable water levels of the Nile and make it more navigable, at least in theory. But, it would also submerge a large number of pharaonic monuments beneath the new lake created by the dam. Twenty-two were dismantled and moved, three were recorded and left *in situ* to disappear beneath the water. Four of the dismantled temples were gifted to countries who had helped in the operation – the United States, Italy, Spain and the Netherlands. A project of this complexity and scale had never been attempted before and it required the collaboration of a range of experts from over fifty countries and, crucially, from both sides of the Cold War (UNESCO s.d.e).

UNESCO's next major project was in some ways even more impressive because it was unplanned. In 1966 major floods swept through the centres of Florence and Venice killing more than 100 people in Florence and stranding the population of Venice for twenty-four hours. The damage to the historic architecture was immense but even worse were the effects of the raging torrents of filthy water which coursed through galleries, storerooms and libraries. Art works, books, manuscripts and archives were ripped away by the force of the torrent and unceremoniously dumped in muddy, waterlogged heaps. The need for an immediate response that water damage creates, meant that even a country as well equipped with professional conservators as Italy needed international help. On 2nd December 1966, René Maheu, the Director-General of UNESCO, opened an international campaign to save Venice and Florence, calling on «the spirit of fellowship of Member States to assist, to the fullest extent of their means» because «UNESCO can stimulate international solidarity – and that indeed should be its role» (UNESCO 1966). Other large projects followed such as the conservation of Borobudur in Indonesia in the 1970s, the world's largest Buddhist temple. This was a huge undertaking requiring the dismantling, redressing/replacing and reassembly of more than one million stone blocks and the building of an extensive drainage system (Soekmono & Voute 1983).

By the time the 1972 Convention was proposed the concept of working across borders to protect heritage was well established and had become embedded into geopolitical practice as a regular part of soft diplomacy. When the World Heritage List was launched the criteria for selection was "Outstanding Universal Value" (UNESCO 1972), a signal that heritage, as far as UNESCO was concerned, should have a universal global value, above national or local politics, a definition that could only be functional as long as it remained vague and one that has been increasingly undermined by political reality during this century.

Where there are winners there are, inevitably, losers and in this case the focus on the international importance of UNESCO's work meant that the daily culture of ordinary people was overshadowed in favour of the big, the spectacular, and the famous – in other words, the monuments that displayed wealth and power. It took someone like Pasolini, an intellectual, a poet, a writer but, above all, someone with the highly developed visual skills of a filmmaker, to literally 'see' what was being overlooked and progressively and silently obliterated.

The context of post-war Italy was as important to Pasolini's habitus as it was to UNESCO's. As a film maker he might have been expected to become part of the celebrity scene of the *Dolce Vita*, but he took his influences from a very different side of Italian life. Politically the Italy of the 1960s and 1970s was deeply divided between a conservative right which held power, influence and wealth and a large class of people who felt excluded from the economic benefits of the modernizing reforms. Pasolini, even at the height of his fame and success, found himself allying with the marginalized and the disadvantaged, those who had no faith that the "system" would ever work in their favour. He saw himself as someone who could tell their story through his films. But his interest in local culture went beyond that of the documentarian. He had an affinity for the 'truth' that he found in their unmodernized lives. Their instant, unmediated access to a deeper, more visceral emotional life was inspirational for the characters that populated his films.

The peak of Pasolini's creative period in the mid-20th century coincided with the replacement of the traditional agrarian economy by urban "neocapitalist" developments in and around cities. Tangible evidence for this transformation could be seen in the disfiguring buildings littering the landscape but for Pasolini, even more damaging, was the demise of peasant society and the rise of an urban proletariat which aspired to be part of the bourgeoisie, a class he despised. If the peasants represented truth and authenticity, in Pasolini's binary social stratification, the bourgeois values of

the urban migrants were the opposite – oppressive, homogenizing, soulless and stripped of identity, in short, «living a lie» (Benini 2015, 116-177).

Pasolini's views on heritage were expressed most clearly in the two TV documentaries he made for RAI. The first in 1971 called *The Walls of Sana* came about because of a trip to Yemen to film scenes for *Decameron* (Mazurek 2022b, 267). Horrified by the destruction being caused to the beautiful but fragile earthen architecture by unchecked development, he used the remaining 35mm film he had left to shoot a twelve minutes documentary which he describes in the opening titles as a *Documentary in the form of an appeal to UNESCO*. He compared the destruction he saw from Chinese development in Yemen to what he had already witnessed in Italy, especially around Orte, an area of Lazio that he often used for background in his films. But whereas he feels that neocapitalist speculation has pushed Italy past the point of no return, he still has hope for Yemen – if only UNESCO will help. The timing was not auspicious. 1971 was a year before the World Heritage Convention was launched, four years before the World Heritage List began and seven years before the first sites were inscribed. When Pasolini returned to Sana'a in 1973 to shoot *A Thousand and One Nights* he found that the destruction had worsened and by the time his second documentary, *Pasolini and ... "the Form of the City"*, came to the screen in 1974, he saw his campaign as a lost cause.

Pasolini's fiercely independent viewpoint and dogged resistance to conforming to any kind of group pressure allowed him to develop his unique and – as we can now see – prescient perspective, but it exacted a heavy price. He called it his «defiant independence» and said it was «an addiction I couldn't do without, I'm its slave» (quoted in Annovi 2017, 50). The right rejected him as a Communist, but the Communist party expelled him and many on the left rebuffed him because of his religious fixations and his homosexuality.

Eventually, UNESCO did move in the direction of protecting local culture and involving the community, but Pasolini did not live to see it. The World Heritage List has been a catalyst for significant change but in ways that could not have been anticipated in the 1970s. Its creation coincided with an exponential growth in tourism fueled at first by low-cost airlines, and then, later in the century, by the growth of internet booking. What was initially conceived of as a means to protect sites, morphed into the perfect branding for a tourist industry seeking new destinations for expansion. But success brought its own problems. The List (and UNESCO itself) came to be seen as too western, too elitist, too narrow and too exclusive for an organization that aspired to be global

and universal. Pressure grew for increased recognition of different types of cultural heritage and especially that which is not western or of the castle/palace/cathedral genre of spectacular architecture.

Hints of an expanded view of World Heritage were first explored in 1994 at a conference at Nara in Japan and were provoked initially by a purely technical conundrum: How to ensure that buildings on the World Heritage List carried out restoration in an "authentic" way. Up to this point the regulations of the 1964 Venice Charter had been considered sacrosanct for determining authenticity but whilst they worked well for European historical buildings of the monumental type, they were completely inappropriate for other building traditions. The resulting Nara Document on Authenticity was official recognition that «the respect due to all cultures requires that heritage properties must be considered and judged within the cultural contexts to which they belong» (UNESCO 1994b).

The Universal Declaration on Cultural Diversity in 2001 (UNESCO 2001) guaranteed the rights of people to belong to minorities and indigenous groups and this was followed in 2003 by the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage which has been extremely influential in safeguarding the type of social customs and local rituals that Pasolini felt were at the heart of social life (UNESCO s.d.f). A List of Intangible Elements, equivalent to the World Heritage List, began in 2008. Its meteoric expansion is proof of the enthusiasm that exists world-wide for protecting local traditions. One of the most significant aspects of the Intangible Cultural Heritage List is that, unlike the World Heritage List, it is monitored by local communities because there can be no outside experts in every intangible element. Most important, but also most controversial, was the United Nations Declaration on the Right of Indigenous Peoples passed by the UN General Assembly in 2007. Although the vote was overwhelmingly in favour, the small number of votes against were from countries with large indigenous populations. As a declaration, not a convention, it is seen as aspirational rather binding on the members (UN 2007), but it is indicative of a growing agency amongst ethnic minorities to protect their heritage in the face of threats from development and conflict. Also in 2007 UNESCO added community involvement to their strategic objectives to ensure that all future projects have include participation from the local community (UNESCO 2007).

Conclusion – The Legacy

The subtitle to this chapter, *All heritage is local*, is a play on the phrase well-known in US politics – "all politics is local". This is a piece of advice given to politicians to remember that, even if you are voting on a national or international issue, a long way from home, in an elegant neoclassical building with all the trappings of status and power, what you enact will end up being played out on the ground and its impact will be "local" for the people who live there. There is no better example of the perils of forgetting this maxim, than the UNESCO Aswan Dam project that began this chapter. The immense care taken with the twenty-five pharaonic monuments displaced by the dam, is in sharp contrast to the treatment of the 50.000 people who were displaced. The triumphant UNESCO accounts hail the Aswan Dam project as a «complete and spectacular success» but make no mention of the fate of the Nubian people who lost their homes and, ultimately, their way of life (quoted in Larsen 2018, 6-7). The promises made to them for compensation and for suitable alternative land were all broken and the effect on the people and the transmission of their culture was devastating (El-Akkad 2016). The belated compensation that is currently being negotiated for them can in no way make up for their loss and it reminds us how much we need people like Pasolini and how few of them there are.

Pasolini was witnessing the very first steps of a process that would eventually be called globalization that would change every aspect of our world. Even the extensive range of regulatory support listed above will not be enough to protect all vulnerable heritage. In *The Form of the City* Pasolini says that he wants to protect the many ways of being human that Italy has generated in different historical periods. He recognized that, despite all the challenges, taking care of the material culture is the easy part. Genuine heritage protection is about the people.

Dal centro alla marginalità: l'UNESCO, Pasolini e un percorso incompiuto

di Maria Pia Guermandi

Le considerazioni che seguono si collocano all'intersezione fra due campi disciplinari assai diversi quanto a metodologie di indagine: da un lato l'opera di Pasolini e dall'altro l'ambito del patrimonio culturale e più specificamente delle città storiche. Quest'ultimo tema, come rilevato da altri interventi del convegno, ne ha in realtà attraversato, in diverse fasi – quasi un fiume carsico – la produzione scritta e filmica nel suo ruolo di intellettuale militante.

Il titolo stesso di questa iniziativa, che rimanda agli appelli all'UNESCO in favore della tutela di Sana'a, cela in realtà un rapporto assai articolato con il patrimonio culturale che si riconnette direttamente ad alcune tematiche pasoliniane fra le più indagate, a partire dalla nostalgia verso una civiltà contadina irrimediabilmente declinante e alla conseguente critica di una modernità "irrazionale".

Tematiche, come risaputo, non prive di contraddizioni talora rilevate dallo stesso Pasolini, ma che, per altri versi, si riconnettono a filoni critici coevi, senz'altro noti, per alcuni aspetti, all'autore.

Ma quale concetto di patrimonio culturale esprime Pasolini quando si rivolge all'UNESCO, o comunque parla di patrimonio culturale e di tutela della città storica? E all'inverso, qual è il concetto di patrimonio espresso dall'UNESCO dalla Convenzione sul patrimonio del 1972 in poi? Concezione, quella espressa specificamente nella World Heritage List, oggetto di critiche sempre più radicali negli ultimi decenni che molto hanno a che fare con approcci non eurocentrici e, in definitiva, con quei luoghi "marginali", fisici o meno, cui Pasolini ha rivolto la sua attenzione.

I. "Qualcosa che nessuno difende"

Più che attenzione, vera e propria passione, anzi, compiutamente espressa nei confronti di certe città e del loro tessuto antico già in alcuni testi degli anni '60¹² e che gli fa vivere come un dramma

¹² Basti qui ricordare le descrizioni de *L'odore dell'India*, del 1962 ora in Pasolini 1998: 1195 ss. o la poesia *10 giugno 1962*, della raccolta *Poesia in forma di rosa*, ora in Pasolini 2001: 1098-99.

personale la «distruzione del mondo antico», ossia del mondo reale in quanto contrapposto a quell'irrealtà che «dilaga attraverso la speculazione edilizia del neocapitalismo» (Pasolini 2001a, II, 2108).

Nel documentario *Le mura di Sana'a* e ancora durante la Conferenza stampa di presentazione alla Lega Italo-araba, nel 1974 (Pasolini 2001a, II, 2113-2123), Pasolini ribadisce questo innamoramento verso la piccola città dello Yemen una «Venezia selvaggia sulla polvere, senza San Marco e la Giudecca, una città-forma» (Mancini e Perrella 1981).

È l'intero centro urbanistico di Sana'a ad attirare lo sguardo di Pasolini, non le architetture nella loro singola monumentalità: il documentario restituisce non solo nel commento del regista, ma attraverso i campi lunghi delle inquadrature e le panoramiche che ne colgono il contesto urbano, la straordinaria continuità stilistico architettonica che caratterizza la città yemenita. Sana'a, nel suo insieme esprime la quintessenza di una civiltà millenaria, bloccata, ancora per poco, come teme Pasolini, in una fase preindustriale e precapitalistica della storia, mentre nel vociare dei suoi abitanti che costituisce la colonna sonora del filmato, il regista ne sottolinea la perdurante vitalità abitativa. Nella sintetica premessa sulla situazione sociopolitica del paese, Pasolini, alludendo alla modernità che avanza in rapporto al tempo sospeso dello Yemen, connota il fenomeno con i termini «corruzione» e «contaminazione».

Con uno stacco improvviso, a sottolineare il contrasto, al minuto 8:14 compare la sagoma medioevale di Orte, accanto alla quale un edificio moderno denuncia immediatamente il salto di livello formale fra l'Italia «bella e umana anche se povera» (Pasolini 2001a, II, 2108), e quella contemporanea.

Allo stesso modo, nel 1974, nel documentario, tematicamente complementare su Orte¹³, ancora una volta ciò che interessa a Pasolini non sono le singole emergenze architettoniche, le chiese o i palazzi del potere, ma il contesto urbano nel suo insieme. La cui purezza non va toccata: la commistione fra architettura antica e moderna diventa quindi «un'incrinatura, un turbamento della forma, dello stile» (Siti, Zabagli 2001: 2125).

Sia nella Conferenza stampa che nel documentario su Orte, Pasolini cita altre città, non solo dello Yemen, accomunate dalla distruzione di quella che chiama «configurazione urbanistica» (Pasolini 2001a, II, 2115) e laddove si sofferma sulla piazza di Esfahan, in Persia, su cui si affaccia la Grande

¹³ Il documentario RAI risulta girato da Piero Brunatti, ma reca la decisiva impronta stilistica di Pasolini, cfr. Chiesi 2003.

Moschea, non è tanto quest'edificio che gli interessa, ma la piazza e il contesto urbano in cui è collocata¹⁴.

A Shibam, nell'Hadramaut, regione dello Yemen del Sud – la "Manhattan del deserto" – il regista ha uno scontro con i locali contro la progettata distruzione delle porte della città per ragioni di viabilità, chiosando, a sintesi dell'episodio: «Ma non si tratta di salvare tante piccole porte» (Siti, Zabagli 2001, 2118).

Il patrimonio culturale di Pasolini è quindi intessuto nel territorio e nelle modalità di vita che lo abitano: non è un insieme di architetture isolate dal contesto, seppur culturalmente rilevanti, ma di opere modeste, piccoli sentieri, mura – quelle di Orte – prive di grandiosità monumentali.

Si tratta, insomma, delle testimonianze di un passato definito come anonimo, popolare, non dell'opera d'arte di un autore famoso, o della facciata di una chiesa importante.

«Qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende» (Pasolini 2001a, II, 2127) ribadisce Pasolini a sottolineare l'alterità e l'isolamento della sua visione.

In realtà qualcun altro con un approccio almeno in parte vicino, c'era ed era, in quegli anni, un collega di Pasolini sulle pagine del «Corriere della sera». Si trattava di Antonio Cederna¹⁵, che già dalla metà degli anni '50 si batteva prima sulle pagine del «Mondo» e poi, appunto, al «Corriere», per la salvaguardia dei centri storici (Cederna 1956). Nel 1960 c'era stata la Carta di Gubbio, il documento manifesto redatto da alcuni architetti, urbanisti, storici e politici nel quale viene elaborato un concetto di patrimonio culturale urbano inteso non come sommatoria di edifici di pregio storico-artistico, ma come tessuto urbano da tutelare nella sua interezza, nel suo insieme (Guermandi 2011, 134-136).

Sono gli stessi beni culturali, che si collocano a fianco dei capolavori della storia dell'arte e dei grandi monumenti architettonici. Gli stessi verso cui, in quegli anni, si dirigeva l'attenzione del gruppo bolognese guidato da Andrea Emiliani, con le Campagne di rilevamento del patrimonio culturale sull'Appennino attraverso le quali si esprimeva un nuovo concetto di patrimonio culturale, espressione di quella civiltà contadina che andava scomparendo (Emiliani 1971).

Però Pasolini ha in fondo ragione, perché quegli esempi, pur così innovativi, rimarranno, in Italia, isolati: ragione non ultima del nostro incompiuto processo di democratizzazione nell'uso del patrimonio (Guermandi 2021, 12-15).

¹⁴ Il sito entrerà nella WHL nel 1979.

¹⁵ Pasolini comincia a collaborare col «Corriere della sera» nel 1973, mentre Cederna ne sarà editorialista dal 1967 al 1982.

Rispetto a Pasolini, Cederna, pur tacciato di «passatismo», non respinge infrastrutture e architetture moderne, ma ne sostiene la complementarità con la città antica (Cederna 1956, 17-20).

Pasolini, al contrario, si rivelerà sempre molto più pessimista, ammettendo la contraddizione fra una conservazione che si vuole integrale e che però obbligherebbe le popolazioni che abitano quei luoghi, quelle città a mantenere condizioni di vita miserevoli (Pasolini 2001a, II, 2117).

L'unica soluzione intravista – l'economia derivata dal turismo – risulta e risulterà sempre più contraddittoria in quanto quello strumento invocato da Pasolini come panacea è in realtà, a sua volta, espressione fra le più invasive di quella civiltà capitalistica da cui l'autore cerca di sottrarre luoghi come lo Yemen.

Occorre però riconoscere che a quei tempi¹⁶ l'industria turistica non conosceva ancora quei livelli di sfruttamento che caratterizzeranno, soprattutto dagli anni '90 in poi, un fenomeno dagli impatti sempre più devastanti in termini di sostenibilità culturale, ambientale e sociale.

Pur nel suo pessimismo radicale riguardo alla situazione italiana, Pasolini trova almeno un esempio positivo da proporre: «In Italia purtroppo questo problema è stato posto soltanto a Bologna» (Pasolini 2001a, II, 2118) afferma durante la Conferenza stampa del 1974. È naturalmente l'allusione al Piano del Centro Storico di Bologna del 1969 e del successivo PEEP (Piano per l'edilizia economica e popolare) adottato nel 1973 dall'allora assessore Pier Luigi Cervellati (AA.VV. 1970). Quell'esperienza diventa anzi, per Pasolini la giustificazione dell'intervento italiano in Yemen (Pasolini 2001a, II, 2118). Il piano urbanistico bolognese prevedeva la tutela delle strutture fisiche come condizione per garantire la permanenza in centro storico delle famiglie residenti e delle attività tradizionali (soprattutto l'artigianato). Durante la conferenza stampa, l'accento a Bologna si articola poi nel dialogo con il sociologo Peter Kammerer, il quale sottolinea il valore sociale dell'esperimento bolognese, che si pone l'obiettivo di mantenere la *mixité* sociale di un centro storico, dotando le abitazioni povere dei servizi moderni senza stravolgere la forma della città e in accordo con la sua comunità (Pasolini 2001a, II, 2122-23).

¹⁶ Pasolini, come noto, fu un "turista" instancabile, interpretando il viaggio come forma di conoscenza antropologica e consustanziale alla sua poetica. Cfr., soprattutto per i viaggi extraeuropei, Marzocchi 2002.

II. L'UNESCO di Pasolini

L'interlocutore principale per la salvezza di Sana'a è, per Pasolini, l'UNESCO, cui è rivolto l'appello contenuto nel documentario e poi ribadito a partire dalla Conferenza Stampa «perché aiuti lo Yemen ad avere coscienza della sua identità e del Paese prezioso che esso è» (Pasolini 2001a, II, 2110)¹⁷.

Nel 1970 l'UNESCO, costituita come organismo intergovernativo nel 1945, stava coordinando il complesso svolgimento della campagna di salvataggio dei monumenti della Nubia destinati ad essere sommersi dalla costruzione della grande diga di Assuan, impresa partita nel 1959, ma che nel settembre 1968 aveva visto la conclusione della sua operazione più famosa: lo smantellamento e ricostruzione dei templi di Abu Simbel.

Una campagna di grandissimo successo, ma che, a distanza di anni, ha ricevuto anche molte critiche. In particolare sono ora stigmatizzate le modalità neocoloniali attraverso cui furono gestite le operazioni in situ. In generale, tutta l'operazione funzionò come cassa di risonanza della supremazia tecnologica occidentale, tanto che si parlò, negli anni successivi, di una visione di *development imperialism* espressa in quell'occasione dall'UNESCO (Meskell 2017, 57)¹⁸.

All'epoca dell'appello di Pasolini, però, anche grazie a quella campagna divenuta popolarissima, l'UNESCO godeva di un apprezzamento generalizzato nell'ambito della protezione del patrimonio culturale che, in quegli stessi anni, si esprimeva anche attraverso le iniziative coordinate per il recupero del patrimonio di Venezia danneggiato dalla disastrosa alluvione del 1966.

Sempre nel 1966, gli angeli del fango che arrivarono a Firenze da tutto il mondo per salvare quadri e libri dalla piena dell'Arno, consolidarono definitivamente il concetto di un patrimonio sentito non solo come nazionale, ma appartenente all'intera umanità: siamo alla vigilia dell'invenzione del concetto di Patrimonio Mondiale.

Il 16 novembre 1972, i membri della Conferenza Generale Unesco adottarono il trattato internazionale che comprendeva un sistema di protezione collettiva, fondato su moderni metodi scientifici, per la salvaguardia del patrimonio culturale e naturale avente un "outstanding universal value". La Convenzione, in vigore dal 1975, cominciò ad essere implementata nel 1977 e nel 1978 la prima dozzina di siti fu iscritta alla World Heritage List, che da allora è diventata sicuramente il programma UNESCO bandiera, il più riconosciuto a livello globale.

¹⁷ Nella conferenza stampa, Pasolini ammetterà però che l'UNESCO non aveva risposto all'appello, ma che, in fondo, «sono, infatti, cose idealistiche, che si fanno così...» (Pasolini 2001: 2119).

¹⁸ Sull'intera campagna UNESCO e le sue criticità, cfr. Meskell 2017, 28-58.

La Convenzione servì non solo ad espandere con un successo via via crescente l'attenzione nei confronti del Patrimonio culturale, ma allo stesso tempo a definirne la visione, a circoscriverne il perimetro concettuale, attraverso la selezione dei siti inseriti nella WHL. Un patrimonio con forti caratteristiche di monumentalità, in larga prevalenza risalente ai secoli passati, dotato di quell'*outstanding value*, tanto *outstanding* da renderlo *universal*.

È stato detto che attraverso la Convenzione e la WHL, l'UNESCO mirava a creare l'inventario definitivo, il canone attraverso il quale consolidare il proprio ruolo di autorità preposta alla standardizzazione dei concetti e delle regole per la protezione e il monitoraggio del patrimonio culturale mondiale, creando in questo modo una sorta di controllo del passato attraverso i suoi resti materiali (Guermandi 2021, 83-84).

III. La WHL: criticità ed evoluzione

I criteri per l'inserimento nella WHL hanno subito una continua rielaborazione e una articolazione sempre più complessa, che ne ha man mano mutato le gerarchie di valore.

Nel 1986, Sana'a è stata inserita nella WHL¹⁹.

Dalla fine degli anni '80 in poi, crescenti sono state le critiche rivolte all'impianto della lista e della Convenzione, in particolare da parte degli Stati membri extraeuropei, come anche da parte del mondo accademico, di comunità e associazioni che, nel loro insieme, propugnavano un'evoluzione più inclusiva del concetto di patrimonio.

La stessa WHL è diventata in un certo senso vittima del proprio successo: man mano che cresceva l'importanza dell'inserimento nella lista in termini di riconoscimento politico, soft-power e prestigio culturale, aumentava, in parallelo, il peso degli Stati membri e delle varie alleanze fra Stati, sulle decisioni del WH Committee, giocate sul piano economico-politico ben più che culturale. Come è ormai unanimemente riconosciuto (Meskell 2017, 139-142), non sono gli esperti del patrimonio culturale, ma gli Stati membri a stabilire l'agenda del WH Committee e a influenzarne ogni decisione. E, fra questi, alcuni, appartenenti al Global North, rivestono di fatto un ruolo determinante, causa principale del perdurante squilibrio geopolitico che i siti della lista testimoniano con l'evidenza dei

¹⁹ Altre città dello Yemen inserite nella WHL sono Shiman (1982) e Zabid (1993), mentre l'arcipelago di Socotra fu inserito nel 2008 e nel 2023 è stata la volta delle vestigia del Regno di Saba.

numeri²⁰. Tale situazione è d'altro canto il riflesso di una concezione patrimoniale tutt'altro che universale, bensì frutto di un approccio quasi esclusivamente storico-estetico, fondato su criteri di tradizione occidentale, ma considerati "universali". Un meccanismo solo apparentemente neutrale o oggettivo, elaborato in ambito europeo da una casta di esperti, che avrebbe in realtà agito come strumento per consolidare le gerarchie politiche e culturali sociali esistenti a livello nazionale e internazionale e sarebbe responsabile delle asimmetrie e delle amnesie nei confronti di altre tradizioni culturali «marginali» (Smith 2006, 95-102).

Per rispondere a queste critiche UNESCO ha elaborato differenti strategie nel tempo: sono state inserite nuove categorie di siti, come i *cultural landscapes*, è stato rivisto il criterio di autenticità e nel 1994 è stata elaborata la "Global Strategy for a Representative, Balanced and Credible World Heritage List" (UNESCO 1994a). E in generale la concezione del patrimonio non è più esclusivamente "monumentalista" – da "wonders of the world" – ma più marcatamente antropologica e, seppur fondata su una sorta di "selezione del meglio", appare più rappresentativa delle tradizioni culturali extraeuropee.

I problemi, però, permangono se, tuttora, dei 194 Stati che hanno aderito alla Convenzione, più di 100 non hanno mai avuto un seggio nel World Heritage Committee. Gli Stati-nazione continuano ad essere i veri arbitri delle politiche dell'organizzazione, affossandone una capacità di visione realmente sovranazionale e multilaterale, e continua ad essere denunciata la marginalizzazione delle comunità locali nel processo di *nomination* e nella successiva gestione del sito²¹.

L'UNESCO è stata così definita come una «agency for branding» (Meskell 2017, 81). Un branding non privo di conseguenze negative se il turismo, promosso e sostenuto per molti decenni dall'organizzazione, è ora una minaccia alla stessa integrità dei monumenti e soprattutto al loro uso da parte delle comunità di riferimento. L'*overtourism* è sicuramente oggi uno degli elementi di maggiore mancanza di sostenibilità e uno dei più insidiosi fattori di omologazione proprio nel senso deprecato da Pasolini²².

A mezzo secolo di distanza non si può disconoscere che la Convenzione UNESCO abbia consentito, globalmente, una più ampia condivisione dell'importanza del patrimonio culturale e della necessità

²⁰ Al momento – luglio 2023 – i siti WHL di Europa e Nord America assommano a 547, quelli dell'intera Asia e del Pacifico sono 278, mentre in Africa sono 98.

²¹ Talora le popolazioni sono state addirittura considerate come una minaccia per la "corretta" gestione del sito: esemplari in tal senso i casi di Hampi e Angkor Vat, su cui cfr. Meskell 2017, 110-117.

²² Sull'impatto di turismo e *overtourism* sul patrimonio culturale cfr. Guermandi 2021, 115-118.

di forme di salvaguardia nei suoi confronti. Senza la Convenzione sicuramente moltissimi siti starebbero ora sperimentando un livello di degrado e di abbandono forse irreversibile.

I molteplici interessi in gioco hanno però sinora impedito un'evoluzione culturale pienamente adeguata alle esigenze contemporanee, in grado cioè di riconoscere il ruolo politico del patrimonio e di affrontarne i conflitti che ne derivano.

Lungo è ancora il percorso verso il pieno riconoscimento di altre e diverse tradizioni culturali, ma è l'unico possibile strumento per allineare, finalmente, la nostra tradizione culturale alle esigenze, ai bisogni, alle speranze del mondo contemporaneo.

Pasolini rimane pur sempre un viaggiatore occidentale, portatore di uno sguardo altro rispetto al mondo extraeuropeo. Sguardo che ribadisce una diversità, pur ribaltandone le gerarchie e comunque criticato come "antistorico". Giudicata sul piano dell'evoluzione storica, la visione pasoliniana è senz'altro espressione di un legame regressivo con il passato. Ma, come è stato ribadito anche in altri interventi del convegno, l'analisi di Pasolini si colloca su di un piano del tutto diverso, che prescinde dalla storia a favore del mito e che, proprio per questo, privilegia la forma e la sua purezza. Forma che, d'altra parte, non si allinea ai criteri storico-artistici o architettonici convenzionali della modernità occidentale.

Ancor prima della canonizzazione della Convenzione attraverso la WHL, criticata per decenni per il suo eurocentrismo escludente, ecco che Pasolini sovverte di fatto un'idea di patrimonio culturale *mainstream*: ciò che gli interessa non sono i capolavori, ma l'espressione materiale, fisica di quel mondo, di quelle periferie che rappresentano da sempre l'oggetto della sua rassegnata, e feroce nostalgia. E che lo rendono, in fin dei conti, «più moderno di ogni moderno» (Siti 2003, I, 1099).

Quanto a Sana'a, dal 2015 è iscritta nella Danger List della WHL²³, in seguito ai bombardamenti degli aerei sauditi. Ma le distruzioni della guerra, che miravano anche, non casualmente, alla distruzione sistematica di siti del patrimonio culturale, hanno continuato a provocare vittime, malaria, carestia anche negli anni successivi, nella sostanziale indifferenza occidentale.

Nello sguardo del Global North, Sana'a e lo Yemen continuano, ancora oggi, a rimanere un luogo "marginale".

²³ Tutti i siti yemeniti, tranne l'arcipelago di Socotra sono tuttora in "Danger List".

È l'idea dello Yemen che dobbiamo salvare... (Pier Paolo Pasolini)

di Marco Livadiotti

«Sapeva che il magico il religioso e il mito questi antichi e remoti territori vestivano il linguaggio poetico; e che la poesia è più antica di qualsiasi civiltà la cosa più vicina alla calligrafia di un dio» (Orlandini 2021)

I. In nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri.

In nome della grazia dei secoli oscuri.

In nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato...

Il 19 settembre del 1962 muore l'Imam Ahmed bin Yahya Hamideddin nello Yemen del nord, allora il Mutawwakelit Kingdom of Yemen e si chiude un'era; termina la storia antica dello Yemen. Il figlio Mohammed al Badr sale al trono. La strada che i cinesi stavano costruendo dal porto di Al Hodeidah sul Mar Rosso a Sana'a con un salto di 3500 metri e voluta dal *al Badr* contro il volere del padre, era quasi terminata. Dono della repubblica cinese e interamente fatta a mano. Un'opera incredibile, una sorta di Costiera Amalfitana tra le spettacolari montagne dello Yemen dove, al posto del mare, c'è un mondo fantastico e bellissimo in un infinito susseguirsi di vallate, terrazzamenti, precipizi, borghi antichissimi, grattacieli di pietra, castelli e fortezze. Al Badr sarà Imam solo per 7 giorni.

La notte del 26 settembre del 1962 scoppia la Rivoluzione voluta da Jamal Abdul Nasser e dopo qualche giorno arriva a Sana'a lungo la strada dei cinesi, l'esercito egiziano a sostenere la Rivoluzione. Nasce la Yemen Arab Republic. Nasser vuole cambiare tutto in quanto lo considerava un paese primitivo e retrogrado e, invia ingegneri, medici, architetti e tanti maestri. Lo Yemen era allora l'unica nazione del Medio Oriente scampata alla colonizzazione occidentale, l'Imam Ahmed come suo padre Yahya, aveva tenuto ermeticamente chiuse le frontiere e isolato il paese, in quel medio evo perenne che durava ormai da secoli. Il primo Presidente, il Colonello Abdallah al Sallal, chiama mio padre al Palazzo Presidenziale e gli dice che il popolo ha molto bisogno di lui e gli chiede di restare. Ci trovavamo a Sana'a da due anni; dove mio padre era il medico personale del principe ereditario Mohammed al Bedr, della sua corte e del popolo yemenita. Ebbe un ruolo importante

negli anni a venire nel sensibilizzare i nuovi dirigenti politici, gli sceicchi e l'élite di studiosi e intellettuali ma anche la gente comune, sulle minacce del progresso al patrimonio culturale del paese e ogni occasione era buona per parlarne.

II. Perché aiuti lo Yemen a salvarsi dalla sua distruzione, cominciata con la distruzione delle mura di Sana'a

Nel giugno del 1970 un vecchio DC 3 della Yemen Airways atterra a Sana'a con a bordo Pier Paolo Pasolini e Franco Rossellini. Arrivavano dall'Eritrea dove cercavano nuove *locations*, seguendo il consiglio di Moravia che era già stato a Sana'a per conto della RAI con Dacia Maraini e Antonio Natoli, subito dopo la Rivoluzione e dove intervistarono mio padre. Lo Yemen che trova non è molto diverso da quello del '61, che trovai io da bambino. Si sistema all'hotel al Mokha, il primo albergo dello Yemen post-rivoluzione, poco più di una locanda di fronte alla città vecchia, uno dei primi edifici moderni in cemento voluti dagli egiziani. Siccome ogni straniero che arrivava a Sana'a veniva mandato da mio padre, anche Pier Paolo Pasolini si trovò nel suo ambulatorio. Disse che quello era un sopraluogo per poi tornare dopo qualche mese per girare alcune scene del *Decamerone* e nel frattempo gli chiese se poteva aiutarli nell'organizzazione logistica per la troupe che arriverà in seguito, trovare delle comparse, occuparsi dei permessi per filmare e un buon interprete. Pier Paolo si fermò solo qualche giorno e mio padre gli accennò delle mura della città e del pericolo che stavano correndo; che si era attivato con gli amici influenti per convincerli a conservarle considerando che ormai una gran parte erano già state demolite.

Purtroppo non ebbi modo di conoscere Pier Paolo Pasolini in quanto già da due anni ero stato destinato in collegio a Beirut. Tornavo a Sana'a per Natale, Pasqua e, per le lunghe estati. Nell'ottobre del '70 Pasolini torna a Sana'a con tutta la troupe, si incontra con mio padre, il quale si attiva subito per i permessi, per trovare le comparse e un interprete. Fu un evento di cui tutta la città parlava, era la prima volta che una troupe cinematografica girava nel paese; non c'era la televisione. Giravano delle scene per un episodio del *Decamerone*, *Alibech*. Mio padre una mattina con una Canon Super 8, filmò Pier Paolo e la troupe, proprio mentre giravano accanto alla Grande Moschea; che divenne poi il famoso corto, *Set di Sana'a*, inserito in seguito da Laura Betti nella retrospettiva su Pier Paolo Pasolini, inaugurata a Venezia nel 1988 e la quale in seguito girò il mondo. Pasolini esplora il territorio intorno a *Sana'a* e viaggia per il paese anche nel sud alla ricerca di

locations adatte per il progetto de *Il Fiore delle Mille e una Notte*. Esattamente in quei giorni, mentre cercava e scrutava, immagino che quella famosa lampadina si accese nella sua mente, non era solo Sana'a, pensava, meravigliosa, ma tutto il paese ovunque incredibilmente bello e ancora puro, intatto, non contaminato che andava salvato. Deve aver captato il pizzico di lucida e pura follia che aleggia in Yemen; nella sua terra e nel suo popolo dove la vita di tutti i giorni è scandita da rituali arcaici tramandati nei secoli se non nei millenni.

Viaggiando per lo Yemen pare di inoltrarsi dolcemente in un'altra dimensione fuori dal tempo reale, dove le cose sono andate diversamente che nel resto del mondo; passato e presente convivono in armonia e serenità; c'è un potente trionfo di terra e di pietra ovunque ci si trovi. Immagino Pier Paolo che esplora, osserva e si nutre. Ora aveva trovato ciò che cercava da tempo. In ultimo gira, oramai stanco e perso tra l'energia arcaica del paese e la paura che tutto possa svanire in breve tempo, le *Mura di Sana'a* e lancia il famoso appello all'UNESCO. In quel lasso di tempo doveva essersi formata in lui «quell'idea dello Yemen», di bellezza salvifica e sacra, che andava difesa a tutti i costi. Finì però che le riprese rischiavano di essere sequestrate; uno sceicco si lamentò perché i figli erano stati filmati mentre giocavano in una pozzanghera d'acqua piovana. Mio padre si occupò del caso e, dopo qualche giorno, ottenne la promessa che Pasolini una volta rientrato in Italia gli avrebbe inviato la parte di pellicola incriminata; successivamente mio padre avrebbe consegnato la pellicola allo sceicco.

Una mattina di ottobre del '72 qualcuno andò in ospedale ad avvisare mio padre che i bulldozer stavano abbattendo l'ultima cinta di mura di Sana'a. Lasciò l'ospedale e andò immediatamente a casa del Presidente. Gli parlò delle mura di Roma e del documentario di Pasolini. Dell'importanza di conservare la storia e la memoria di una città unica come *Sana'a*, le cui mura ne erano il simbolo. Il Presidente si convinse, chiamò il segretario e lo inviò a fermare i lavori. Il giorno dopo papà fece dono al Presidente un libro di immagini di Roma con alcune foto delle mura Aureliane. Pasolini e la troupe tornarono nel '73, per girare *il Fiore delle Mille e una Notte*. Le mura di Sana'a intanto erano salve grazie al suo appello e a mio padre. Molte scene vennero girate nel Nord a Sana'a, Amran e Zabid poi nel Sud ad Al Hajarain nel Wadi Hadramawt e nel Wadi Doan. Pasolini si rese conto dei cambiamenti in quei 3 anni. Le sue preoccupazioni del 1970 erano quindi confermate. La distruzione della porta di Mukalla lo intristisce; anche a Shibam nel Wadi Hadramawt sente che vorrebbero abbattere l'unica porta. Ma poi per fortuna ci ripensano. Le immagini di Sana'a, Amran, Zabid e il Wadi Doan, sono un esempio dei luoghi arcaici e meravigliosi che voleva salvare. In fondo *il Fiore*

delle Mille e una Notte è un ulteriore messaggio all'UNESCO e al mondo. Il film viene proiettato nei cinema d'Europa ed è un trionfo per la bellezza di Sana'a, Zabid e per tutto lo Yemen, fino allora sconosciuto. Con l'improvvisa scomparsa di Pier Paolo Pasolini, nel '75, mi tuffai a cercare i suoi articoli e ascoltare le interviste sullo Yemen. Venne il giorno degli esami di maturità. Una delle prove di italiano scritto era su Pasolini. Era destino. Scrisi una lunga poesia su Pier Paolo e passai gli esami.

III. Che la sola ricchezza dello Yemen è la sua bellezza, e conservare tale bellezza significa oltre tutto possedere una risorsa economica che non costa nulla...

Nel giugno del 1978 l'inglese Shankland Cox aveva pubblicato uno studio dove proponevano la divisione della città di Sana'a in tre distinti distretti da conservare e proteggere. Il nucleo più antico di origine preislamica, conosciuto come il Suq al Mileh con la cittadella fortificata Al Qasr al Silah, l'ex quartiere ebraico Al Qa'a e l'ex quartiere ottomano Bir al Azab con inclusa la cittadella reale Al Mutawakkel. Al di fuori delle mura erano campi, vigne, orti, giardini, boschetti e fattorie. Le cinta di mura di Sana'a formavano insieme come due ali di farfalla, il famoso *butterfly*. Al centro la cittadella reale Al Mutawakkel. A ovest Bir al Azab e Al Qa'a ad est Il Suq al Mileh e Al Qasr al Silah. Questa era la Sana'a della mia infanzia e questa era la Sana'a che trovò Pasolini nel '70 e nel '73. Una gran parte delle mura soprattutto attorno a Bir al Azab erano state demolite dagli egiziani assieme alle 12 porte della città tranne una, Bab el Yemen.

Nel 1982 Shibam, nel Wadi Hadramawt nello Yemen del sud viene inserita nel Patrimonio Mondiale, segue nel 1986 Sana'a nello Yemen del nord. Le campagne UNESCO per la salvaguardia delle due città dicevano: «International campaign for the safeguarding of the Old city of Sana'a» nello Yemen del nord e «International campaign for the safeguarding of the city of Shibam and Wadi Hadramawt» nello Yemen del sud. Ma alla fine nello Yemen del sud si optò solo per Shibam eliminando purtroppo il Wadi Hadramawt e a Sana'a si scelse inspiegabilmente di dimezzare la città inserendo solo il nucleo più antico, il Suq al Mileh con la cittadella Al Qasr al Silah, invece dell'intera città storica *intra muros* come si sperava. Vennero esclusi la cittadella reale Al Mutawwakel e i quartieri storici di Bir al Azab e Al Qa'a. Un grave errore in ambo i casi che soprattutto *Sana'a* pagherà carissimo. Conservare la seconda cerchia di mura significava proteggere la prima. I quartieri esclusi dalla tutela UNESCO, viaggiarono lentamente verso il degrado e lo stravolgimento, tranne la cittadella reale che si salvò quando divenne sede del nuovo Museo Nazionale, alla fine degli '80 e

ancora in seguito quando nel '98 preparai un piano di recupero di tutto il complesso della cittadella, su richiesta della cooperazione olandese che finanziò il progetto e durò circa 4 anni.

Dal 1986 a Sana'a partono i primi progetti, c'è euforia e tanto entusiasmo. Esperti, architetti e ricercatori UNESCO e della Comunità Internazionale vanno e vengono. Lo Studio Quaroni dopo un'ottima partenza con una dettagliata documentazione e mappizzazione del nucleo antico, il Suq al Mileh, ancora oggi utilissima e consultata da tutti gli esperti, prosegue con due progetti pilota costosi e inutili. In pratica si demolirono le rovine di un antico caravanserraglio della carne per costruire un edificio di stile ambiguo, direi ibrido, edificato con materiali tradizionali ma stravolgendo proporzioni e simmetrie e l'uso di pilastri in cemento armato e comunque cemento e materiali alieni. Poco integrato nel contesto arcaico del luogo che è uno dei più antichi della città. Oggi un'astronave nel centro storico di Sana'a. L'obiettivo era di farne un centro polivalente e oggi ospita il CATS, Center for Architectural and Technical Studies.

L'altro progetto fu il restauro di una bella palazzina, Bayt al Sary, chiamata dallo Studio Quaroni, il Palazzo dei Gigli. Il palazzo non necessitava di un vero restauro ma un intervento di manutenzione ordinaria e invece si optò per un restauro totale dove furono usati materiali alieni come resine e cemento per consolidare le fondamenta e le mura portanti e uno stuolo di architetti e ingegneri italiani. La palazzina era privata ma lo Studio Quaroni non ne volle sapere e alla fine del progetto il proprietario ritornò a viverci e da allora non è più possibile visitarla. Progetto costato più di un milione di dollari. A Sana'a il costo di un buon restauro per una palazzina simile a quei tempi variava dai 50.000 ai 150.000 dollari. Altro che progetti pilota. Ottimo invece, sempre di Quaroni, il progetto pilota della pavimentazione e del decoro urbano di un piccolo quartiere. Seguono il progetto del *wadi Saila*, in pratica la trasformazione del *wadi* piovano che attraversa la città in una trafficatissima arteria e che quando piove si trasforma in un canale in piena inondando i quartieri lungo gli argini. Mentre prima non essendo asfaltato l'acqua veniva in gran parte assorbita dal terreno.

E poi la ricostruzione delle mura che Pasolini voleva salvare e mio padre infine salvò. Un progetto durato anni e costato milioni con il risultato che oggi abbiamo delle mura ridimensionate, posticce e finte. In pratica si è cercato di ricostruirle con la tecnica tradizionale dello *zabur* rivisitata, con un'argilla non adatta, l'uso di mastri mediocri e inesperti e ricostruite su una base in pietre squadrate montate con cemento, in pratica un abuso. Le mura andavano certamente restaurate e anche ricostruite ma il metodo applicato fu un disastro estetico, culturale e storico. Partono i primi

progetti pubblici come la pavimentazione del centro storico, insostenibile, esteticamente povera e male integrata nel contesto storico. Una colata di cemento e pietre che impedisce all'acqua piovana di venire drenata e assorbita dal terreno con conseguenze disastrose per i giardini e non solo. Il sistema fognario che alza da 0.50 cm a 1 metro il livello di vicoli e strade con un danno continuo alle basi degli edifici ogni volta che piove.

Oggi gran parte del patrimonio architettonico del centro storico ai piani bassi è a forte rischio di umidità. Partono i primi progetti di restauri e recuperi da parte della Comunità Internazionale, buone iniziative ma non prioritarie allora, sia a Sana'a che in giro per il paese. Gli yemeniti non avevano bisogno che si arrivasse da fuori a mostrar loro come restaurare o recuperare, ma capire come conservare le antiche pratiche e metodi di costruzione che rischiavano di andare velocemente perdute. Il caso Yemen era unico al mondo, per cui l'obiettivo era trovare il giusto percorso per procedere tra tradizione e conservazione, sviluppo e progresso, riducendo i danni al patrimonio che era ancora vivo e vissuto e parte integrante della vita di tutti i giorni. Bastava poco, Pasolini lo aveva detto salvare lo Yemen costa poco. Si costruiva ancora come si costruiva nei secoli passati e il costruire era sempre in continua evoluzione. Tutti gli yemeniti sono in potenza dei costruttori. Il primo obiettivo era quindi di avvertirli del pericolo di materiali e tecniche aliene che il progresso e lo sviluppo stavano portando. Il problema alla fine era semplice e risolvibile. Già dagli anni '50-'60 era nata una nuova tipologia architettonica in parte influenzata da quella recente ottomano-yemenita, che si rifaceva alla architettura tradizionale con gli stessi materiali e le stesse tecniche ma con una nuova distribuzione degli spazi interni e più sobrietà nelle decorazioni delle facciate con risultati eccellenti, e a Bir al Azab gli esempi erano tanti.

Sviluppando un nuovo stile architettonico legato a quello tradizionale si sarebbe potuto e si potrebbe ancora oggi salvare e proteggere il patrimonio architettonico yemenita. Evoluzione e continuità che permettano alla creatività yemenita di continuare ad esplicitarsi e creare, evitando forti rotture con la tradizione. Ma si andò per un'altra strada o diciamo per molte altre strade. Mancavano un programma e una visione comune che guardasse lontano e prevedesse. In seguito dal 1990, anno dell'unificazione dei due Yemen e la creazione della Republic of Yemen, a Sana'a e in molte città storiche sono frequenti abusi verticali e orizzontali, demolizioni e ricostruzioni posticce di palazzi di pregio. L'utilizzo frequente di materiali non convenzionali come i mattoni rossi, malte aliene e l'uso del cemento armato camuffato ha nel tempo trasformato in parte la città di Sana'a e il suo *skyline*. Il comune denominatore del paesaggio storico a Sana'a nei secoli sono i tradizionali

mattoni cotti, *iajur*, di tutte le sfumature dell'ocra. Ben cotti e resistenti, possono durare in eterno. Improvvisamente si decise per l'uso di mattoni meno cotti, meno resistenti, di un color rosso forte senza sfumature. Esteticamente sgradevoli. Un cancro che lentamente contamina il centro storico, la città nuova, le città storiche e il paesaggio. Infine i muretti in fango tra i vicoli di Sana'a, tanto amati da Pasolini e ricordo della mia infanzia, che sono stati sostituiti negli anni con muretti in pietre squadrate. Nel 1984 l'Ansaldo sceglie di costruire una centrale elettrica in una delle spiagge e insenature più belle a nord del porto di Al Hodeidah. Mentre la Hunt Petroleum nel 1988 installa un terminal del petrolio in una delle baie più belle e incredibili del paese di fronte all'isola di Kamaran sul Mar Rosso.

IV. E che lo Yemen è in tempo a non commettere gli errori commessi dagli altri paesi...

È il paesaggio culturale e la narrativa dell'arte di costruire ovunque che rende lo Yemen unico e bellissimo, dove l'architettura è un'arte, tra scultura e architettura. Lo Yemen è un paese senza monumenti mentre era esso stesso il monumento che bisognava salvare. Il paesaggio è stato decorato e arricchito nei secoli con armonia e delicatezza come in un continuo omaggio al Creatore di tutte le cose. La natura arcaica dello Yemen e la sua forza erano ancora vive grazie al fatto che il paese aveva saltato tutte le fasi del mondo moderno; rivoluzione industriale, colonialismo, capitalismo, globalizzazione e scervo di qualsiasi orientalismo collocandosi fuori dal tempo tra passato e presente. Nella mia sincera follia suggerii al Direttore Generale del Patrimonio Mondiale all'UNESCO, durante un viaggio a Parigi, di proporre che tutto il paese diventasse Patrimonio Mondiale. In fondo lo avrebbe voluto anche Pier Paolo Pasolini. Sorrise e mi disse che era difficile. Proposi affinché almeno un'altra ventina di siti culturali, misti e archeologici venissero inseriti nel patrimonio mondiale. Bisognava fare presto.

Una *tentative list* fu poi preparata anni dopo anche con la mia collaborazione e inviata a Parigi per 12 siti. Ma non ci fu un seguito né un *follow up* da ambo le parti. Intanto la bellissima ed ermetica Zabid altro luogo del cuore di Pier Paolo viene inserita finalmente nel Patrimonio Mondiale nel 1993 soprattutto grazie all'incredibile lavoro del francese Paul Bonenfant. Anche a Zabid come a *Sana'a* lo scenario era identico e si fecero gli stessi errori. Anche a Zabid qualcosa non ha funzionato. Nel 1996 il piano di conservazione di *Sana'a* vince nonostante tutto il premio Aga Khan Award for Architecture dove sono inseriti pure tre dei miei progetti. Mentre nel 2000 Total rade al suolo uno

spettacolare paesaggio lunare tra vulcani neri, dune dorate del deserto e spiagge bianchissime in uno dei tratti più belli della costa del Mar Arabico a nord di Al Mukalla per installarci un terminale del gasdotto. Proposi un gemellaggio Venezia – Sana'a. Portai a Venezia, Al Bunduqiyya, una delegazione del Ministero della Cultura yemenita, eravamo ospiti dell'Assessore alla Cultura Laroni e fummo ricevuti dal Sindaco per un primo *MOU*. Ma in seguito la giunta comunale cadde e il progetto fu archiviato. Volevo portare Sana'a a Venezia e legarle in nome della bellissima frase di Pier Paolo.... «Se l'idea di Venezia è nata in qualche punto dell'Oriente, questo punto è lo Yemen».

V. Perché trovi la possibilità di dare a questa nuova Nazione la coscienza di essere un bene comune dell'Umanità e di dover proteggersi per restarlo...

Nel 2003 dopo anni di silenzio, l'UNESCO invia una missione per un *draft proposal* per un piano di conservazione per Sana'a, dove collaboro come consulente e insisto che venga ricucito il tessuto storico della città con il mio vecchio progetto della Greater Old Sana'a e quindi i quartieri esclusi nel 1986; Bir al Azab, Al Qa'a, Al Mutawakkel, la preziosa al Rawdha e i borghi di wadi Dhahar, Hadda, Bayt Zapatan, Sana'a. Nel 2006 viene presentato il piano di conservazione ma non completo, senza la fase del *planning* e dell'*implementation*, con inclusa la proposta della creazione della Greater Old Sana'a, un inventario e con l'assenza di una lista dei *buffers zones*. La città storica di Sana'a si ricomponeva anche se era tardi, ma meglio tardi che mai; mentre il piano di conservazione di Zabid viene consegnato nel 2010. Ci sono voluti 20 anni per Sana'a e 17 per Zabid. Nel frattempo nel 2004 il progetto di restauro della preziosa piccola moschea di Al Abbas (XI sec) ad Asnaf vince l'Aga Khan Award for Architecture e nel 2007 lo stesso premio viene assegnato al restauro della bellissima madrasa Al Ameriyya a Rada' (XVI sec). Nel 2008 entra in scena l'isola di Socotra e il suo arcipelago. Inserita nel MAB, Man and the Biosphere, nel 2003 e nel 2008 nel Patrimonio Mondiale dell'Umanità. La seconda biodiversità più importante del pianeta e un luogo magico. Anche Socotra è una bellissima storia, grazie soprattutto all'Italia che è sempre stata in prima linea ma che purtroppo rischia di finire male. Ormai dal 2018 l'isola è in balia della geopolitica mondiale e si trova di fronte ad un baratro.

In tutto questo per circa 35 anni il governo e il popolo yemenita hanno fatto il possibile ma non si può certo criticarli, in quanto il paese usciva da un lungo medioevo e in pochi giorni si è trovato catapultato nella jungla del mondo moderno e capitalista. Ottime le iniziative di alcune

amministrazioni locali negli anni a venire, come il recupero della cittadina storica di Thila, del centro storico di Dhamar e il restauro delle mura di Amran. La conservazione è una disciplina, un pensiero, una moda, un business e una cura nata in occidente per frenare l'aggressività della rivoluzione industriale, del progresso e dei capitali sempre occidentali, per cui in Yemen ci voleva tempo e pazienza.

Sono passati 52 anni dall'appello di Pasolini, Zabid (2000), Sana'a (2015), Shibam (2015) sono state inserite nella lista dei siti del patrimonio mondiale in pericolo e l'arcipelago di Socotra pur non essendo inserita si trova sull'orlo del baratro. Il resto del paese ha perso circa il 30% del suo patrimonio in 40 anni. Un miracolo rispetto alle altre nazioni arabe. L'idea pasoliniana dello Yemen non fu capita, non era proteggendo Sana'a o qualche monumento che si salvava lo Yemen. Questo Pasolini lo aveva capito e questa era la potenza del suo appello. La comunità Internazionale per circa 50 anni ha contribuito con buoni risultati a salvare qualche pezzo dell'immenso puzzle del patrimonio dello Yemen. Ma hanno creato solo cattedrali nel deserto. Sana'a oggi è sempre bella ma con meno poesia e armonia, Zabid anch'essa sempre bella ma sofferente. Le case di Sana'a e dello Yemen con le forti piogge degli ultimi anni sono a rischio crollo e molte sono crollate. Eppure hanno affrontato e resistito secoli e secoli di intemperie. Il problema è la manutenzione. Gli yemeniti sono ormai distratti dal gioco del consumismo mentre si sta perdendo l'arcaica pratica della manutenzione della casa, *al bayt*, che faceva parte dei rituali della vita quotidiana. Bisognava agire subito fin dall'inizio sulla conservazione delle abitudini e pratiche della manutenzione e soprattutto conservare la sapienza dei mastri. Aprendo centri per formare nuovi mastri costruttori e trasmettere arti e mestieri. Alla fine sono loro i musicisti. Ma è mancato il direttore d'orchestra.

Oggi più che mai l'appello di Pasolini è attuale e vivo. Il patrimonio dello Yemen è miracolosamente in gran parte ancora salvo e se si è salvato è solo perché la globalizzazione e i grandi capitali non sono ancora arrivati e passato e presente convivono serenamente nonostante tutto. Molte cose negli anni sono cambiate ma la sua diversità, unicità e bellezza potrebbero continuare ad esistere come bene dell'Umanità trovando la giusta strada come desiderava Pasolini. Dal 2015 un assurdo e devastante conflitto si è abbattuto sul paese generando la peggiore crisi umanitaria dalla fine della seconda guerra mondiale con ingenti danni anche al patrimonio. La ricostruzione del paese, che arriverà puntuale e veloce dopo il conflitto, pericolosissima, potrebbe danneggiare se non distruggere ciò che si è salvato ad oggi della sua bellezza. È quindi nostro compito aiutare lo Yemen a salvarsi una volta per tutte attraverso un nuovo percorso olistico e sostenibile che porti il prezioso

patrimonio, culturale e naturale, ad essere un valido e utile strumento per la ricostruzione del paese e si consolidi come un vero *asset*; un capitale inestimabile che mantenuto e gestito può diventare un ottimo motore per l'economia del paese. Partendo da un Inventario Nazionale del patrimonio che possa finalmente far conoscere al popolo yemenita la vastità dei loro tesori e il valore universale della loro terra e così via. Quella terra che è stata la culla del mondo sudarabico, The Southern Fertile Crescent, contribuendo di più di ogni altro alla creazione della civiltà Araba e Islamica. Un riscatto quindi per lo Yemen, l'UNESCO e la Comunità Internazionale. Il patrimonio yemenita, è un capitale dall'enorme potenziale che fa dello Yemen una nazione ricca, nonostante si dica sempre a torto che lo Yemen sia uno dei paesi più poveri del mondo arabo.

La Sana'a immaginaria di Pasolini. Dalla Capsa di Alibech, episodio tagliato del Decameron, alla città anonima del Fiore delle Mille e una notte

di Roberto Chiesi

Pier Paolo Pasolini visitò per la prima volta la città di Sana'a, capitale dell'allora Yemen del Nord, nei primi mesi del 1970, durante i sopralluoghi per *Il Decameron*, che inizialmente non aveva un'ambientazione circoscritta soltanto a Napoli e alla Campania ma avrebbe dovuto comprendere anche «la «Cicilia», la «Barberia», Parigi, il mare; e quindi i castelli feudali della Loira, il deserto con le casbah, i «legni», le navi che solcavano il Mediterraneo, dall'Egitto alla Spagna» (Pasolini 1988, 670).

La scoperta della città costituì una vera e propria folgorazione per il poeta-regista che la descrisse come «Una Venezia selvaggia sulla polvere, (...): una città-forma, una città la cui bellezza non risiede nei deperibili monumenti, ma nell'incomparabile disegno» (Massari 1973). Il disegno architettonico delle case lo affascino così profondamente che volle inserirlo nel tessuto figurativo del suo *Decameron*, trasformandone l'identità che nella finzione del film diventerà quella di Capsa, ossia l'attuale Gafsa, una città della Tunisia, la Barberia di Boccaccio. È una trasposizione analoga a quella che si può vedere in *Edipo re* (1967), dove Tebe e Corinto erano state ambientate nelle città marocchine di Ouarzazate e Ait-Ben-Haddou.

Pasolini, inoltre, osservava: «Le origini di questa architettura (...) sono molto strane, molto misteriose. Forse un incrocio tra l'India, forse la Persia, (...) un'architettura nata in un momento impreciso durante l'incrociarsi di questi diversi tipi di civiltà che hanno prodotto un'inimitabile mescolanza» (Pasolini 2001a, II, 2119).

Rimase affascinato, quindi, dal disegno delle forme architettoniche delle abitazioni, dalla loro essenzialità raffinata e arcaica e, come annotò, dalla mescolanza di stili diversi (indiano, persiano) che trovavano una spontanea e sublime sintesi. Il *mélange* di stili costituiva un'alchimia che rientrava nella sua estetica, nel suo metodo di lavoro che consisteva anche nel fondere insieme elementi provenienti da culture diverse e lontane, apparentemente incompatibili, e trovare un inatteso, sorprendente punto di fusione da cui scaturiva una nuova forma.

La passione per Sana'a, in quel periodo, era alimentata anche dalla dolorosa coscienza di assistere allo sfacelo urbanistico e paesaggistico dell'Italia che rifletteva la degradazione civile e culturale della penisola: nella città yemenita Pasolini trovò preservato un retaggio di cultura antica, medievale, in una fase della storia che era invece caratterizzata dalla distruzione quasi sistematica del mondo antico e del resto, come denuncerà il poeta-regista, la stessa Sana'a era gravemente minacciata dalla «lebbra della modernità». Pasolini era animato dal

desiderio di conservare certe forme della vita del passato. E non è tanto che io mi riferisca ai monumenti, alle moschee, ai grandi palazzi, alle porte, no. Quello che mi stava più a cuore, in questi viaggi, era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, le piccole casette sorte a difesa dei campicelli di viti, abitate normalmente dalla povera gente... ecco, questo mi interessava. E tutto ciò, in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è scomparso quasi completamente eccettuato in certi paeselli sui picchi degli Appennini o sui monti. (Pasolini 2001a, II: 2115).

I sopralluoghi del *Decameron* costituirono l'occasione per cercare accuratamente quei luoghi, quegli edifici, quelle strade edificate nel passato remoto della storia della penisola e ancora conservate dalla violenza forsennata e indiscriminata della modernizzazione. Li trovò a Napoli, a Caserta Vecchia, ad Amalfi, a Ravello, a Castel Roncolo nei pressi di Bolzano, a Bressanone e, appunto, a Sana'a. Una volta individuati, li filmò e in questo caso filmare un luogo, un ambiente, uno spazio, significava esprimere un atto d'amore verso quel luogo, quell'ambiente, quello spazio che diventava una componente essenziale dell'universo evocato in quel film.

Fra il 1970 e il 1973, Pasolini filmò Sana'a per tre volte: la prima ebbe luogo nella seconda metà di ottobre del 1970 per *Alibech*, un episodio del *Decameron* che all'ultimo momento avrebbe deciso di tagliare dal film. Il 18 ottobre del 1970, l'ultimo giorno di permanenza nella capitale yemenita, ancora durante le riprese di *Alibech*, girò quasi tutto il breve, appassionato appello all'UNESCO *Le mura di Sana'a* che avrebbe montato nel 1971 e poi, in un'edizione definitiva, nel 1974. Nel 1973 vi fece ritorno, per l'ultima volta, per girare la storia di Aziz e Aziza per *Il fiore delle Mille e una notte*. Come si è detto, *Alibech* avrebbe dovuto essere l'unica storia superstite dell'originario progetto del *Decameron* pasoliniano ambientato in paesi diversi. Invece, alla fine, *Il Decameron* pasoliniano sarà calato quasi interamente nel napoletano. La novella di Boccaccio, che l'aveva ispirato, era la decima

della terza giornata del *Decamerò*n che si svolge sotto «il reggimento» di Neifile, «nella quale si ragiona (...) di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse». La rubrica della novella recita: «Alibech diviene romita, a cui Rustico monaco insegna rimettere il diavolo in inferno; poi, quindi tolta, diventa moglie di Neerbale».

Pasolini aveva un'autentica predilezione per la novella di Boccaccio, tanto che, nel primo trattamento del film, scrive che «nessuno sarebbe mai in grado di riassumere queste pagine, la cui grazia è sublime» (Pasolini 1995, 66).

Secondo quanto osservava Natalino Sapegno nelle note dell'edizione da lui curata del *Decamerone*, la novella presentava alcune analogie con *Giovanni e le tre romite*, la centunesima novella del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, «che la dice avvenuta non nel deserto della Tebaide, ma a Todi. L'argomento è del resto una variazione, in tono faceto, delle tante leggende che si incontrano nelle *Vite dei santi padri*» (Sapegno 1956, 363). La novella racconta di Alibech, figlia quattordicenne di un ricco abitante di Capsa, musulmana come il padre, che rimane impressionata dal fervore dimostrato dai cristiani e quindi decide di avventurarsi tutta sola nel deserto della Tebaide per interrogare gli eremiti di quella religione. I primi due che incontra, temono di essere indotti in tentazione dalle sue grazie e la allontanano con una scusa, mentre il terzo, Rustico, la ospita per mettere alla prova se stesso e invece finisce per cedere al desiderio carnale. Ma non vuole ammetterlo né a se stesso né alla ragazzina, quindi la inganna, inducendola a credere che il proprio membro virile sia il diavolo mentre il sesso femminile sia l'inferno e quindi la persuade a praticare un atto religioso che consiste nel mettere il diavolo nell'inferno. Con questa scusa, fa l'amore con la ragazzina innumerevoli volte nella solitudine del deserto, fino allo sfinimento. Nel frattempo, a Capsa, un incendio devasta la casa di Alibech e uccide la sua famiglia, così Alibech, senza saperlo, diviene l'erede di una fortuna. Questa situazione attira le mire di un giovane spiantato, Neerbale, che intende sposarla per dividerne le fortune, quindi la rintraccia nella capanna di Rustico e la porta via con sé. La novella si conclude con le donne che preparano Alibech per le nozze e la ragazzina svela la sua ingenuità perché crede ancora di avere messo il diavolo nell'inferno. Le donne la rassicurano, burlandosi di lei, che con Neerbale avrà modo di mettere spesso il diavolo nell'inferno.

È una novella dove, con spirito scherzoso e ironico nei confronti degli eremiti, vengono esaltati lo stato di natura e la genuinità degli istinti e della carne contro l'ipocrisia dei dogmi, motivo che anima numerose novelle del *Decamerò*n. Probabilmente Pasolini era affascinato dal carattere iniziatico del racconto, che narra un'iniziazione al sesso vissuta nella più candida inconsapevolezza.

Probabilmente lo affascinava anche la rappresentazione dell'ingenuità di una ragazza adolescente che scopre i piaceri del sesso senza rendersene conto, senza assumerne coscienza ma li vive intensamente come un'esperienza estatica, mistica, religiosa. Forse amava anche la grazia di un umorismo che non diviene mai derisione delle vicende dei personaggi, ma avvolge con leggerezza e disincanto le passioni e le pulsioni degli uomini, restituendole alla loro realtà profonda e oscura di corpo e spirito.

Pasolini mantenne l'episodio nel montaggio del film fino alla penultima sessione, come dimostra il fatto che alcune fotografie di scena di *Alibech* compaiano addirittura nelle fotobuste pubblicitarie. Alla fine decise di tagliarlo per due ragioni: l'omogeneità dell'ambientazione (sarebbe stata l'unica storia non ambientata nel napoletano) e la lunghezza del film, che avrebbe superato le due ore. Nel 1973, su richiesta del produttore Alberto Grimaldi, Pasolini pensò di inserirlo come episodio "arabo" nel film *Storie scellerate* di Sergio Citti, che però era ambientato nella Roma di Pio IX. Ma alla fine Citti preferì rinunciarvi. Attualmente *Alibech* risulta perduto.

Ne rimangono soltanto la sceneggiatura e le annotazioni scritte dalla segretaria di edizione Beatrice Banfi, seguendo le aggiunte del regista al copione²⁴, durante le riprese sul Vesuvio, dove Pasolini aveva ambientato il deserto della Tebaide. Esistono, inoltre, circa una cinquantina di fotografie di scena di Mario Tursi, che aveva già lavorato con Pasolini sul set di *Medea* nel 1969 e che lo seguì anche a Sana'a e nel corso dell'intera lavorazione del *Decameron*.

Nella sceneggiatura Pasolini aveva previsto di iniziare l'episodio mostrando vari ambienti di Sana'a, "trasformata" in Capsa: «cammelli, un mercato. Un piazzale polveroso. Le alte case barbariche. Gruppi di persone qua e là». Boccaccio non descrive mai Capsa e quindi Pasolini inventò la fisionomia della città, che, nella finzione del film, si affaccia sul mare, quindi è completamente reinventata anche come topografia, dato che Sana'a, invece, sorge in un altopiano.

Leggendo la sceneggiatura, scopriamo che le prime inquadrature avrebbero associato il viso di Alibech alla distesa del mare, un mare "sonnolento" e ontologico, «al mondo ci sono solo lui e il sole» (Pasolini 2001a, I: 1340).

Il mare e la città barbarica avrebbero quindi raffigurato le origini di Alibech, alludendo alla sua identità culturale estranea al cristianesimo.

²⁴ La copia della sceneggiatura usata durante le riprese, è ora conservata nel Fondo Beatrice Banfi del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

Nelle fotografie di scena, Alibech (impersonata da un'attrice non professionista, Patrizia Capparelli), appare una ragazzina dagli occhi enormi, spalancati, dal corpo minuto e gracile e un'aria selvatica e dimessa. La Alibech di Pasolini sarebbe stata notevolmente diversa rispetto alla fanciulla descritta da Boccaccio: non sarebbe stata una "sempliciotta", ma un'adolescente di assoluto candore che trasgredisce alle regole della sua classe e della sua religione. Pasolini, infatti, elevò il censo della famiglia di Alibech, trasformandola addirittura in una figlia di re.

Una figlia di re che, come Edipo, si allontana dal seno della sua famiglia e dalla sua città, vagando da sola in un itinerario che, anziché condurla a scoprire le proprie origini come il "figlio della fortuna", dovrebbe condurla ad attingere una dimensione finora estranea alla sua esperienza: la fede cristiana. Ma l'avrebbe raggiunta attraverso il sesso, la corporalità, il piacere di vivere fino in fondo l'erotismo, ripetendo i coiti fino allo stremo delle forze. La sua ricerca della spiritualità, in un totale, eretico rovesciamento della morale cristiana tradizionale, sarebbe stata intrapresa nella piena e prolungata esperienza della fisicità erotica.

Sana'a/Capsa, "una città di sogno in Oriente", è uno spazio incantato, il teatro favoloso di un'infanzia cristallizzata, immersa nell'inconsapevolezza. Finché rimane a Sana'a, Alibech ignora il proprio corpo, la propria carne. Quasi come la Sana'a del 1970 ignorava il presente e rimaneva immersa nel Medioevo, sia pure per poco tempo ormai.

Ad alcune inquadrature sulle facciate immanenti e minacciose del palazzo reale di *Edipo Re*, fanno pensare anche le immagini (previste nelle pagine del progetto) del palazzo reale di *Alibech*, ossia il palazzo del padre, un alto edificio «che sembra sgretolarsi, fatto com'è di polvere secca rossastra, coi suoi fitti ornati barbarici» (Pasolini 2001a, I, 1341).

Una città meravigliosa ma anche una trappola, uno spazio di oblio, di incoscienza di sé. La medioevale Sana'a, quindi, come spazio di un'infanzia protetta e privilegiata che sta per finire: il luogo da cui un io adolescente, acerbo, viene strappato dal mistero e dalla violenza di un impulso irresistibile e irrazionale, una "chiamata" interiore.

Ritroveremo lo stesso motivo nella Katmandu (Nepal) dove Pasolini ambienterà la storia di Yùnan del *Fiore delle Mille e una notte* che diviene una sorta di variante di Edipo. Un ragazzo "visitato" da una visione, da una "voce di dentro" che lo induce ad attraversare il mare, uccidere un cavaliere di rame che fa naufragare tutte le imbarcazioni in un tratto della costa – un evidente richiamo alla Sfinge, anch'esso una sorta di variante di quel "mostro" mitologico – per poi intervenire e adempiere

involontariamente il destino segnato di un altro adolescente che è stato nascosto in una casa-labirinto sotto terra dal padre per proteggerlo da una funesta profezia.

Alibech si sarebbe separata dalla famiglia in conseguenza delle parole esaltate e commoventi di un "uomo buffo", ossia l'equivalente del cristiano cui si rivolgeva la ragazza nella novella boccacciana. Nel film, invece, Alibech avrebbe subito silenziosamente l'effetto profondo del discorso di quell'uomo. Un'inquadratura, quindi, avrebbe mostrato la ragazzina nella piccola corte araba, con un "commovente candore" nel viso, ma anche illuminata da una misteriosa ostinazione.

Se Boccaccio definiva "fanciullesco" il desiderio e la curiosità accesi nella ragazzina, ansiosa di scoprire quali fossero le vie per servire Dio, Pasolini, invece, avrebbe celato l'origine di quella volontà in un'ellissi enigmatica: dopo avere mostrato la ragazza ancora nell'alveo della famiglia, la si sarebbe vista intraprendere improvvisamente un viaggio alla volta del deserto.

Durante le riprese, inoltre, il regista ha dilatato la sequenza che svela il mondo quotidiano di Alibech prima della fuga, aggiungendo un divario inconciliabile fra Alibech e la sua famiglia, che non ne condivide né comprende le motivazioni.

Il viaggio di Alibech avrebbe avuto una dimensione più complessa rispetto alla novella: Pasolini ha descritto il percorso solitario della ragazzina nel deserto come un viaggio iniziatico in un paesaggio che muta mentre ci si allontana dallo spazio della dimensione abitata e ci si inoltra nella solitudine degli spazi sabbiosi, che assumono spesso una valenza onirica come in altre sequenze calate nel deserto, dal *Vangelo secondo Matteo* a *Edipo Re*, da *Teorema* a *Porcile*.

Dai dintorni della città della "Barberia" alla desolazione del deserto, sarebbero cambiati anche i colori della terra: dal «verdino quasi azzurro» (Pasolini 2001a, I, 1341) alle «rocce rossastre, con fessure e guglie; e grandi pianori ardenti» (Pasolini 2001a, I, 1342).

Boccaccio non accenna alla solitudine di Alibech nel deserto: invece Pasolini la mostra addormentata sotto un palmizio, come una sorellina musulmana e inconsapevole di frate Cicillo e frate Ninetto di *Uccellacci e uccellini*.

A giudicare dalla sceneggiatura, l'Alibech di Pasolini sarebbe quindi stata un'adolescente che avverte un richiamo oscuro e irresistibile come una "chiamata" divina, per attingere alla forma più alta e pura di rituale di consacrazione a Dio. L'itinerario che la conduce alla scoperta di quello che lei crede essere un atto di servizio a Dio, assume i segni di un percorso necessario e voluto dal destino, di cui l'eremita Rustico, che la possiede innumerevoli volte, è un agente.

Mentre Alibech è nel deserto, a Sana'a il palazzo del padre, va a fuoco: «un enorme rogo, tra le vecchie case medioevali a tre, quattro piani, di fango rosa» (Pasolini 2001a, I, 1350). Un rogo, una catastrofe che annienta il passato, la famiglia di Alibech. Infatti nell'incendio muore il re con tutti i suoi figli, tranne Alibech, che così tragicamente è costretta a diventare adulta, ad assumere l'eredità del padre. Pasolini introduce un cambiamento significativo rispetto alla novella di Boccaccio: il "suo" Neerbale non è mosso dall'interesse venale ma è «un giovane selvaggio, dall'aria di principe predone, barbaricamente elegante» (Pasolini 2001a, I, 1350).

Il ritorno della ragazza a Sana'a/Capsa avrebbe assunto il significato di un'estensione, presumibilmente ancora più intensa, dei piaceri carnali vissuti nel deserto: sposata da Neerbale, la ragazza mantiene ancora, nelle ultime pagine della sceneggiatura, l'ingenuità di credere nel senso religioso di quell'atto che lei ignora essere il coito e questo divario fra la sua coscienza e la realtà (prosaica) determina un finale umoristico. Ma interviene un elemento nuovo: il corpo di Neerbale che è più vigoroso di quello di Rustico e spia la futura moglie, in un'invenzione del poeta-regista rispetto alla novella: «con addosso una semplice tunica, che scopre la sua bellezza virile, sguainata come una spada, guarda attraverso una finestra interna, sorridendo, avido, verso il gineceo» (Pasolini 2001a, I, 1352), il primo spettatore che ride alla battuta delle donne («Non ti dar malinconia, figliola, che questa cosa [rimettere il diavolo nell'Inferno] si fa bene anche qua. Neerbale servirà come si deve con te Domineddio!», Pasolini 2001, I, 1352), è proprio il futuro sposo, nascosto nel dietro le quinte del gineceo, che «ride canagliamente; e rifatto dal riso quasi ragazzino» (Pasolini 2001, I, 1352).

Nel film di Pasolini sarebbe quindi scomparsa ogni meschinità venale e Neerbale, come abbiamo visto, sarebbe stato definito dall'aggettivo "barbarico" proprio come le case di Sana'a. Nell'epilogo, Sana'a/Capsa si sarebbe configurata come lo spazio conclusivo di una narrazione circolare che inizia e si chiude nella città berbera, ma determinata dall'esperienza mistica del deserto, che è destinata a proseguire e ad accrescersi negli amplessi di Alibech con Neerbale, fondendo così le due dimensioni apparentemente remote in un'unica, quella della sacralità carnale. Una dimensione che trova il suo spazio ideale nel disegno architettonico arcaico e raffinato della città yemenita, che esprime (come dirà Pasolini nel commento delle *Mura di Sana'a*) la «forza rivoluzionaria del passato».

Per *Il fiore delle Mille e una notte*, come si è detto, Pasolini ritorna a Sana'a nel 1973 e vi ambienta, non casualmente, proprio uno dei racconti che ama di più, la storia di Aziz e Aziza che nella novella araba da cui deriva è collocata in uno spazio anonimo.

Nel film Sana'a è la città senza nome dove vive Aziz, la città-labirinto dove smarrisce il desiderio di sposare la cugina Aziza perché incontra e viene sedotto da Budur la pazza, che gli fa conoscere i piaceri della carne in coiti che hanno una connotazione sadomasochista (emblematica l'inquadratura dove Aziz punta la freccia incoccata nell'arco verso il sesso di Budur).

Sana'a è la città dove Aziz fa la spola fra l'abitazione-alcova di Budur e la casa di castità dove ritrova Aziza, che gli offre i suoi consigli e intanto si sta spegnendo senza che Aziz se ne accorga. Quando muore, il giovane ha soltanto premura di correre nuovamente nel gomitolo di strade di Sana'a per raggiungere Budur ma viene strappato anche a lei da una terza donna, un'intrusa, che lo seduce, lo tiene segregato per accoppiarsi con lei e darle dei figli. Quando finalmente Aziz riesce ad allontanarsi dalla casa della terza donna e raggiunge Budur, questa, per punirlo della sua infedeltà, vorrebbe ucciderlo. Una frase di Aziza gli salva la vita ma Budur decide di castrarlo, di renderlo simile a una donna, come dice amaramente lo stesso Aziz. Soltanto allora, su una terrazza nell'alto di un edificio di Sana'a, Aziz comprende quale fosse l'amore di Aziza e cosa egli abbia perduto.

La sommità di un edificio di Sana'a, che svetta come una torre, fra cielo e terra, diviene nel *Fiore delle Mille e una notte*, lo spazio della consapevolezza e della maturità, segnata dalla perdita dell'identità e dal dolore del lutto. È l'inverso di quanto accadeva ad Alibech nell'episodio perduto del *Decameron*, che invece trovava se stessa nella mistica erotica: in tre anni, Sana'a diviene il teatro di una disillusione irreversibile proprio come Pasolini, nel 1973, non crede più nell'identità di quel mondo popolare che ha amato per tutta la vita.

Mito e realtà. Cultura e Natura in Pasolini e nella concezione del patrimonio UNESCO

di Pietro Laureano

Le tematiche mito e realtà, cultura e natura sono presenti nella speculazione di Pasolini e hanno assunto un aspetto rilevante nell'evoluzione della convenzione del Patrimonio Mondiale UNESCO. Si possono aggiungere altre coppie di opposizione: monumenti/paesaggio; materiale/immateriale; centralità/marginalità; eccezionale/popolare, universale/locale. Si tratta di opposti che non sono in contraddizione ma complementari. Come in Pitagora e Platone costituiscono principi interdipendenti in cui ciascuno è necessario per la manifestazione e la comprensione dell'altro. Sull'importanza nel pensiero di Pier Paolo Pasolini di questi temi è stato già detto. Affronto quindi l'argomento in relazione alla Convenzione del Patrimonio Mondiale UNESCO, della quale celebriamo i 50 anni, proponendo una valutazione dei suoi successi, limiti e prospettive future, alla luce del pensiero e delle anticipazioni di Pasolini. Si è parlato della straordinaria capacità di previsione di Pasolini che quasi chiaroveggente o mago prefigura concezioni e compiti poi codificati e assunti dalla Convenzione del Patrimonio Mondiale UNESCO. Penso che ci sia una spiegazione concreta legata al fatto che nella nostra generazione siamo stati tutti formati, almeno in parte, dalle elaborazioni di Pasolini e ritengo che abbiamo trasposto nella nostra attività le idee e i modi di pensare da lui trasmessi che così hanno contribuito alla realizzazione e evoluzione della concezione UNESCO. Un ruolo simile lo hanno avuto, per quello che mi riguarda, l'ambientalista Antonio Cederna o l'architetto Pier Luigi Cervellati rendendoci discendenti culturali di questi e tanti altri maestri. La Convenzione del Patrimonio Mondiale UNESCO si è evoluta con l'apporto di tanti esperti internazionali e anche di molti italiani che certamente hanno contribuito alla affermazione di una specifica sensibilità culturale.

I. Matera tra marginalità/centralità

Prima ancora di lavorare per l'UNESCO ho avuto un rapporto diretto con l'operare di Pasolini quando nel 1964 venne a filmare a Matera *Il Vangelo secondo Matteo*. Avevo 13 anni, un ragazzino, ma ero lì insieme a quasi tutta la città a vedere i Sassi di Matera impersonare il mondo senza tempo di una Gerusalemme arcaica. Perché eravamo tutti a vedere Pasolini filmare? Perché non avevate niente da fare, direte. Eravamo presenti perché sapevamo che Pasolini era venuto per noi. Avevamo la necessità di essere considerati. Pasolini rompeva un isolamento, combatteva la marginalità. È importante per le comunità locali sconfitte dalla modernità uscire dall'invisibilità, contrastare l'oblio che è la peggiore forma di negazione della storia e cultura subita dai popoli nativi, indigeni, meridionali, cafoni. Insieme alla mia comunità indigena sentivo la presenza di Pasolini come azione di riscatto. Matera era stata già raccontata da Carlo Levi, altra grandissima personalità che ha dedicato il suo impegno al Sud. Tuttavia, lo sguardo di Carlo Levi, anche se partecipe, è più esterno, esprime autorevolezza e, in alcuni casi, assume una posizione giudicatrice, risultando quasi moralistico. Carlo Levi è ancora completamente dentro la modernità, rispetto alla critica radicale che di questa ne fa Pier Paolo Pasolini che attua, invece, una completa empatia e fusione con la cultura popolare. Il titolo del libro di Carlo Levi, *Cristo si è fermato ad Eboli*, sintetizza la sua visione. Cristo non è sceso più a Sud di Eboli sul fiume Sele, confine storico del Nord con la Lucania antica e la Magna Grecia. La cristianità fermatasi a Eboli è la metafora della modernità che non arriva, il pensiero positivo che non oltrepassa questo limite lasciando al di là una terra pagana, arcaica e immutabile. Quel mondo magico e primordiale descritto da Ernesto De Martino. Pensate che negli anni '50, in procinto di partire da Napoli per la sua di ricerca sul campo, Ernesto de Martino esprimeva in una lettera parole di apprensione e di timore per una spedizione che definiva difficile e rischiosa, dicendosi non perfettamente sicuro di riuscire a raggiungere la lontana e perduta Lucania interna. Si trattavano in realtà di soli 200 km, non certo della distanza della foresta brasiliana affrontata per la missione ai tropici da Claude Levi Strauss. Eppure era il modo di vedere la Lucania e i suoi abitanti. Per questo Pasolini volle portare Cristo a Matera. Infatti Cristo veniva da Sud ed è arrivato, probabilmente, prima a Matera che altrove. La scelta di Pasolini riaffermava la centralità di questo e di tanti altri luoghi dimenticati.

I miei incarichi per l'UNESCO mi hanno portato a soggiornare lunghi periodi nelle oasi del Sahara in Algeria, Marocco, Mali e poi a occuparmi di Petra in Giordania, Shibam nello Yemen, Lalibela in

Etiopia, la Cappadocia in Turchia. Proprio questi luoghi, su cui io mi impegnavo come Patrimonio UNESCO, erano stati scelti da Pasolini per i suoi lavori come *Il Fiore delle Mille e Una Notte*, *l'Edipo Re*, *Appunti per una Orestide Africana*, *Le Mura di Sana'a*. Pasolini aveva anticipato la decisione UNESCO di includerli nella lista delle meraviglie del mondo. Ci mostrava architetture e paesaggi dimenticati, in bilico tra mito e realtà. Espressione di una bellezza non aulica ed estetizzante ma risultato della necessità di sopravvivenza, della capacità delle genti di utilizzare con sapienza e parsimonia le rare risorse locali. Luoghi dove l'astrazione mitica dà forma alla materia e la realtà mostra la tenacia e la verità popolare. Nel caso di Matera ho contribuito io stesso a fare avverare la scelta/predizione di Pasolini. Durante gli anni sessanta, quando fu pubblicata la Carta di Venezia (1964), riaffiorano gli interrogativi sui Sassi di Matera, abbandonati da dieci anni perché decretati incompatibili con una nazione moderna: vanno demoliti? Tenuti a rovina? Resi scena di effimere meraviglie? Protetti come un museo? Rivitalizzati? Nel 1991, decido di realizzare l'iscrizione UNESCO di Matera e per questo da Firenze, dove vivevo dai tempi dei miei studi in Architettura e da cui partivo per le mie missioni UNESCO, decido di tornare a Matera. Volevo indirizzare, attraverso l'UNESCO il processo di recupero dei Sassi deciso con una legge dello Stato del 1986 ma che stentava a decollare. Restauro la mia casa-grotta e compio uno studio per il dossier di candidatura UNESCO di Matera che fu così iscritta nel 1993. Rovesciando l'idea di luogo di emarginazione e vergogna ho spiegato Matera come un geniale ecosistema e paesaggio urbano il cui passato lontano è un esempio per il futuro e che solo la passione, la presenza, e la costante manutenzione degli abitanti poteva salvare.

II. L'Interpretazione dei luoghi e la continua evoluzione della Convenzione UNESCO

La nuova visione ha anticipato e concorso alla stessa evoluzione della Convenzione UNESCO ed è stata presa a modello da luoghi in tutto il mondo che hanno intrapreso gli stessi processi virtuosi. Come è stato detto la Convenzione UNESCO fu varata con una visione eurocentrica, basata sul monumento e sul concetto di autenticità e immutabilità. Ma la Convenzione UNESCO non costituisce un dettato immobilistico e ha avuto il grande merito di evolvere nel tempo passando da una concezione monumentale del patrimonio a aspetti sempre più legati alle culture e tradizioni locali fino a comprendere gli stessi concetti di paesaggio e ambiente. Questo processo è realizzato grazie al contributo degli esperti e delle nuove candidature come fu il caso nel 1993 della iscrizione

di Matera, che pose fortemente l'attenzione sui luoghi di civiltà popolare e sul paesaggio culturale. Uno stesso discorso vale per la pretesa di universalità del Patrimonio legata anch'essa a concezioni superate. Il Patrimonio è quello che ogni cultura esprime. Siamo noi che rendiamo il patrimonio tale e, con le nostre interpretazioni e idee, diamo forma alla realtà. In qualsiasi opera l'aspetto cognitivo è premessa di quello materiale e quindi la stessa divisione tra materiale e immateriale va superata. Pasolini coglie l'aspetto mitico e poetico nei luoghi e non per questo li rende astratti o creati dalla fantasia. Sono invece enormemente più veri perché liberi dalla modernità distruttiva, effettivo regno dell'artefatto e del fittizio, trovano collocazione in una dimensione millenaria. Questa sì è concreta e reale perché ha creato per necessità e adattamento la bellezza che vediamo. Allo stesso modo ho reinterpretato Matera considerata oggi uno dei luoghi più belli del mondo e divenuta nel 2019 capitale europea della cultura. Ma questo non era così scontato negli anni '90. Matera era considerata la vergogna nazionale e non certo si pensava che meritasse di essere inserita nella lista UNESCO. Quando l'allora direttore del Patrimonio Mondiale Mounir Bouchenaki, che è stato un grande propugnatore della candidatura, propose l'idea all'ambasciatore italiano presso l'UNESCO questi inorridì dicendo che non valeva la pena impegnarsi con tanti luoghi meravigliosi che l'Italia poteva proporre. La stessa opinione aveva il nostro Ministero della Cultura che rifiutò inizialmente Matera non accettandola nella categoria dei paesaggi culturali che proprio in quegli anni si stava elaborando con l'UNESCO. In questo percorso di idee ed elaborazioni questa e altre candidature aiutarono a cambiare l'idea di patrimonio.

III. L'appello per le mura di San'a

Uno stesso percorso che, attraverso la reinterpretazione simbolica, innesca e ripristina la protezione delle comunità, lo troviamo in Pasolini espresso nell'appello all'UNESCO nel documentario *Le Mura di Sana'a*. Non direi che il suo appello rimase inascoltato. L'UNESCO non rispose a Pasolini, ma come poteva farlo? La domanda era irrituale per una istituzione. Oggi gli avrebbero mandato tonnellate di formulari e dossier da compilare. Questa burocratizzazione tradisce l'idea dell'UNESCO che è nata per portare la pace attraverso la condivisione della cultura, per coinvolgere le popolazioni e creare il benessere. Sono indubbi i benefici arrecati ai siti dalla Convenzione del Patrimonio ma questa soffre di una crisi di successo per le troppe domande di iscrizione, la necessità di riequilibrio e la scelta delle categorie da privilegiare. Un importante dibattito è stato intrapreso dal Comitato

Mondiale e sono state adottate misure per diminuire le candidature. Si rischia così, tuttavia, di limitare la rappresentatività della lista e bisogna, invece, operare per il suo continuo allargamento a nuovi valori e significati. Il dato straordinario della Lista del Patrimonio Mondiale Unesco è che il processo di iscrizione ha creato un approccio alla salvaguardia oggi condiviso da tantissimi paesi in tutto il mondo. Non si può negare l'importanza dei dibattiti, incontri e dichiarazioni internazionali varate e l'esperienza degli esperti internazionali che hanno portato a delle procedure di conservazione e gestione che funzionano e hanno dato ottimi risultati. Anche in situazioni dove una teoria del Patrimonio era completamente assente oggi si riesce a parlare uno stesso linguaggio, adattato alle sensibilità locali. Non si deve quindi interrompere questo processo scoraggiando nuove candidature e la continua ricerca di siti e interpretazioni. Occorre permettere, come è stato per Matera, la elaborazione ed emersione di tematiche originali, estendendo la concezione del Patrimonio e favorendo le aspirazioni di comunità che attraverso l'UNESCO perseguono la salvaguardia, la valorizzazione e un programma per un futuro migliore. Con la stessa ingenua ma potente carica sovversiva Pasolini chiese all'UNESCO di salvare Sana'a. Rivolgendosi all'UNESCO Pasolini di fatto ne riconosce il ruolo e ne anticipa l'azione di salvaguardia del Patrimonio. L'appello è del 1971, l'UNESCO esisteva dal 1945 ma solo nel 1972 viene varata la Convenzione del Patrimonio Mondiale. Quindi Pasolini ottenne un enorme risultato. L'UNESCO, Prima del varo della Convenzione del Patrimonio Mondiale, aveva condotto una grande mobilitazione internazionale derivata dall'emergenza di salvare i templi della Nubia in Egitto tra cui quelli di Ramesse II ad Abu Simbel e quello di Iside sull'isola di File. I templi di Ramesse II dal 1964 al 1968 furono smontati e ricollocati 600 m più in alto e i complessi di File dal 1972 al 1980 furono traslocati nell'isola di Agilkia per proteggerli dalla inondazione delle acque provocate dalla realizzazione della diga di Assuan che ha creato il lago Nasser sul Nilo. La straordinaria operazione frutto della mobilitazione e concorso internazionale ha salvato queste opere meravigliose. Oggi, tuttavia, con la diversa consapevolezza ambientale acquisita, cercheremmo piuttosto di opporci alla costruzione della diga che ha sommerso il paesaggio storico della Nubia, provocato l'esodo di popolazioni e causato danni irreparabili all'ecosistema del Nilo e a tutto il Mediterraneo.

Pasolini aveva anticipato anche questo percorso con le tematiche ambientali espresse nella metafora della scomparsa delle lucciole. La crisi climatica, il collasso degli ecosistemi, le catastrofi ambientali sono oggi le sfide più incombenti per l'umanità e per tutto il vivente. I cambiamenti climatici e ambientali ci sono sempre stati nella storia ma oggi si verificano differenze fondamentali.

È la prima volta che il cambiamento è dovuto all'uomo, una specie che ha preso il sopravvento su tutte le altre distruggendole, e sta alterando con i combustibili fossili l'atmosfera. Altra differenza è la velocità con cui il cambiamento si manifesta. Quando le trasformazioni ambientali avvengono in lunghe ere geologiche sia gli aspetti naturali sia quelli culturali hanno la possibilità di adattarsi. Ma quando avvengono repentinamente le specie e le culture non hanno il tempo di evolvere rispetto alla nuova situazione ed è l'estinzione e la catastrofe. Il deserto ad esempio è un ecosistema adattato alle condizioni in tempi lunghissimi. Proprio per questo presenta fenomeni di diversità sia naturale che culturale straordinari. Ma è stato necessario un lungo e lento processo in cui le specie hanno generato fenomeni endemici unici realizzando un deserto vivo. Allo stesso modo, dal punto di vista delle trasformazioni culturali, le popolazioni umane hanno costruito le oasi esempio unico di armonia natura/cultura. Quando invece le specie e le culture non hanno il tempo di adattarsi a causa di cambiamenti improvvisi si genera il degrado che chiamiamo desertificazione fisica e culturale fenomeno di cui oggi sono a rischio tutte le situazioni in ogni clima e cultura.

Pasolini nell'appello per Sana'a usa le mura non in sé stesse ma come una metafora. Le mura sono un simbolo di protezione, di baluardo inviolabile come nella rappresentazione delle Dee greche vergini protettrici delle città, raffigurate con una cinta muraria sulla testa. L'immagine si ritrova ancora nell'iconografia dell'Italia coronata da una fortificazione turrita. Sono ancora una volta la poesia e il mito a fornire la corretta interpretazione dei fenomeni e Pasolini quando parla di salvare le mura e la città ha nel cuore la protezione della purezza perduta delle genti. Invece gli interventi su Sana'a, a seguito del suo appello, sono stati volti a proteggere specificamente le mura storiche e gli antichi palazzi del centro storico. Ma è impossibile salvare Sana'a attraverso un approccio basato sulla salvaguardia del monumento. Sana'a vive in un contesto ambientale particolare in cui la sua forma urbana è funzionale al mantenimento e rinnovo delle risorse naturali, soprattutto l'acqua. Le pratiche e tecniche necessarie sono mantenute da un'identificazione totale della popolazione con la città. Le trasformazioni nel tessuto sociale e l'esodo dalla città storica determinano la fine di questo sapere millenario. La crescita di Sana'a comporta lo scavo di pozzi sempre più profondi di trenta metri ogni anno per alimentarne l'espansione fino a raggiungere quote impossibili e il collasso dell'ecosistema urbano.

IV. La costante ricerca del significato

A seguito di queste considerazioni e esperienze ho intrapreso la candidatura UNESCO di Matera. Alle sue origini la Convenzione del Patrimonio Mondiale era fondata sull'ambizione di universalismo, sulla separazione tra beni naturali e culturali, favoriva l'autenticità, l'eccellenza e la visione monumentale. Questi principi, riflesso delle concezioni, del periodo in cui è stata varata sono oggi sostituiti da altri concetti:

- il multiculturalismo e la diversità;
- la visione olistica;
- i processi di gestione, prioritari rispetto a interventi di museificazione;
- la perpetuazione dei saperi e dei processi di produzione del bene;
- l'eliminazione di gerarchie di valore tra monumenti aulici ed espressioni popolari;
- il paesaggio e l'ambiente;
- la protezione nella evoluzione;
- la priorità data alle comunità.

Così dalla visione del bene culturale come prodotto del genio individuale, privilegiando il monumento, si è passati a considerare l'intorno circostante e l'intera città come valore collettivo fino a incorporare nel patrimonio le tematiche ambientali, il concetto di paesaggio e infine mettere al primo posto le aspirazioni e il benessere della popolazione.

La scarsità delle risorse, la necessità di farne un uso appropriato e collettivo, l'economia della terra e dell'energia, la produzione e gestione dell'acqua sono alla base della realizzazione di Matera. Le condizioni climatiche locali hanno un andamento alterno e catastrofico, con precipitazioni concentrate in pochi mesi dell'anno e stagioni aride, e impongono una gestione accurata dell'acqua non presente allo stato libero. La città dei Sassi di Matera non è posta nel fondo del canyon della Gravina come dovremmo aspettarci se fosse questo a fornire la risorsa idrica, ma in alto, lungo l'altopiano e i suoi pendii scoscesi. È infatti dal cielo che proviene l'acqua dei labirintici complessi trogloditi. Sull'altipiano scavati nella roccia calcarea sono ancora visibili i primi villaggi del Neolitico circondati da fossati organizzati con canalette e cisterne dalla perfetta forma a campana, filtri e tumuli di pietra che, captando il vento, condensano l'umidità. Le acque delle colline retrostanti si riversano lungo la linea tra il piano e il burrone. Questa area, fondamentale per l'intercettazione e l'incanalamento verso il basso, diventa il portale di ingresso dell'insediamento rupestre, soglia del

baratro, limite simbolico, luogo del mito. La progressione dell'abitato segue il flusso naturale delle acque che da inghiottitoi e doline naturali sul piano si riversano lungo i pendii del Canyon della Gravina dove l'abitato si estende dall'alto verso il basso fino a quando lo permette il banco di roccia tenera. Le sponde scoscese offrono il taglio verticale già pronto e si possono realizzare le grotte scavando in orizzontale. Sfruttando gli spalti e i gradoni naturali, si realizzano negli strati del calcare tenero più piani di grotte che si aprono su aie e giardini collegati da un'intricata trama di percorsi, scale, canalette e cisterne. Durante le piogge violente i terrazzamenti proteggono i pendii dall'erosione e convogliano per gravità le acque. Nella stagione secca le cavità aspirano l'umidità atmosferica che si condensa nella cisterna terminale degli ipogei. Lo scavo è effettuato con una inclinazione precisa per permettere al sole in inverno quando è più basso a mezzogiorno di penetrare fino in fondo dove è sempre scolpita una nicchia fornita di ripiani. È un orologio stagionale basato sul percorso del sole. Nella stagione calda il sole più vicino allo zenit colpisce solo gli ingressi delle grotte lasciandole fresche e umide. Il vapore, riscaldato dai raggi del sole, a contatto con la superficie fredda della pietra condensa nella cisterna nel fondo della cavità. Il processo ha una funzione pratica, garantendo climatizzazione costante e apporti idrici, e un significato simbolico. L'unione del sole con la Terra crea il miracolo dell'acqua e della vita. Sacro e materia, mito e realtà, cultura e natura si fondono costantemente in un labirinto di nessi analogie e rimandi che occorre dipanare nella continua ricerca del significato.

Pasolini amava il Sud e i Sud del mondo come anche Albert Camus di cui cito a memoria una frase che dice: «Noi abbiamo contrapposto il Nord al Sud del mondo. Però se il Sud è Midì, mezzogiorno, allora il Nord è Minuit, mezzanotte, allora abbiamo sconfitto il giorno con la notte quindi abbiamo travolto la luce con le tenebre». Il nostro compito è continuare costantemente il lavoro di conoscenza e di interpretazione, la ricerca del significato e dei valori. Così il pensiero dà forma alla realtà e le idee si concretizzano splendendo nella luce.

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

//

Marginalità dei luoghi



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Pasolini e il sud del mondo: tra geografia e storia

di Carla Benedetti

Difficile trovare nel secondo dopoguerra italiano un altro artista sensibile quanto Pasolini a ciò che si è formato o è stato costruito nei secoli, nei millenni, nelle ere geologiche, e che rischia di andare distrutto – in altre parole, sensibile a ciò che noi oggi chiamiamo "patrimonio dell'umanità". Non solo *Le mura di Sana'a*, il documentario in forma d'appello all'UNESCO che Pasolini girò nel 1970, ma molti altri aspetti e momenti della sua opera ci rivelano un acuto e struggente interesse per ciò che ci giunge dal passato e che i sommovimenti della Storia non hanno cancellato.

Io credo che questa straordinaria sensibilità di Pasolini – che lo fa unico nel suo tempo – sia strettamente legata alla sua peculiare visione della storia umana: una visione altrettanto insolita in quegli anni, anzi, direi, in conflitto con quella più diffusa nel contesto intellettuale e politico di allora. Contro la concezione storicistico-dialettica – condivisa anche dal marxismo – che vede la storia come uno sviluppo progressivo della civiltà, un evolversi per stadi successivi ognuno dei quali supera il precedente, Pasolini avverte invece fortemente la continuità della vita umana nel tempo: un tempo che per lui non sta solo nella piccola cornice del recente passato, ma abbraccia tempi lunghissimi, dalla preistoria fino a oggi. Questo suo sentimento della storia gli costò del resto molte incomprensioni e critiche da parte dei contemporanei, rendendolo ideologicamente sospetto agli occhi dei progressisti, che spesso gli affibbiarono le definizioni di "reazionario", "nostalgico del passato", "nemico del progresso". Oggi, nell'era che gli scienziati hanno chiamato Antropocene, mentre facciamo i conti con il rischio di un'estinzione di specie, siamo invece in grado di comprendere appieno quella sua visione della storia, che ha il suo fulcro in una percezione vertiginosamente allargata del nostro essere nel tempo²⁵.

L'attrazione di Pasolini per il Sud – l'argomento di cui vorrei parlare oggi – è un'altra faccia di quella stessa sensibilità e di quella visione della storia. Inizio da una frase significativa che si legge nella *Lunga strada di sabbia*, reportage di un viaggio lungo le coste d'Italia che Pasolini fece nell'estate

²⁵ Su questo rimando a Benedetti 2023.

del 1959 a bordo di una Fiat millecento: «Il cuore mi batte di gioia, di impazienza, di orgasmo. Solo, con la mia millecento e tutto il Sud davanti a me. L'avventura comincia» (Pasolini 1998, 1493).

Pasolini partì da Ventimiglia, scese lungo il Tirreno fino in Calabria. Da lì passò in Sicilia, per poi ritornare sul continente e risalire la costa adriatica fino a Trieste, compiendo così l'intero periplo della penisola. Durante il viaggio tenne un diario, che pubblicò a puntate sulla rivista «Successo», intitolandolo, appunto, *La lunga strada di sabbia*. La frase citata sopra si riferisce al momento in cui supera il Capo Circeo, a circa 100 chilometri a sud di Roma, e illustra bene la fascinazione che il Sud esercita su di lui e che, come un demone, lo spingerà ancora ad altri viaggi²⁶.

È estate. Le spiagge sono affollate. Il boom economico ha dato l'avvio anche in Italia al turismo di massa, di cui già si vedono i primi segni. Il reportage ci restituisce così anche il quadro potente di un paese che sta mutando. In particolar modo Pasolini rileva i cambiamenti lungo la costa tra Venezia e Trieste, i luoghi della sua giovinezza. Isole, che prima quasi non esisteva ora è uno spiagione enorme, attrezzato all'americana, affollato di turisti tedeschi, con le scritte in tedesco. Così la "strada di sabbia" diventa anche un rivelatore degli sconvolgimenti ambientali, che allora si annunciavano e che di lì a poco si sarebbero manifestati in forma macroscopica: proliferazione edilizia, periferie stravolte, distruzione di forme di vita e dei loro modi secolari di interagire con il territorio: cose a noi ormai stranote. Il Pasolini successivo le avrebbe chiamate «genocidio culturale», in analogia con le distruzioni violente e profonde subite dai popoli colonizzati.

Ma in quelle pagine non troviamo solo questo tipo di annotazioni. C'è anche qualcosa d'altro a renderle particolarmente interessanti e struggenti. Nel paesaggio che incontra Pasolini, oltre ai mutamenti, nota anche quello che il nuovo corso della società non è riuscito a cancellare. È attento a tutti gli aspetti del territorio che rimandano a una storia più lunga: tracce di qualcosa che sopravvive e resiste alla devastazione, e che è ancora visibile nei muri, nelle rovine delle antiche città di cui l'Italia è ricca, ma anche nella cultura, persino nei corpi o nei volti che incontra: «un ragazzo, che passa di lì ha una faccia antica, veramente, non so bene se fenicia, alessandrina, o da scriba romano-meridionale, e quelle schiene con le spalle sporgenti come si vedono dipinte solo nei vasi» (Pasolini 1998, 1509).

²⁶ In seguito Pasolini fece viaggi in Africa, in India, in Medio Oriente, mosso da quello stesso demone meridiano, unito all'interesse antropologico e documentaristico, e rinforzato poi anche dall'attività di regista in cerca di location per i suoi film. Per i successivi reportage – *Comizi d'amore* (1963), *Le mura di Sana'a* (1971) – e per gli *Appunti per un film sull'India* (1967) e *Appunti per un'Orestide africana* (1970) egli avrà come supporto anche la macchina da presa, mentre per *La lunga strada di sabbia* ha solo la penna.

Di fronte a queste tracce che non hanno ancora tagliato i ponti con il lontano passato, Pasolini è preso costantemente da una forte emozione. Il resoconto ha pagine cariche di poesia e di esaltazione: per la luce, per gli scorci, e per molti altri dettagli del territorio. A scrivere è un viaggiatore incantato che si emoziona alla vista del mare, delle città, soprattutto di quelle del Sud: Napoli, Siracusa, Taranto, Otranto.

Il Sud che attrae Pasolini non coincide con ciò che si intende comunemente con questo termine, sia che lo si declini in senso geografico, sia in quello geopolitico. Che non si tratti di un Sud esclusivamente geografico è evidente: ora sta nel meridione d'Italia, ora nei paesi del cosiddetto Terzo Mondo. Del resto per lui il popolo italiano è il rappresentante europeo del Terzo Mondo. Nella lettera aperta a Italo Calvino, uscita su «Paese sera» del 8 luglio 1974, poi raccolta negli *Scritti corsari* con il titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, parla delle culture contadine italiane come «profondamente analoghe» a quelle del Terzo Mondo (Pasolini 1999b, 322). Ciò che Pasolini chiama Sud sembrerebbe quindi avvicinarsi di più a quello che oggi viene chiamato "sud globale". Ma neanche con questa accezione c'è una perfetta coincidenza.

Il Sud di Pasolini non ha una natura esclusivamente socio-economica o socio-politica. Per lui queste zone del pianeta sono caratterizzate non soltanto da un basso livello di sviluppo industriale e economico, o da basse aspettative di vita, ma anche dal fatto di essere ancora *connesse* al lontano passato in una dimensione temporale che travalica la Storia di cui trattano gli storici e i filosofi del suo tempo. Come già ho accennato, quel suo modo di percepire l'uomo nel tempo è agli antipodi di quello che pervadeva la cultura moderna. Il suo è un sentimento della storia assai discorde da quello che ha dominato l'Occidente negli ultimi tre secoli – e perciò più vicino a quello che sentiamo noi oggi, nel terzo millennio, consapevoli della perniciosità delle ideologie moderne del progresso, mentre siamo alle prese con una crisi ambientale senza precedenti, e con questioni di giustizia sociale globale. In questa sua visione della storia umana, Pasolini anticipa tendenze affermatesi più tardi nell'antropologia e negli studi postcoloniali, che rifiutano drasticamente l'idea di una storia unica che avanza superando i modi di essere e di pensare più arcaici. Per lui niente viene mai davvero *superato* nel corso della Storia e i "popoli arcaici" del Sud del mondo sono "contemporanei a noi", non solo cronologicamente ma anche idealmente:

L'allargamento del territorio conoscitivo (che implica il confronto diretto con altri modi di essere e di pensare: quelli dei popoli arcaici, che, sia cronologicamente che idealmente, sono

contemporanei a noi, perché è chiaro che niente in noi va distrutto e tutto coesiste) è inebriante (Pasolini 1999a, II, 2116).

Il Sud che lo inebria e di cui parla o che mostra nei suoi film, non sta quindi solo nello spazio. È situato anche nel tempo. Esso apre una dimensione spazio-temporale che ci ricollega con il lontano passato e quindi, come vedremo, anche con il lontano futuro. Questi luoghi marginali, o a rischio di distruzione, sono per lui un'alterità temporale di cui possiamo fare esperienza nel presente. Il lontano passato dell'umanità può ancora essere vissuto nel nostro tempo. E dove questa esperienza è possibile, lì c'è il Sud. Come una macchina del tempo, esso mette in contatto il mondo attuale con quello dei millenni precedenti: un contatto intimo, colto anche attraverso il sentimento. L'esperienza di questa alterità temporale ha così il potere di allargare il nostro "territorio conoscitivo". Ci fa percepire le questioni del presente in un orizzonte molto più ampio, nel tempo lungo in cui scorre la storia dell'umanità, da secoli, da millenni, da milioni di anni.

Pasolini ha incontrato questa alterità temporale ben prima dei suoi viaggi nel Sud d'Italia o del mondo. Per quanto non sia situato a Sud, è il Friuli a provocargli per la prima volta questa esperienza. Il friulano che si parla in questa regione è come un'isola rimasta ai margini dell'evoluzione della lingua italiana. Più che un dialetto è una "lingua minore" che presenta tratti arcaici che incantano Pasolini, tanto da indurlo a scrivere le sue prime poesie in questa lingua. Ed è significativo il modo in cui la descrive in un articolo dell'aprile 1949, pubblicato sul secondo numero di «Stroligùt», la rivista dell'Academiuta di lenga furlana fondata da Pasolini a Casarsa:

[Le parole friulane] udite dalla viva voce trasportano con sé in un paesaggio simile a questo, ma al di là di dieci secoli, in un'epoca inconsumata dalla coscienza [...]. L'isola linguistica non serba dunque solo i caratteri arcaici della lingua come dato fisiologico, ma quando quest'isola si collochi nel tempo oltre che nello spazio, ne serba la forma interiore (Pasolini 1999a, I, 160).

Una tale isola linguistica è dunque situata anche nel tempo. Non è solo un fenomeno linguistico, ma anche un mondo: un mondo che non è stato toccato dalla modernità, ed è ancora in contatto con quello di mille anni fa.

Un articolo del 1970, intitolato *Nell'Africa nera resta un vuoto fra i millenni*, rivela ancora più chiaramente la profonda natura temporale della percezione che Pasolini ha del Sud. Qui non è più in Italia ma nell'Africa subsahariana, e sta guardando alcune statue di legno nel museo di Bamako:

stupendi idoli di legno, rivestiti di fibre; d'una bellezza che dà una profonda commozione; pensando che tali idoli contadini dovevano essere identici per esempio, a quelli del Lazio prima dell'arrivo di Enea, mi sono sentito gli occhi improvvisamente bagnati di lacrime (Pasolini 1999b, 212).

Come si può notare, l'esperienza è simile a quella vissuta ascoltando le parole friulane: è una vertigine temporale, carica di un'emozione altissima. E il motivo di una tale emozione è proprio il fatto di sentirsi improvvisamente connesso con un tempo remoto, dentro alla lunga dimensione della storia dell'umanità.

Un tale modo di sentire non è "metastorico", come a volte è stato detto di Pasolini. La sua è più propriamente un'altra percezione della storia, diversa da quella dominante nella cultura occidentale moderna. Per lui la storia non è un progredire attraverso stadi crescenti di civiltà, dai più arcaici a quelli più evoluti, fino all'età moderna che avanza sul fronte d'onda della Storia. Sulla base di questa visione e di questa assiologia gli occidentali hanno potuto distinguersi non solo dagli Antichi, ma anche dalle civiltà non occidentali loro contemporanee, considerandole più arretrate nel processo di avanzamento della Storia. Le popolazioni indigene, pur essendo nel nostro stesso tempo, non sono percepite come a noi coeve. È ciò che l'antropologo Johannes Fabian ha chiamato «negazione della coevità» (Fabian 2000). Di questa suddivisione del pianeta su scala temporale si è avvalso, come sappiamo, il colonialismo, di cui stiamo ancora portando le ferite. Pasolini, più unico che raro nel suo tempo, non le ignorava nelle sue riflessioni, tanto da paragonare, come ho già ricordato, la distruzione culturale avvenuta in Italia negli anni '60 alle distruzioni violente di popoli e culture provocate dagli Europei nel resto del mondo. Ad alcuni era parso un paragone incongruo. A me pare piuttosto una connessione illuminante, che mette in relazione fenomeni di solito tenuti separati. Con il suo sguardo, con la sua attenzione all'alterità temporale in cui si conservano altre possibilità della civiltà umana, Pasolini rompe il quadro abituale entro il quale l'Occidente ha guardato alla storia umana, e mette in tensione gli schemi temporali dello storicismo, della tradizione dialettica hegeliana e anche di quella marxiana: «In quanto "storicista", capisco che la storia è una evoluzione,

un continuo superamento dei dati; sono altrettanto consapevole però che tali dati non vengono mai eliminati, ma sono permanenti. Sarà irrazionale, ma è così» (Pasolini 1999b, 1474).

Lo storicismo ci ha abituati a considerare le culture lontane come sigillate nel loro contesto storico, prive di contatto con il presente. Per Pasolini tutte le culture dell'uomo ci parlano ora, perché nulla si distrugge e tutto coesiste. Quei modi di essere e di pensare, così diversi da quelli occidentali moderni, che la modernizzazione distrugge, sono un grande serbatoio che conserva altre potenzialità della specie umana, comprese quelle che i moderni hanno ritenuto "superate". È questo il "patrimonio dell'umanità" per Pasolini.

Orme preistoriche

Darò ora un ultimo esempio di vertigine temporale in Pasolini, che mi permetterà di trarre ulteriori conclusioni riguardo al suo senso della storia. Si tratta di un articolo pubblicato sul settimanale «Il tempo», nella rubrica "Il caos", il 16 agosto 1969, che commenta l'allunaggio dell'Apollo 11, avvenuto il 20 luglio. In quei giorni un'euforia collettiva circondava l'evento. Come disse Neil Armstrong: «Un piccolo passo per l'uomo, un grande balzo per l'umanità». Pasolini ha parole assai diverse. Già il titolo del suo articolo, *Orme preistoriche*, che associa l'avventura spaziale alla preistoria, è quantomeno insolito. Parla della fotografia delle impronte degli astronauti sul suolo lunare, diffusa dai media. Quelle tracce gli ricordano altre tracce, lasciate dall'uomo in tempi molto lontani:

Vedo la famosa fotografia delle impronte dei piedi umani sul suolo della luna (fotografia peraltro ormai giornalmisticamente invecchiata). Non so dire cosa mi succeda. Ci resisto bene, anzi, con indifferenza, continuo a fare ciò che son dietro a fare: ma mi prende una specie di capogiro, un senso di rivelazione [...] Questa fotografia, infatti, mi rievoca altre immagini. Queste impronte mi rievocano altre impronte. Non si tratta di una novità: non mi si manifesta qualcosa di ignoto. Si tratta ancora una volta di un ritorno. Povero vecchio uomo ancora quasi bestia che lasciavi i tuoi segni sulla terra! Il tuo passaggio su questo mondo era testimoniato da un nulla. Un'orma, appunto, o un segno inciso dalla tua goffa, bestiale, e già laboriosa mano. Poche cose conciliano con l'uomo – lo rendono fraterno, e riempiono di un senso di struggente ma giusta pietà per lui – quanto le sue tracce più infime e umili. Qui un uomo di cinquantamila anni fa ha lasciato le sue

ossa. Qui un uomo di settemila anni fa ha lasciato una timida forma rossiccia di cervo... La pietra fedele e longeva custodisce lungo interi millenni quel nulla (Pasolini, 1979, 195).

Alle impronte degli uomini sulla luna accadrà lo stesso, quando i millenni si saranno accumulati sulla loro impresa:

Le orme dei piedoni degli uomini sulla luna danno questa comprensione pietosa per una vita che si è svolta in un passato inenarrabile. Se ne sono tornati sulla terra, sono morti, si sono accumulati i millenni sulle loro povere azioni della vita: ed ecco qui appunto i loro segni, i segni del loro passaggio. Sì, fin qui sono giunti, nelle loro infinite migrazioni. Ciò che commuove nella passeggiata così prosaica e anche un po' stupida degli americani sulla luna, non è il futuro ma il passato: il destino di ogni futuro di diventare passato, se non lo è già. È il ripetersi continuo di queste ricerche brancolanti e intente dell'uomo ostinato – che, perdendo in un loro segno che sopravvive la continuità logica e il senso completo, danno di colpo la giusta misura della loro grandezza e della loro piccolezza [...]. Queste impronte di grossi piedi umani hanno una direzione: un'andata e una venuta. Prima e dopo c'è il nulla, da ricostruire. Il cuore si sente cadere nel passato, e ciò lo consola (*ibid.*).

Così, mentre tutti vedono nell'impresa dell'Apollo 11 l'espansione del potere tecnologico dell'uomo, cioè vedono *il futuro nel presente*, Pasolini vede il futuro stesso come già passato, come se lo sbarco sulla Luna fosse avvenuto migliaia di anni prima. È una prospettiva insolita, che potremmo chiamare *il futuro nel passato*. Essa non è in contrasto ma anzi si sposa perfettamente con l'altra prospettiva, quella di cui abbiamo parlato finora, *il passato nel presente* cioè il passato che sopravvive nel mondo di oggi. Quest'ultima è sempre presente in Pasolini – si pensi a una delle sue poesie più note di *Poesia in forma di rosa*, *Un solo rudere, sogno di un arco*, che contiene la celebre strofa «Io sono una forza del Passato» (Pasolini 2003, I, 1098). Per questa sua attenzione alle rovine di ciò che ci ha preceduto, Pasolini è stato avvicinato a Walter Benjamin. Non c'è dubbio che vi siano delle affinità. Ma c'è anche tra i due una notevole differenza. La dimensione messianica, cioè l'idea di una redenzione del passato da compiersi in un altro tempo, nel futuro, molto forte nella riflessione di

Benjamin, è invece del tutto assente in Pasolini. In compenso troviamo in Pasolini qualcosa che in Benjamin manca. Ed è appunto quella che ho chiamato la prospettiva del *futuro nel passato*²⁷.

Questa prospettiva apre una visione molto singolare della storia umana. Invece di un susseguirsi di epoche storiche, come quelle raccontate dalla storiografia moderna, Pasolini sembra percepire un'unica lunga epoca, dove gli uomini continuano a nascere, a morire, a compiere azioni, anche grandi e eroiche, costellata di tutti i sogni, di tutte le sofferenze, le violenze, le guerre e le rivoluzioni, dalla preistoria fino al presente. Un'unica lunga epoca che si estende anche nel futuro. In questo vertiginoso orizzonte temporale il lontano passato preistorico sta assieme al presente balzo nel cosmo, visti entrambi come da un tempo in cui gli uomini forse non ci saranno più. L'intera storia dell'umanità viene così avvolta da uno sguardo compassionevole ("comprensione pietosa"), consapevole sia della grandezza sia della piccolezza dell'uomo, che è capace di dominare le forze della natura e persino di andare sulla luna eppure fragile, effimero. È uno sguardo sulla storia umana che possiamo ben definire tragico, nel senso forte a cui ci ha abituati Nietzsche: una visione del mondo, viva nella cultura greca prima di Socrate, nell'epos omerico e nelle antiche tragedie.

Collocando il presente in una dimensione temporale lunghissima, come se fosse avvenuto millenni prima, Pasolini presenta la nostra stessa esistenza odierna in una luce straniante, che tuttavia non è depressiva e tanto meno nichilista: è semmai tragica, perché non nasconde la reale condizione dell'uomo. Le narrazioni antiche erano capaci di sostenere questa visione: una capacità che forse la modernità ha atrofizzato negli uomini, soffocata dalle visioni dominanti della storia e dalle narrazioni più comuni. Come Eschilo, come Omero, Pasolini ci mostra come sia possibile guardare la tragicità della vita umana nel tempo, senza cedere all'idea dell'insensatezza della storia (altro prodotto dell'ideologia moderna del progresso, rovesciata nichilisticamente nel suo contrario).

²⁷ Per un maggiore approfondimento rimando a Benedetti 2023.

Pasolini 1974 e la lode della marginalità

di Peter Kammerer

I. Il contesto

Ho avuto la fortuna di partecipare alla conferenza stampa del 15 marzo 1974 nella quale Pasolini, Lelio Basso e l'ambasciatore della Repubblica Araba dello Yemen a Roma presentavano il film *Le mura di Sana'a* insieme a un appello all'UNESCO di salvare quella città e non solo quella. Pasolini fece distribuire fotografie di Sana'a scattate da Renzo Manzoni nel '800 (Manzoni 1884) per sottolineare la sostanziale identità di un tessuto urbano e sociale conservato fino al 1970, anno in cui aveva girato il suo piccolo film. Ho registrato questa conferenza stampa pubblicata poi nei Meridiani Mondadori. Roberto Chiesi e Luigi Virgolin ne hanno fatto nel 2009 la colonna sonora di un bellissimo video. Prima di dire due parole sul concetto di "marginalità" espresso da Pasolini in quella occasione vorrei ricordare il contesto storico di quella conferenza.

Siamo nel 1974. Da appena 7 anni gli inglesi hanno lasciato Aden (novembre 1967) dove si era costituita una Repubblica Popolare dello Yemen del Sud che, come la vicina Somalia di Siad Barre, si proclamava socialista. Su questa scelta, sul suo significato e sul suo esito sarebbe importante riflettere, non solo perché Pasolini ne parla tra le righe. Il Nord dello Yemen con la capitale Sana'a, formalmente stato sovrano sin dal 1918, cioè sin dalla fine dell'impero ottomano, nel 1962 si era costituito come Repubblica Araba dello Yemen. Al momento della conferenza stampa esistevano quindi due Yemen che si uniranno nel 1990 in un unico stato che oggi praticamente non esiste più. Oggi ci troviamo davanti a un unico campo di guerra. Una guerra intricata dai nodi interni tribali, religiosi, culturali ed economici e resa irrisolvibile dagli interventi internazionali degli Usa, degli Emirati Arabi e dell'Iran.

In quella conferenza stampa Lelio Basso, socialista, uno dei padri della Costituzione Italiana, membro fondatore del Tribunale Russell, promotore instancabile di una Lega internazionale per i diritti e la liberazione dei popoli, presidente di una Associazione Italo-Araba, poteva fare ancora appello a una concezione di vita che unisce «quasi naturalmente i popoli mediterranei dopo uno scambio

millenario di civiltà» (Pasolini 2001, II, 2113) che si rinnova continuamente anche nelle vicende della vita quotidiana, un legame, continua Basso, che «sta nelle cose» ed elenca piante, verdure, la cucina insieme alle vestigia di una antica civiltà ancora parte della vita popolare. Ecco la vita povera ma dignitosa che sta al centro della "passione" di Pasolini.

L'ambasciatore yemenita nel 1974 poteva fare ancora appello alle organizzazioni internazionali e in particolare all'Italia per la salvaguardia di questo patrimonio comune, non solo alla cultura araba e a quella occidentale, ma a tutta l'umanità. Pronuncio questa parola "umanità" non senza un brivido in un momento in cui chi governa gli stati rispolvera i vecchi nazionalismi: Italia *first*, Germania *first*, Stati Uniti *first*, Ucraina *first*. Leggendo oggi le parole dell'ambasciatore e quelle poi pronunciate da Pasolini riusciremo forse intuire l'enorme distanza che ci separa da quel 1974 e dalle speranze allora possibili, oggi impensabili. Oggi i protagonisti internazionali attivi nello Yemen forniscono soprattutto – si può dire solo – armi, cioè mezzi di distruzione.

La modernizzazione, della quale Pasolini aveva criticato i primi passi e che ai suoi tempi si imponeva con merci a basso costo e la costruzione di strade ad opera della Cina, oggi si impone con le armi e le tecnologie militari. Un altro capitolo della grande tragedia del mondo arabo che sfugge ai nostri sguardi concentrati sui punti più spettacolari dell'iceberg, il conflitto arabo-israeliano e il terrorismo, ambedue problemi non risolvibili con le armi.

II. La scandalosa forza rivoluzionaria del passato

Pasolini intuisce che le trasformazioni di Sana'a come quelle di Orte, di Venezia e di Bologna non solo fanno parte di un unico processo, ma distruggono anche, nell'Occidente come nell'Oriente, la radice di una umanità che scompare, che già non esiste più se non ai margini del mondo moderno. In appena dieci minuti il piccolo documentario tocca tutti i grandi temi che hanno angosciato e anche reso vitale il suo pensiero: il rapporto Nord-Sud, la modernizzazione, il paradosso della povertà come risorsa di umanità, il rapporto con il passato, la mutazione antropologica. Temi con i quali non smettiamo a confrontarci.

Nella conferenza stampa confessa «un desiderio diventato addirittura quasi patologico di conservare certe forme della vita del passato» (Pasolini 2001, II, 2115), un tessuto urbanistico fatto di strade, cancelletti, muriccioli, piccole casette della povera gente. Nel maggio del 1968 – in pieno '68 – parlando di Venezia aveva già affermato: un piccolo muretto divisorio di orti o campi

«rappresenta, con l'inizio della mia vita, il modello di tutti i miei valori». La loro distruzione è motivo di dolore e di angoscia insopportabili e domanda: «Che cosa ne sarà di loro? E di tutta la nostra storia?» (Pasolini 1999b, 1623-1625). Aggiunge addirittura che sarebbe «teoricamente capace di ammazzare» chi minaccia la bellezza di Venezia. Sono grato a Carla Benedetti che nella sua relazione ha indagato la radice di questa sensibilità quasi patologica. Non si tratta di un vizio o atteggiamento romantico, ma di una concezione della storia vicina, aggiungerò io, a quella sviluppata da Walter Benjamin.

Credo che condividere o rifiutare questa "passione" sia un criterio importante per caratterizzare il nostro rapporto con Pasolini. Che ne facciamo del paradosso di essere «comunista per conservare»? Rossana Rossanda lo chiama "reazionario", in senso classico (Rossanda 1975). Contini, il grande maestro e amico, dice «La sua utopia non è prospettica, ma nostalgica» (Contini 1980). Ma questo giudizio si arricchisce o addirittura si capovolge se si inserisce la passione quasi patologica di Pasolini in una visione della storia come quella indicata da Walter Benjamin nelle sue famose *Tesi di filosofia della storia*. Per quanto io sappia è stato Heiner Müller in un convegno al Goethe Institut nel novembre 1991 il primo a sottolineare questa vicinanza sorprendente tra Pasolini e Benjamin permettendo così una lettura che esce dai soliti binari. Benjamin sottolinea «che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia» (Benjamin 2012). E aggiunge: «Certo, solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato». La ininterrotta rivoluzione del capitale invece tende a cancellare il passato per sempre.

Ormai conosciamo tutti la sensazione della scomparsa irrimediabile delle cose, la vertigine del nuovo che non trova il tempo per consolidarsi e rimane – come disse Marx già nel *Manifesto* – sempre in uno stato fluido. Questo non vale solo per le cose, ma per gli stessi esseri umani. Viene il sospetto che Pasolini abbia capito che la lotta da ingaggiare alla fine del '900 sia più quella della redenzione del passato di quella per il sole dell'avvenire. Lo dico non per recuperare Pasolini a un marxismo da tempo in crisi, ma per sostenere ancora una volta il valore profetico della sua opera straordinaria. Ovviamente non sappiamo che cosa significhi non perdere il passato e impossessarsi di tutta la storia umana. Forse si tratta di un concetto simile a quello della «riconciliazione con la natura» della quale parlava il giovane Marx. Tutta una ricerca da fare. Comunque la pista da seguire – aveva ragione Pasolini – parte dal ruolo dei poveri e della loro emarginazione. Nel mondo precapitalistico ricchi e poveri vivevano nello stesso universo con rapporti regolati dalla religione. A partire dal '600 invece una nuova scienza della società ha posto la questione in modo rivoluzionario:

cosa facciamo con i poveri, come utilizziamo o eliminiamo poveri e povertà, chi fa parte di un patto sociale e chi rimane fuori? Pasolini è stato uno dei pochi che negli anni '70 aveva capito che l'economia politica, sia quella di mercato, sia quella socialista, non abbia trovato nessuna risposta soddisfacente. Allora propone un grande passo indietro.

III. *L'idroscalo di Ostia. Tessuto territoriale come tessuto di vita*

Tutti conosciamo il luogo dove Pasolini fu ammazzato, luogo descritto da lui nella poesia *Una disperata vitalità*. Parla del canale di Fiumicino, del vecchio castello «bestione papalino» (su disegno del Michelangelo), della brutta campagna di contadini servi e del vecchio litorale tra ruderi di antiche civiltà. C'erano allora un piccolo campetto di calcio, baracche e villette proletarie, le bilance da pesca appese sul fiume, la stazione di un autobus su una piazzetta coperta di polvere e fango. Un ambiente di baraccati, di contrabbandieri, di pescatori e di gente abbandonata a sé stessa. Un luogo magico finché la morte del poeta non lo rese famoso, i quartieri popolari di Ostia Nord non si allargarono, il litorale non divenne sede di cantieri navali e di un porto turistico. Tutta questa zona poteva essere travolta o dal cemento o dall'immondizia. Ma è stata salvata. Intorno al monumento per Pasolini si estende oggi un parco letterario in una oasi naturale curata dalla Lipu. Non ho visto più le reti a bilancia sul fiume, vittime degli yacht nautici ormeggiati in massa. Le piccole industrie sono meno squallide, sulla piazzetta ha aperto un bar e di fronte si scende al mare dove si è creata una piccola spiaggia, chiamata "spiaggia celeste". Insieme al tessuto sociale degli abitanti si è modificato anche il tessuto del territorio, ma i suoi nodi sono rimasti gli stessi e si vedono i fili confusi delle suture del gioco complesso tra inclusione ed esclusione. Non c'è stata né deportazione di gente (quel che accade di solito) né cancellazione di segni importanti. Così il fascino del luogo è rimasto e il recinto dell'oasi verde non toglie nulla a questa «isola del disordine e della speranza» come Müller aveva chiamato il luogo durante una nostra visita.

Per immaginarsi una prova di questa conservazione riuscita propongo un ricordo. Là dove il cadavere fu trovato i baraccati, gli abitanti del posto, fecero un piccolo recinto con pietre e oggetti vari in forma del corpo di Pasolini e deposero dei fiori. Un atto di pietà straordinaria. Qualcuno di voi conoscerà la foto custodita alla Cineteca di Bologna, allora scattata da Regine Esser, mia compagna. Sono convinto che anche oggi una reazione di questo tipo sarebbe possibile. Ecco la prova della quale parlo. Salvare il passato è sempre possibile se ci sono gli abitanti del presente.

La città delle lucciole. Pasolini e il fantasma dell'origine

di Marco Bertozzi

Giungere a Roma da provinciale procura a Pasolini intensi stupori antropologici (AA.VV. 2013, AA.VV. 2022). Le caratteristiche ambientali di quel set a cielo aperto costituiscono un luogo madre di conoscenza del mondo, in cui la seconda vita dello scrittore, dopo l'infanzia e l'adolescenza, può manifestarsi appieno. Tra l'estasi dell'abitare poetico e la sua irreversibile perdita si consumano alcuni atti che cercherò di attraversare accompagnato da un'idea: che per Pasolini il valore della città attenga a un atto fondativo, alla verità di un mito incorrotto, quello dell'*urbs* custode di una *civitas* pura, non degenerata dalla mano violenta dell'uomo o dall'alienazione della società dei consumi. Dunque, da un lato la città degli umili, un mondo arcaico e reale, in qualche modo senza progresso; dall'altro l'origine come bene incontaminato; all'incrocio, il fantasma pasoliniano, in una mitizzazione acritica del passato. Un'incomprensione, una diffidenza radicale verso le auspicate speranze progettuali della Modernità? Sicuramente un equilibrio difficile, la ricerca di una "grazia" popolare esterna a pretese dottrinali, fra giusta critica a utopie moderniste ed esaltazione della purezza del passato.

Oltre alla sua produzione letteraria²⁸, forme poetiche suggestionate dalla persistenza dell'arcaico emergono sin dai cortometraggi realizzati per Cecilia Mangini, nei quali Pasolini sceneggia il commento. Si tratta di scritture per il cinema che si rifanno al suo *Ragazzi di vita* (1955): Pasolini coglie pienamente l'umanità pre-moderna, la gioia antica e vitalistica degli adolescenti romani in *Ignoti alla città* (1958), dove osserviamo alcuni giovani cincischiare in una Roma lontana dai fasti de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960, film alla scrittura del quale collaborerà anche Pasolini), frugando fra i rifiuti, rubacchiando nei mercati o giocando in spiazzi periferici. In *Ignoti* si respira un'aria dimessa, e l'accettazione di una condizione vissuta come eterna sembra totale. Il commento pasoliniano rileva che «queste migliaia di ribelli e di violenti sono in realtà sin troppo rassegnati,

²⁸ Per un quadro generale sulla produzione di Pasolini rimando ai sette volumi dei Meridiani Mondadori, pubblicati dal 1998 al 2003 e curati da Walter Siti, in collaborazione, di volta in volta, con altri studiosi. Per una trattazione più agile rimando a Joubert-Laurencin 2022.

trasformano sin troppo l'ingiustizia in una antica e vitale allegria». Li vediamo alzarsi dal tronco sul quale indugiano, la sigaretta in bocca, un *travelling* sui volti scolpiti nella materia: se ne vanno tranquilli, uno si pettina, un altro boxa con se stesso. Stesso clima delle foto scattate dalla Mangini a Roma, con Pasolini, nell'anno in cui il poeta dedica tre articoli ai borghetti di periferia, sulla rivista «Vie Nuove»: il 3 maggio esce *Il fronte della città*, il 10 maggio *I campi di concentrazione*, il 24 maggio *I tuguri*. Sia le vecchie borgate fasciste che le nuove edificazioni democristiane vengono accostate ai lager nazisti, mentre i brandelli di città, le assolate lande periferiche, i resti persistenti di un'antica civiltà sono gli orizzonti del grande affresco di un'epoca che vede in Pasolini un appassionato cantore. Ancora, il rapporto con il cinema della Mangini continua, e Pasolini commenta lo straordinario *La canta delle marane* (1961), dove alcuni ragazzini schiamazzano nell'acqua paludosa dei laghetti alle porte della città. Un vitalismo appassionato, pieno di amore, emerge da questo film e conferma alcune considerazioni di Pasolini sulla supposta felicità di quei ragazzi:

Nelle borgate romane, che è il mondo che io conosco e che ho espresso nei miei romanzi dieci anni fa, i giovani e la gente in genere erano molto più felici di adesso, molto più felici di adesso. Non so cosa sia la felicità, ma se la felicità è sorridere e cantare e inventare linguisticamente tutti i giorni una battuta, una spiritosaggine, una storia, se la felicità è questa, allora erano molto più felici di oggi... Ecco. Allora, nelle borgate romane – anche questo l'ho scritto ma lo ripeto – andando in giro per Roma, tutti i fattorini dei negozi, dei macellai, dei fornai, in bicicletta, con le toppe nel sedere, andavano in giro per la città e cantavano. Non c'era nessuno che non cantasse, non c'era nessuno che, guardato, non ricambiasse lo sguardo con un sorriso... La povertà abbiamo capito che non è il male peggiore, l'abbiamo capito chiaramente: il male peggiore è la miseria del finto benessere (Pasolini 1999a, II, 2836).

Per Pasolini l'origine precede la civiltà borghese: si tratta di un luogo mistico, vibrante, sin'anche sensuale, segnato dalla strada, dall'idea di comunità e di festa, da odori secolari di antico. Cito un estratto da una sua lettera di inizio anni cinquanta all'amico Giacinto Spagnoletti: «Tu sapessi che cosa è Roma! Tutto vizio e sole, croste e luce: un popolo invasato dalla gioia di vivere, dall'esibizionismo e dalla sensualità contagiosi, che riempie le periferie... Sono perduto qui in mezzo» (Pasolini 2021, 706). È un osanna a tutto ciò che l'abitare borghese rifiuta e cerca di anestetizzare, protetto da ambienti asettici come il salotto o il quartiere residenziale, e che

inorridisce davanti a termini come baracca, grotta, tugurio, accampamento, borghetto. Tutti ambienti che Pasolini vive in maniera appassionata, e nei quali riscontra una diffusa teatralità. Sentiamo ancora le sue parole in un testo del 1959:

A Roma, data la difficoltà dell'alloggio, si vive più nella strada che in casa. La strada è concepita come un teatro. In casa non ti vedrebbe nessuno, per la strada hai un pubblico [...] I romani sono felici sono quando camminano per le strade: le più orrende architetture del fascismo e del dopoguerra non sono riuscite a fare una sola strada disumana (Pasolini, 2022a).

Per Pasolini il disumano irrompe con la trasformazione epocale dell'Italia degli anni sessanta. Qui il suo scarto tende al drammatico e introduce una tensione irrisolta: alla dimensione mitica del primigenio si affianca l'irreversibile perdita dell'incontaminato, l'impossibile purezza di qualsiasi lingua – anche quella della città. Lo dico con le parole di Vincenzo Consolo:

È certo che nel Secondo dopoguerra nessun poeta o scrittore, né il Pavese delle colline e delle città, né il Vittorini de *Le città del mondo*, né il Calvino de *Le città invisibili* è stato così "architetto" come Pasolini, vale a dire come lui ha pianto e rimpianto un mondo sepolto un'umanità e un umanesimo violentemente cancellati, nessuno come lui ha dolorato e inveito per la repentina distruzione della grande bellezza italiana, la bellezza di questo paese eternamente controriformistico divenuta una immensa, squallida borgata, un Agrigento di abusivismo, una Atene di cemento (in Biondillo 2022, 148-149).

Una Atene di cemento in cui le lucciole scompaiono perché il nuovo mondo accende altre luci, più forti, più scintillanti, che annientano la delicatezza di quei fotofori coleotteri vaganti. Negli anni in cui l'origine incontaminata è votata alla sconfitta la disperazione si fa strada. Se la scomparsa delle lucciole simboleggia la destituzione del senso mitologico dell'origine, è proprio nella perdita di quella fascinazione antica che Pasolini fatica drammaticamente a individuare tracce di persistenza. Il poeta osserva il sottoproletariato urbano diventare piccolo borghese, perdere la sua supposta purezza per assorbire il sistema valoriale della civiltà edonistica e dei consumi. Anche se la "barbarie" del capitalismo non procede senza intoppi e sotterranei barlumi di resistenza persistono (Didi-Huberman 2010), l'origine non può sottrarsi al cambiamento irreversibile innescato dalla storia. Tutto sta mutando e nei film romani di Pasolini – da *Accattone* (1961) a *Mamma Roma* (1962),

da *La ricotta* (1963) a *Uccellacci e uccellini* (1965) – questo "nuovo fascismo" non ha più nulla di epidermico, in quanto mira alla omologazione totalitaria del mondo. A un certo punto l'abitare poetico, soprattutto quello vissuto in paesaggi urbani non celebrati, sentendosi comunque "a casa propria", cessa di essere miracoloso e diviene terra di conquista, passaggio verso un paradiso artificiale in cui il popolo inquinato dalla industrializzazione neocapitalista e dalla cultura televisiva aspira ai valori della borghesia e del libero mercato. Facile rimandare agli smarrimenti di Anna Magnani e al suo desiderio di rifarsi una vita, per lei e per il figlio Ettore, nel nuovo quartiere Ina Casa a Cecafumo; o, ancora, al Cristo crocifisso e allo Stracci morente de *La ricotta* con, sullo sfondo, una città in piena espansione, violentata dagli esiti della rendita fondiaria e della conseguente speculazione immobiliare. Se non serve chiudersi nel lutto per la scomparsa dell'arcaico quanto, piuttosto, inventare altre forme di resistenza, è ne *La sequenza del fiore di carta* (1968, episodio di *Amore e rabbia*, diretto anche da Jena Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Carlo Lizzani) che Pasolini innesta creativamente nuova linfa alla sua riflessione. In una lunga passeggiata nel centro storico di Roma lo spensierato Riccetto (Ninetto Davoli) ignora le tragiche immagini in bianco e nero della storia contemporanea, con guerre, scontri, eccidi. A lui si rivolge la voce di dio in persona, ora maschile, ora femminile, che lo ammonisce ad abbandonare la sua inattaccabile innocenza, perché l'innocenza sta diventando colpa. È una evoluzione importante nel pensiero pasoliniano: ora il proletariato sta perdendo il candore osservato dal regista solo pochi anni prima. Violente mutazioni antropologiche e urbanistiche sono in atto e se raggiungere il corpo intatto dell'origine resta l'aspirazione fondamentale di Pasolini, il suo fantasmatico presupposto diviene evidentemente antistorico. Come ricorda Massimo Recalcati «L'origine si sottrae, infatti, all'alienazione della storia affermando la necessità di uno spazio incorrotto, negato al tempo, immobile» (Recalcati 2022, 13).

Nella idealizzazione dell'origine, sia del mondo urbano che di quello contadino, può annidarsi una spinta regressiva e conservatrice che esalta l'idea di una identità immutabile, non degradata dallo sviluppo. Pensando alla rappresentazione della città come corpo intatto, torna alla mente la *Veduta della catena*, nella quale osserviamo una Firenze rinascimentale chiusa, dalla forma perfetta, protetta da una lunga catena serrata da un lucchetto. La veduta esposta a Palazzo Vecchio è una riproduzione ottocentesca a colori di una xilografia del Kupferstichkabinett di Berlino in bianco e nero, riferita a Francesco Rosselli e datata nella seconda metà del quattrocento. Mi piace pensare al Pasolini architetto, di cui parlava Consolo, intento al rilievo della città, in analogia con l'artista

ritratto di spalle in primo piano a destra, osservato mentre dipinge. Una veduta sintomatica di un'idea di città che si stacca dal contado, e nella perfezione della sua forma manifesta pienamente il sentimento di appartenenza alle pietre sulle quali si posarono i nostri primi sguardi consapevoli. Addentrandoci nella veduta, oltre alla compatta armonia degli edifici, notiamo alcune figurine in acqua nell'Arno, fuori le mura, forse intente a pescare, che potremmo collegare ai ragazzi de *La canta delle marane*: un orizzonte percettivo che sembra rinviare a una estensione antropologica fondamentale, quella passione per l'uomo e il suo ambiente che conduce direttamente al lungo respiro della storia italiana. Si tratta di una dimensione relazionale tra l'io e lo spazio di vita distesa in secoli di storia e accentuata dai mille modi di abitare, più che una nazione, un paese multiforme e ricco di culture (Steimatsky 2008). Qualcosa che chiede a noi stessi di «sentire» i nostri luoghi, eppure, congiuntamente, di essere in movimento, spostandoci da punti di vista precostituiti per affrontare orizzonti sconosciuti, in cui il significato si rinnova ben al di là degli stereotipi sul paesaggio italiano. Dunque, per Pasolini, nessun ritorno nazionalista agli antichi fasti, a valori artistici e comunitari da riscattare; nessuna identificazione con le glorie dello Stato nazione quanto, piuttosto, un'attitudine in bilico fra il sé e il mondo, in cui «l'individuo è il precipitato singolare di un sentire che lo eccede, che appartiene ad un tempo, che interpreta e inventa il senso di un'epoca e si realizza in parole, immagini, ritmi» (De Gaetano 2014, 8). Una linea capace di apportare tensioni formali in sintonia con le contraddizioni e le storie del paese vivente, e che Pasolini interpreta tragicamente: una modalità dell'agire e disposizioni del pensiero che arrivano da lontano, un'attitudine performativa di lungo periodo della tradizione italiana. «Si tratta di quella estroflessione nel mondo che, da Machiavelli e Gentile, a Gramsci, qualifica in vario modo il nostro pensiero in una maniera che eccede lo statuto disciplinare della ricerca filosofica costituendone, piuttosto, una sorta di decostruzione pratica» (Esposito 2010, 252). Eccedere "lo statuto disciplinare" per ambire a una comprensione storica universale: come se nella seconda metà del Novecento italiano il tema della apocalisse culturale ne fosse un pregnante banco di prova, quella "fine del mondo" evocata da Ernesto De Martino (2002), e in grado di avvicinare due grandi intellettuali italiani in un orizzonte capace di tenere insieme l'interesse per la cultura popolare, la riflessione antropologica e la creazione artistica (ricordo che anche De Martino, in qualità di consulente, collabora a una serie di documentari – detti, appunto, "demartiniani" – sui temi del

magismo e delle culture del sud Italia)²⁹. Una specie di originale marca identitaria, che proprio per le difficoltà nell'avvento di quella supposta modernità riesce a evitare la compattezza di un unico paradigma estetico-filosofico, recuperando forme inesauste dagli orizzonti dell'arcaico, del magismo, del mito.

D'altronde, l'idea stessa di paesaggio sfida la partizione tra scienza e arte, mescolando saperi di geografi e topografi, architetti ed estetologi, sino a confondere categorie dell'oggettivo e sensazioni del soggettivo. Il paesaggio è una parte del visibile non definito da confini burocratici o funzionali, una realtà che non risponde alla determinazione formale di leggi che ne spiegano l'origine e le sue frontiere si spostano con la percezione, la coscienza, il periodo storico. Ciò che, ampliandosi, diviene banco di prova del rapporto tra Pasolini e il Terzo mondo. L'impossibilità di trovare la purezza dell'origine emerge già in *Sopralluoghi in Palestina* (1964), nel quale il regista si reca in Palestina alla ricerca di ambienti significanti per le riprese de *Il Vangelo secondo Matteo*. Vana risulta la ricerca di paesaggi che richiamino l'arcaico mondo biblico, di luoghi della predicazione di Cristo. Pasolini è sorpreso dalla modernità di alcune zone di Israele, come Tel Aviv e la parte israeliana di Gerusalemme, in netto contrasto con i poveri villaggi arcaici di un mondo arabo che gli appare come precristiano. Paradossalmente, come sappiamo, Pasolini troverà la sua Palestina in Italia, nei paesaggi del Centro/Sud preservati dall'irruzione della modernità: nel Lazio, presso Viterbo; in Puglia, a Ginosa nella Gravina, a Massafra, Manduria, Castel del Monte e a Gioia del Colle; in Basilicata, a Barile, Lagopesole e nei sassi di Matera; in Calabria, a Cutro e Le Castella. Sappiamo che dopo i suoi viaggi in India e in Africa all'inizio degli anni sessanta, Pasolini focalizza progressivamente la sua attenzione sui rapporti fra culture diverse, sulla "beneficenza pedagogica" dell'Occidente, sull'invenzione della democrazia capitalistica, sino a individuare la possibilità di un *Progetto per un poema sul terzo Mondo*. È all'interno di questa coscienza politica che immagina storie altamente simboliche, come quella del maraja indiano datosi in pasto, per salvarli, a tigrotti affamati. Attraverso questa domanda-pretesto si dipana il filo di *Appunti per un film sull'India*: come nei documentari a venire, la descrizione di un paesaggio o di una città non è semplicemente legata al dato topografico ma diventa metafora di orizzonti del sentire pasoliniano. La gratitudine di Pasolini per lo splendore del reale che si manifesta, lì in quel momento, emerge nella testimonianza di un atto poetico imprevisto, eppure reale: lo ricorda Walter Siti, quel «grazie» detto sottovoce dal

²⁹ Si tratta di documentari realizzati da autori come Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, una generazione di giovani registi affascinata dalle teorie e dagli scritti demartiniani usciti nell'Italia del dopoguerra.

registra a un umile contadino indiano che scandisce il nome del suo villaggio (Siti 2022, 53). Siamo pienamente nel sogno d'incontrare popolazioni non contagiate dallo sviluppo. Cercate in India come in Africa, nei viaggi con Dacia Maraini e Alberto Moravia, evitando grandi alberghi e villaggi turistici, dormendo in villaggi dove Pasolini auspica l'incontro con un popolo puro, angelico, sacro.

Con *Le mura di Sana'a* (1971) e *Pasolini e... la forma della città* (1974) Pasolini compone un dittico di rara efficacia simbolica nell'analizzare i processi di distruzione urbana nella corsa di alcuni Paesi verso "modernità" e "sviluppo". Costruendo un ponte tra l'Italia e lo Yemen, accentuato dal rimontaggio del primo film per accogliere le immagini del secondo, l'analisi delle città di Orte e Sana'a permette a Pasolini di coniugare, in un unico affresco, la perdita di riferimenti identitari secolari. Il senso della *civitas*, cristallizzato dalle antiche mura dell'*urbs*, viene sgretolato ovunque. Scrive Pasolini: «Forse è una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione, che come una lebbra la sta invadendo mi feriva come un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di fare qualcosa» (Pasolini 2001a, II, 3171). La sovversiva forza del passato non ha nulla a che vedere con l'idea di monumentale, di retorico o autocelebrativo:

non è tanto che io mi riferisca ai monumenti, alle moschee, ai grandi palazzi, alle porte, no. Quelle che mi stava più a cuore, in questi viaggi, era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, le piccole casette sorte a difesi dei campicelli di viti, abitare normalmente della povera gente... ecco, questo mi interessava. E tutto ciò in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è comparso quasi completamente eccettuato in certi paeselli sui picchi degli Appennini o sui monti (Biondillo 2022, 101).

Pasolini è estasiato dal miracolo della bellezza che irradia dalle strade, dalle torri, dalle decorazioni dei minareti e dalla stessa configurazione urbana. Una sorta di trascendenza che non appartiene alle città progettate dall'architettura moderna. Come se quella arcaica bellezza non potesse essere amministrata dalla ragione: come per Venezia o per Urbino, citate dal regista, si tratta di una bellezza scandalosa, che nulla ha a che fare con i precetti dell'urbanistica razionalista. Piuttosto, di urbanistica del sacro si tratta, un'urbanistica del desiderio lontana dall'idea pianificatoria del Movimento moderno, incapace di proteggere le dimensioni intangibili dell'abitare poetico. Emerge,

ancora una volta, il Pasolini profetico, che oltre a cogliere il carattere commovente dell'abitare anticipa la complessità dell'idea di "patrimonio", in una accezione che valica il dato strettamente monumentale, architettonico o paesaggistico che sia: ciò che riduttivamente era espresso dalle prime definizioni UNESCO in merito alla tutela dei patrimoni dell'umanità e che dal 2003 viene recepito dalla "Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale". I monumenti sono circondati da idee, imbevuti di vita, attraversati da rituali popolari e Pasolini antropologo percepisce, meglio, vive sulla sua pelle l'idea di "paesaggio culturale". La sua preghiera per Sana'a è imbevuta di quella complessità capace di unire la materialità delle mura con l'immaterialità dell'idea di storia e di cultura. Nel *va et vien* tra l'Italia e il "terzo mondo", Pasolini ricorda: «se l'idea di Venezia è nata in qualche punto dell'Oriente, questo punto è lo Yemen. Sana, la città più bella dello Yemen, è una piccola, selvaggia Venezia posata sulla lurida polvere del deserto tra giardini di palme e orzo, anziché sul mare» (Mancini e Perrella 1981, 33). Il raccordo tra città e nazioni diverse è ormai compiuto. L'allusione finale alla "grazia dei secoli oscuri" vale per Sana'a come per qualsiasi città italiana: una grazia che sta per dissolversi ma, al tempo stesso, una grazia che persiste in forma di rovina. Capace di evocare il paradosso di un patrimonio che si perde mentre si ravviva: un'aporìa, se vogliamo, rafforzata dalla precarietà di politiche conservative dotate delle migliori intenzioni ma, forse, debitrice di un pensiero eurocentrico (Maggi, 2020). Ciò che ho colto nel 2007, quando nella capitale yemenita ho mostrato *Le mura di Sana'a* a un gruppo di studentesse e studenti universitari. Una équipe di restauratori italiani era al lavoro per salvaguardare la grande moschea della città e, parallelamente, si tenevano corsi di conservazione e restauro del ricco patrimonio cittadino. Sotto allo schermo una interprete traduceva in arabo le parole di Pasolini rivolte all'UNESCO. Quando le luci si sono accese, una grande emozione, e anche un certo imbarazzo, ha colto sia me sia gli spettatori. Dopo qualche istante di silenzio un ragazzo yemenita è intervenuto sottolineando due aspetti: da un lato l'essere onorati che un grande artista e intellettuale come Pasolini avesse realizzato il film e che questo avesse portato all'interesse dell'UNESCO e alla salvaguardia delle mura e della vecchia città; dall'altro, che il loro desiderio di potere vivere come noi occidentali, in una città con case confortevoli, dotate di tutti i servizi, si rivelasse molto difficile proprio per i vincoli di salvaguardia posti a quelle antiche case a torre. Era come se alla preghiera di Pasolini all'UNESCO, affinché il popolo yemenita prendesse coscienza del valore della propria storia, si affiancasse un'altra preghiera, quella degli abitanti stessi, capace di complessificare ulteriormente il quadro e di andare al di là della benevolenza dell'Occidente.

Tre anni dopo, per la trasmissione televisiva *Io e...*, Pasolini inserisce alcune immagini di Sana'a all'interno di *Pasolini e.. La forma della città*, un documentario diretto da Paolo Brunatto in cui il poeta denuncia senza mezzi termini gli oltraggi immobiliari inferti all'antica forma *urbis* della città di Orte. Rivolgendosi a Ninetto Davoli e, allo stesso tempo, al telespettatore, Pasolini rivela che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città è incrinata, danneggiata, contaminata da qualcosa di estraneo. Un edificio moderno, costruito a ridosso delle antiche mura della città, gli permette di tornare sul tema della distruzione delle varie culture locali, soccombenti al desiderio sfrenato di modernità. Quando s'incammina verso il centro di Orte, su una stradina di pietra, riflettendo sul rapporto tra grandi opere d'arte e architettura minore, rivendica l'importanza di difendere anche quella piccola strada con lo stesso rigore con cui si difenderebbe l'opera d'arte di un grande autore. Emerge l'importanza di tutelare l'intera città, anche nei suoi aspetti più vernacolari, meno monumentali: allo stesso modo con cui era stato necessario, per lui, difendere la letteratura popolare e la poesia dialettale. Da qui la tensione dialettica di un termine, "conservazione", che negli anni muta di significato. Da un valore eminentemente legato all'idea negativa di conservazione politica, se vogliamo prossimo ai valori intrinseci della Democrazia Cristiana, negli anni settanta il termine è progressivamente associato agli aspetti urbani da tutelare, contro la speculazione edilizia e il degrado delle forme indotte dall'abusivismo. Un incubo, ben espresso da una memoria pasoliniana in cui i monumenti, le chiese, i palazzi della città decidono di uccidersi, non essendo più amati:

un suicidio lento e senza clamore, ma inarrestabile. Ed ecco che tutto ciò che per secoli è sembrato "perenne", e lo è stato in effetti fino a due-tre anni fa, di colpo comincia a sgretolarsi, contemporaneamente. Come cioè percorso da una comune volontà, da uno spirito. Venezia agonizza, i sassi di Matera sono pieni di topi e serpenti, e crollano, migliaia di casali (stupendi) in Lombardia, in Toscana, in Sicilia, stanno diventando dei ruderi: affreschi, che sembravano incorruttibili fino a qualche anno fa, cominciano a mostrare lesioni inguaribili (Pasolini 1999b, 1203).

Se la sensibilità estetica di Pasolini è intransigente nell'individuare politiche di salvaguardia dell'ambiente, la sua libertà è sorprendente quando passa in rassegna le politiche culturali del regime fascista. Alla fine di *Pasolini e... la forma della città*, tra le dune di Sabaudia, riflette sulla

lezione di una storiografia architettonica che, fino agli anni Settanta, considerava ridicole le città fondate dal regime, proprio perché volute dal fascismo: «Ora sta succedendo il contrario. Il regime è un regime democratico, ma quell'acculturazione, quell'omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a realizzare, il potere di oggi, cioè il potere della società dei consumi, invece, riesce a realizzarlo perfettamente». Per questa sensibilità, per la «continuità fra l'andatura, la cadenza, il ritmo del discorso e dei gesti di Pasolini, e il suo sguardo» (Chiesi 2003), appare naturale associare alla direzione di un regista sensibile come Paolo Brunatto, la mano di Pasolini, il suo fervore etico e la sua originale idea documentaria.

Oggi si aprono altre questioni, sia estetiche che politiche. Forse l'immaginario urbano di Pasolini conteneva qualcosa di tipico, nello stile "L'Italia non è un paese ma un'emozione"? Un carattere originale, una *Weltanschauung* stregata dalle visioni che hanno preceduto il secolo del cinema? Era condizionato da immaginari in stile *Veduta della catena*, dall'idea di una città chiusa, orgogliosa della propria identità e sofferente per la sua perdita? O forse il carattere urbano del vivere italiano è qualcosa di antecedente a Pasolini? Molti storici hanno individuato nell'importanza della città, o della piazza, un catalizzatore di lotte, sentimenti, attività, impegni che hanno formato il nostro sentimento delle città (Isnenghi 2004). Ma il vivere e il sentire con passione la città è anche uno degli aspetti caratterizzanti il pensiero filosofico italiano: come se Pasolini ne fosse uno degli ultimi interpreti, nella riemergenza dell'origine di un tempo che, invece, sembrerebbe rimuovere il passato. Fra il mito primigenio – una "retroguardia" dalla quale paiono giungere voci profetiche – e la macchina mitologica della modernità, Pasolini vede il cambiamento del vivere urbano come un processo ineluttabile: eppure la sua critica, in quell'auspicato ritorno all'origine, non si esaurisce nel richiamo dei miti primigeni ma si incista in una tragica contemporaneità. Dei movimenti di una società in forte cambiamento, il cinema di Pasolini ha provato costantemente ad accogliere le contraddizioni e i vitali cataclismi: profetico nel dirci che forme secolari dei nostri paesaggi di vita erano definitivamente cambiate pur se la televisione, o la retorica turistica, continuavano a illustrare città incontaminate, prati verdi e cime innevate.

Il compito del cinema non è mai stato quello di consolare. Oggi il grido di dolore di Pasolini per le ferite inferte alle città storiche italiane è ancora udibile. Sappiamo bene che nulla le riporterà al loro antico splendore e stiamo iniziando ad accettare altri immaginari, visioni urbane che non riguardano solo meravigliosi centri storici, ma anche periferie, quartieri incompiuti, paesaggi industriali,

sin'anche ecomostri³⁰. Stiamo facendo i conti con tutto questo, e nonostante gli Oscar continuino a premiare l'idea di una «grande bellezza» italiana, il cinema di Pasolini ha contribuito a farci attraversare la rottura di secolari equilibri legati all'idea del «bel» paesaggio. Impossibile tornare all'Italia pre-industriale ma il suo grido di dolore si è poi associato, come un'onda, a quello lanciato da altri cineasti, urbanisti, paesaggisti, semplici cittadini, donne e uomini di cultura. Sino ad avere, come quello di altri maestri del cinema italiano – cito solo Michelangelo Antonioni e Federico Fellini – un riflesso importante sulle teorie del paesaggio, evitando proprio derive estetizzanti o turistico contemplative (D'Angelo 2014, Furia 2023)³¹.

Vorrei chiudere ricordando che il desiderio di origine da cui sono partito assume anche connotati altri, interni alla poetica di Pasolini. Il desiderio di origine sta, cioè, nella sfida che porta l'artista a volere sempre ripartire da zero, per reinventarsi le regole delle arti attraversate. Un demone evocato recentemente da Walter Siti, ricordando la passione pasoliniana a rifondare tutto:

A proposito di dipingere, una delle particolarità del Pasolini pittore è quella di volersi reinventare i colori, usando petali di fiori, aceto di vino rosso cera sgocciolata. Quando, preso dalla passione per la musica, sogna di diventare compositore, progetta di apportare "delle nuove note, stonate" e "per indicarle dovrei inventare nuovi segni". Nel teatro vuole ripartire da quella utopia fondante che è la polis greca. Per il cinema vale la testimonianza di Bernardo Bertolucci: "ciò che veramente straordinario quando si faceva Accattone era Pier Paolo che diceva: facciamo un travelling. Ed era veramente il primo travelling nella storia del cinema". Se vogliamo prestar fede a un ricordo di Cesare Musatti, perfino avvicinandosi alla psicoterapia Pasolini "voleva reinventar le regole dell'analisi, e stabilire ciò che si poteva trattare e ciò che no" (Siti 2022, 33-34).

In questa ossessione rifondativa sta anche la splendida natura ibrida del suo cinema documentario. Un luogo di costante sperimentazione formale, in cui modalità intra-autorali e autoriflessive lo accompagnano nelle sue vesti di saggista, poeta, critico. Il rapporto tra la sua poetica e lo statuto problematico del documentario è consapevolmente evidenziato negli incipit dei suoi film sull'India

³⁰ Ricordo *Unfinished Italy* (Benoit Felici, 2010), un film alla ricerca dell'"incompiuto", lo stile architettonico italiano più importante dal dopoguerra ad oggi. Un'indagine sul potenziale valore di opere non finite, capaci di modellare una nuova idea di paesaggio, e sulla capacità degli italiani di trasformarle e adattarle ai loro bisogni quotidiani.

³¹ Su Fellini e il paesaggio rimando a Bertozzi 2022.

e sull'Africa: «Io non sono qui per fare un documentario, o una cronaca o una inchiesta sull'India, ma per fare un film su un film sull'India» ricorda Pasolini all'inizio di *Appunti per un film sull'India*. Oppure, in *Appunti per una Orestide africana*: «Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana. Sono venuto evidentemente a girare. Ma a girare che cosa? Non un documentario e non un film. Sono venuto a girare degli appunti per un film». L'estrema consapevolezza estetica, unita all'idea del vagare come poetica transemotiva, alla relazione fra ricerca di location e senso del sacro, alla trasudante nostalgia per l'arcaico come elementi precipui dei film in forma di appunti definiscono un orizzonte stilistico lontano dalle riduzioni del documentario precotto, obbligatorio in quegli anni, in stile formula 10³²; capaci, piuttosto, di condividere la bellezza dell'accadimento con la volontà della sua interpretazione. Luca Caminati ricorda che:

Pasolini usa i film per interrogare la realtà, e il Terzo Mondo sembra essere lo scenario perfetto per mettere in dubbio – da un "altrove" – la cultura cinematografica occidentale dominante fondata sulla continuità narrativa [...] Il precario equilibrio stilistico, il mischiarsi dei generi, l'apparente mancanza di una solida struttura retorica sono testimoni del desiderio di Pasolini di sistemarsi al di fuori del suo mondo (l'Occidente) per affrontarlo in maniera critica (Caminati 2007, 66).

Come se Pasolini fosse "naturalmente" portato verso forme della modernità cinematografica capaci di pratiche autoriflessive e consapevolezze metalinguistiche, in sintonia con autori come Jean Rouch, Chris Marker o Alain Resnais. Forme in grado di sovvertire gli omologati meccanismi della narrazione realistica, anticipando orizzonti di un cinema a venire, in grado di unire afflato poetico, prospettiva critica e dimensione atemporale. Un'altra "origine" ancora, vitalissima e transtorica, che ci obbliga a continuare la profonda rivalutazione del Pasolini documentarista.

³² Negli anni cinquanta e sessanta i documentari realizzati per concorrere alla spartizione del "bottino" ministeriale delle percentuali d'incassi e dei premi di qualità assumono la definizione, fra l'ironico e il pragmatico, di "Formula 10". Il dieci nasce dalla durata, rigida, di dieci minuti, corrispondente a un unico rullo di pellicola (295 metri, per permettere cinque programmazioni giornaliere fra fiction, gassosa, popcorn e cinegiornale); "formula" dal fatto che vengono sfornati a ritmo regolare da case specializzate, secondo modalità fortemente standardizzate e mai in rotta con i dettati governativi.

Pier Paolo Pasolini e l'altra musica

di Roberto Calabretto

Li hanno chiamati selvaggi, poi primitivi e infine, per cercar di togliere ogni accezione negativa o spregiativa, 'gli altri'. Gli altri, cioè quelli comunque diversi da noi, per aspetti fisici ed eredità culturale, popoli di altri continenti che l'Europa ha incontrato e poi dominato, facendone oggetto d'osservazione e di studio anche per i suoi interessi coloniali (Leydi 1991, 5).

Con queste parole il compianto Roberto Leydi ricordava lo stato in cui un tempo versava la cultura musicale italiana quando la musica degli "altri" era letteralmente ignorata se non messa al bando. Non a caso, questa musica non figurava nei corsi universitari mentre in quelli dei Conservatori era definita come «musica dei selvaggi». Date queste premesse, era ovvio che la conoscenza dei repertori extraeuropei allora fosse molto limitata e superficiale, confinata a un atteggiamento di semplice curiosità che li sviliva della loro carica e, soprattutto, della loro posizione alternativa nei confronti della musica occidentale e del linguaggio tonale. Un pesante ritardo che, come vedremo nel corso di queste pagine, mette ancora una volta in risalto le illuminanti folgorazioni e intuizioni di Pasolini, pronto invece a cogliere la bellezza e l'importanza di queste musiche non appena ebbe modo di ascoltarle e conoscerle.

I. Il Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia

Il "Primo Convegno sugli studi etnomusicologici" in Italia (Roma, 29 novembre – 2 dicembre 1973), da questo punto di vista rappresenta un evento di grande interesse. Come ricorda Grazia Tuzi, esso permise «di superare una serie di pregiudizi cresciuti intorno al mondo del folklore musicale e di conseguenza agli studi etnomusicologici» (Tuzi 2014, 514). Pasolini, come testimoniato da più parti³³, era presente a questo appuntamento – ancora una volta con il consueto tempismo nel

³³ «Stando alla testimonianza di Alberto Maria Cirese nella sua prefazione al *Canzoniere italiano* (Cirese 2019), Pier Paolo Pasolini «partecipò almeno alla seduta inaugurale [...] del Primo Convegno sugli Studi etnomusicologici in Italia organizzato da Diego Carpitella alla fine del 1973» (Pesce 2022, 89).

cogliere gli eventi importanti della vita culturale italiana – e aveva seguito i lavori di questo importantissimo incontro dimostrando di condividere gli interessi allora maturati negli ambienti musicali italiani. Piero Arcangeli ricorda la sua «presenza silente» e scrive:

Giovani etnomusicologi si appuntavano le generose speranze prima di Carpitella e poi di Leydi: soltanto ora, una quarantina di velocissimi anni dopo, mi sembra di cogliere tutto il significato della presenza silente di Pier Paolo Pasolini in fondo alla sala di quell'affollato convegno romano (Arcangeli 2017, 21).

Una simile presenza non deve stupire. L'interesse di Pasolini nei confronti dell' "altra musica" è stato uno dei motivi conduttori della propria narrativa e della sua intera filmografia. Le lunghe descrizioni contenute nell'*Odore dell'India*, le sequenze di canti e motivi bulgari e rumeni che si ascoltano in *Medea*, gli assoli di Gato Barbieri con il suo sax negli *Appunti per un'Orestide africana*, non testimoniano una semplice curiosità ma piuttosto la sua lontananza da qualsiasi atteggiamento naïf edulcorato nei confronti di queste musiche nella precisa volontà di restituire a questi universi la loro reale bellezza.

II. Echi musicali nell'Odore dell'India

In alcune pagine della sua produzione letteraria, troviamo suggestivi echi e richiami di queste culture. Nell'*Odore dell'India* i momenti in cui egli si sofferma a descrivere la musica indiana sono dei veri e propri adagi musicali di straordinaria intensità che attraversano ripetutamente queste pagine portandolo a dire: «Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini». Allo stesso tempo, questa musica ha il compito «di esprimere qualcosa di inesprimibile, e che solo i giorni futuri che mi aspettano qui, da domani, potranno piano piano svelenire ed equilibrare» (Pasolini 1998, 1201, 1203-204).

Simili adagi ci aiutano a capire perché Pasolini si sia servito delle "altre musiche" e le modalità con cui egli le ha fatte interagire con le immagini in movimento in molti momenti della propria filmografia.

III. Il Vangelo secondo Matteo tra *Missa luba congolese*, *Spirituals* e *canti rivoluzionari russi*

Già il *Vangelo secondo Matteo* contiene una colonna sonora costellata da simili presenze. In questo magma, a pendant con le pagine bachiane e mozartiane, troviamo spiritual, canti rivoluzionari russi e soprattutto la *Missa Luba* congolese che letteralmente attraversa questa pellicola a sottolineare l'umanità della vita del Messia e del messaggio evangelico. La *Missa* compare nei titoli di testa accanto al *Corale* della *Matthäus-Passion* BWV 244 di Johann Sebastian Bach. Nel corso del film, questa dialettica sarà costantemente presente: da un lato, la *Passione*, identificata come «motivo profetico» che troveremo sin dalle prime sequenze quando è annunciata la profezia del concepimento di Maria; dall'altro, la *Missa Luba*, posta a commento dei momenti umani della vita di Cristo, come la guarigione del lebbroso, e l'ingresso a Gerusalemme nella Domenica delle Palme, in cui ancora una volta il *Gloria* sottolinea la gioia della folla festante. Ricompare nell'ultima scena del film, quando il boato scoperchia il sepolcro e l'angelo annuncia la resurrezione di Cristo.

Nel corso del film troviamo anche il celeberrimo *Spiritual Sometimes I Feel Like A Motherless Child* che contrappunta il momento dell'adorazione dei magi, la «maternità realistica» e la scena del Battista che battezza i fedeli, e il bellissimo *Kol Nidre*, una delle preghiere più importanti del Kippur, che crea un malinconico sfondo sonoro alle immagini dell'ultima cena. Abbiamo, poi, due canti rivoluzionari russi: *Oh ma vaste steppe*, (*Oh, vostra steppa*) e *Vi Zhertvoiu Pali* (*Voi morirete vittime*) che contrappuntano la chiamata di Cristo degli apostoli, quasi a voler dichiarare la missione umana a cui Pietro, Andrea, Giovanni e gli altri pescatori sono stati invitati a compiere. Il secondo accompagna invece la scena in cui Cristo inveisce contro gli scribi e i farisei, a pendant con le parole del testo.

IV. La «musica astorica e atemporale» di *Edipo re* e *Medea*

All'interno della cosiddetta trilogia classica, Pasolini utilizza quasi esclusivamente repertori appartenenti alle culture extraeuropee. In questa musica senza padri, che sfugge qualsiasi tentativo di caratterizzazione temporale, alle maglie della scrittura e, in genere, a ogni tentativo di connotazione, egli demanda il compito di esprimere l'inesprimibile, per utilizzare la bellissima immagine dell'*Odore dell'India*, e, di conseguenza le affida un ruolo di primissimo piano in *Edipo re* e *Medea*.

Non a caso, a proposito delle sue scelte musicali per *Edipo re*, Pasolini dirà che i canti rumeni che aveva trovato

erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via tra i canti slavi, quelli greci e quelli arabi, indefinibili: è improbabile che uno che non possiede una conoscenza specifica riesca a localizzarne l'origine; sono un po' fuori della storia. Poiché intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse astorica, atemporale (Pasolini 1992b, 1366).

Proprio queste sono le motivazioni che rendono questa musica ideale cornice per la trilogia: la sua condizione astorica, atemporale. Non va dimenticato che, secondo Pasolini, il mito si configura come un «prodotto della storia umana; ma essendo diventato un mito è diventato un assoluto»: di conseguenza «non è più caratteristico di questo o di quel periodo storico; piuttosto appartiene, per così dire, a tutta la storia» (Pasolini: 1999b, 1336). Questo spiega perché nel corso dei film vi sia una costante tensione ad allontanare il racconto da riferimenti precisi che possano servire da elemento contestualizzante, come accade nella scelta dei costumi e dei luoghi.

La volontà di allontanarsi dall'immagine tradizionale e canonica della greicità e, soprattutto, di sottrarre le due tragedie dall'orizzonte della storia per situarle invece in quello del mito, astorico per l'appunto, è perseguita anche musicalmente con delle colonne sonore che si sottraggono a qualsiasi funzione informativa, oppure contestualizzante in senso lato. In questi film la musica non è un semplice commento, non adempie a funzioni di carattere didascalico, ma assume piuttosto le movenze di un linguaggio remoto che sembra provenire da un mondo estraneo a quello dei dialoghi e della narrazione. Quando essa appare è sempre ambigua, contrariamente a quella di Bach nel Cinema nazional-popolare, orientata invece secondo una netta semantica. Ora essa indica la realtà pura e semplice, la presenza delle cose e la loro significazione.

V. Una colonna sonora allestita con i dischi

La colonna sonora di questi film è allestita con la ricca collezione di dischi posseduta da Pasolini e dall'amica, nonché fidata consulente musicale, Elsa Morante³⁴. Questi dischi fanno parte della celebre collezione *The Unesco Collections of Records* edita per l'International Music Council

³⁴ La collezione di dischi di Pasolini è stata descritta nel nostro *Pasolini e la musica* (Calabretto 1999, 29-35).

dall'International Institute for Comparative Music Studies di Berlino e Venezia sotto la direzione di Alain Daniélou e Paul Collaer, e si pongono come uno dei momenti di decisiva importanza per la conoscenza e rivalutazione di queste culture musicali nella vita musicale europea di quegli anni.

Il programma con cui l'UNESCO presentava questa raccolta ben esplicitava le sue finalità in questi termini:

In these collections we shall not present the modern musical experiments which tend to uniformisation nor the mutual influences of one System on the other. We are attempting to present in their most authentic form the original contribution which each country, each region, each people, each civilisation have made and still can make to the common cultural heritage. For a better approach of the musical tradition under their various aspects four collections have been planned and are being realized. These are called «Musical Sources», «Musical Atlas», «A Musical Anthology of the Orient» and «An Anthology of African Music». Over 80 records have so far been published. In these various collections the greatest importance is attached to the artistic value and technical level of the chosen examples³⁵.

Le discoteche di Pasolini e della Morante contengono molti LP delle raccolte *A Musical Anthology of the Orient* e *Anthology of African Music*, pubblicate da Bärenreiter (S.A. 1973). Verisimilmente dai loro ascolti – la Morante era stata anche la consulente per le musiche del *Vangelo secondo Matteo* – maturarono le scelte per dar vita a queste colonne sonore in cui la musica etnica va incontro a delle finalità del tutto nuove e sicuramente sconosciute al cinema di quegli anni.

VI. «Le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi»

La sceneggiatura di *Edipo*, felice circostanza, contiene molti riferimenti alla colonna sonora del film. Pasolini rende esplicite le intenzioni che animano le sue scelte, aprendo squarci poetici molto suggestivi che costellano ripetutamente queste pagine. Suoni carichi di «antichi presagi», indefinibili, provenienti da un altrove lontano e irreali: solo queste melodie potevano contrappuntare le sequenze del film. In *Edipo* e *Medea*, infatti, assistiamo al ribaltamento nel

³⁵ «The african concept of music as a part of life has had a noticeable influence on other continents. It appears today essential, in cooperation with the cultural organisations of african countries, to establish a systematic evaluation of the cultural currents which have contributed to the development of musical forms found on the african continent as well as the original musical styles which resulted, so as to give them the place they deserve in the musical creation of our times» (UNESCO 1976).

rapporto fra le componenti verbali e le espressioni non mediate concettualmente, ossia quelle visive e, in particolar modo, sonore. In questi due film l'assenza dei dialoghi, soprattutto in *Medea*, si pone quale fatto manifesto e caratterizzante un'evidenza narrativa non concettualizzabile dalle parole. La natura astratta della musica e, in particolare, di quella etnica in cui l'asemanticità è elevata alla massima potenza grazie alla sua distanza dalla grammatica normativa tipica invece del linguaggio occidentale, subentra allora alla dialettica, sempre limitata e impossibilitata a esprimere i sentimenti dei personaggi. In *Edipo* e *Medea* troviamo anche interminabili silenzi, rumori primordiali, urla, gesti e poche parole, che inoltre risuonano oscure e indecifrabili.

Motivo per cui proprio la musica diviene un elemento di centrale importanza all'interno di questi film. Oltre ad avere una privilegiata funzione simbolica, ora assolve anche l'importante funzione di coro tragico. A proposito di *Edipo*, Pasolini aveva detto:

In un certo senso [i canti popolari] sono il sostituto di quello che era il coro nella tragedia greca. Naturalmente non potevo interrompere l'azione e mettere un gruppo di persone o una persona sola che facesse i commenti del coro, i cosiddetti stasimi tra un episodio e l'altro, e allora ho deferito a questo canto incessante, continuo e lontano di popolo, la funzione sia pure embrionale di coro (Pasolini 1991, 157).

Anche in *Medea* troviamo simili situazioni. Quando le donne della comunità colchica sono intente a lavorare e cantano – si tratta di un canto corale polifonico bulgaro –, anticipano gli eventi futuri, ossia l'arrivo degli Argonauti e la sorte a cui andrà incontro Medea dopo aver incontrato Giasone. Non a caso il testo di questi canti, idealmente, recita: «Cadremo come morti per terra / e quando riapriremo gli occhi / vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. / Mentre staremo pregando / cadremo per terra come epilettici / e quando ci rialzeremo non conosceremo più Dio» (Pasolini 2001a, I, 1277-1278). La valenza profetica di queste parole è evidente e, infatti, le scene seguenti vedranno compiersi questi fatti.

L'enorme importanza che Pasolini attribuisce al coro rivela, quindi, un programma che non è meramente cinematografico. La presenza della musica, nelle lunghissime sequenze con cui è organizzata all'interno dei film, riporta quindi al carattere dionisiaco della tragedia dove il linguaggio sonoro diviene portatore di senso, presenza ermeneutica che travalica la parola.

VII. Edipo re

Il motivo giapponese al flauto accompagnato dal tamburo, *Ranryo Ou: Ryo Ko Ranyo*, introduce il racconto e le seguenti peregrinazioni di Edipo, a partire da quando ascolta la terribile sentenza dell'oracolo di Delfo per poi iniziare il cammino verso Tebe e il drammatico incontro con Laio. Anche in questo film la musica è elevata a una dimensione simbolica, assumendo funzioni rilevanti nel contesto narrativo. Nel corso del racconto, infatti, la presenza del flauto, strumento dai forti connotati mitici, appare associato all'immagine del profeta Tiresia, incontrato da Edipo poco dopo il suo arrivo nella città di Tebe. Questo incontro è introdotto dalla melodia dello strumento suonato dallo stesso Tiresia, poeta che canta «ciò che è al di là del destino».

La parte centrale del film, quella inventata da Pasolini e quella ispirata al racconto tragico, vede invece lunghe sequenze di musica iraniana, talvolta colta all'interno di veri e propri rituali. Nella sequenza dei funerali per le vittime della peste, troviamo un seguito di canti funebri cui si sovrappongono i pianti delle donne. Il tutto ricorda un vero e proprio lamento, che Pasolini in Italia aveva imparato a conoscere dalla lettura dei testi di Ernesto De Martino. La lunga sequenza di musica popolare diviene il luogo in cui Pasolini manifesta l'irrazionalità che Edipo, nel suo lungo cammino verso la conoscenza, infrange, dopo aver ascoltato l'oracolo di Delfi. Egli, non a caso, assiste in disparte alla bellissima cerimonia nuziale in cui s'imbatte nel suo cammino senza il minimo coinvolgimento, quasi fosse un mondo a lui estraneo.

Quando Edipo, udito il terribile responso dell'oracolo, inizia a vagare con l'intento di allontanarsi dalla propria dimora e s'imbatte in un vecchio che danza indossando abiti scuri attorniato da un gruppo di ragazzi a torso nudo e altre persone che battono le mani, sentiamo un *kecak* in forte evidenza. Michael Bakan, a tal fine, parla di un atteggiamento «schizofonico» per caratterizzare la maniera con cui Pasolini si avvicina e utilizza questa forma di danza balinese. Bakan si sofferma sulle incongruenze audiovisive di questa sequenza ammettendo, allo stesso tempo, l'efficacia del *kecak* a raffigurare una situazione primordiale, barbarica, cara a Pasolini. Questa situazione suffraga così la sua tesi per cui Pasolini guarderebbe alle culture musicali popolari cancellandone l'identità secondo delle modalità tipiche del postmoderno (Bakan 2013, 368). Le cose, a nostro avviso, non stanno in questi termini in quanto non tengono di una premessa elementare: l'atteggiamento di Pasolini nei confronti del popolare è poetico, di conseguenza fortemente e dichiaratamente soggettivo che necessariamente assume questa materia all'interno di una propria visione.

VIII. Medea

In *Medea*, al contrario di *Edipo*, la soggettivizzazione del mito è assente e il racconto è articolato all'interno di un rigido dualismo che si riflette anche nella colonna sonora del film. Giasone e gli Argonauti, infatti, sono accompagnati da musica giapponese, diegetica, con strumenti a corda. Questa musica ritrae momenti ludici e di divertimento ed è il riflesso dell'ordine e della razionalità che vige all'interno del loro mondo. Medea e la Colchide, invece, vedono musica del Tibet e dell'Etiopia accompagnare le scene rituali sacre e raffigurare la barbarie e l'irrazionalità di quell'universo. L'alterità che regge l'intero racconto comporta anche due modelli temporali per cui la vita di Medea si regge su un percorso circolare mentre quella di Giasone si basa sulla linearità che regge la sua progressiva acquisizione di conoscenze e saperi.

In *Medea*, Pasolini aveva pensato di rinunciare all'accompagnamento musicale, o di limitare fortemente la presenza dei suoni. In un secondo momento aveva poi optato per la musica gregoriana. L'opposizione musica-parola in *Medea* è determinante e simbolicamente esprime il contrasto tra la prima fase e la seconda del racconto, che prende avvio dalla fuga con gli Argonauti. L'universo arcaico, ieratico e sacerdotale della Colchide, da un lato, e Giasone e il mondo della tecnica, dall'altro, nella loro reciproca opposizione sono rispecchiati nella colonna sonora del film. Di fronte ad una prima parte dominata dai bellissimi repertori orientali, troviamo una seconda in cui la presenza dei suoni è fortemente attenuata e notevolmente ridimensionata nella sua valenza simbolica.

La scelta delle musiche, grazie anche all'aiuto della fidata consulente musicale Morante, si basa su musiche tibetane ed etiopi. La musica "barbarica" associata all'universo colchico contrasta con quella giapponese, "civilizzata", che invece figura con brevi citazioni e frammenti nella seconda parte del film. In particolar modo, in questo nuovo universo musicale, va notata la presenza di Orfeo che suona qualche nota alla cetra. La contrapposizione fra la musica barbarica, con le sue sonorità forti e violente, e quella della lira di Orfeo, nata per accompagnare la recitazione della poesia e quindi per sua stessa natura dimessa, sembra raffigurare la polarità dell'estetica musicale greca: Orfeo e la lira, da un lato, Dioniso e l'*aulòs*, dall'altro. La dirompenza della musica che aveva accompagnato la prima parte del film, nella seconda cede quindi il posto a un linguaggio maggiormente semplice ed elementare. Gli Argonauti non vivono sotto il potere incantatorio della musica, ma la ascoltano per divertimento e per trascorrere alcuni momenti della loro giornata.

In *Medea* la musica spesso diviene la privilegiata chiave di lettura del film. In particolar modo, un momento musicale associato alle situazioni maggiormente significative della storia della protagonista assume una tale rilevanza al punto da poter essere definito un suo *Leitmotiv*. Lo troviamo, infatti, quando incontra Giasone al tempio, preludio alla perdita di tutti i suoi poteri di sacerdotessa. Medea, dopo aver visto il giovane sviene: qualcosa in lei è cambiato.

Medea apre i suoi occhi enormi, di santa. Si rialza, si guarda intorno. Ma la musica che sempre l'accompagna, come emanando da lei, non ricomincia a risuonare: tutto resta muto, isolato, indecifrabile. Medea si muove, osservando intorno tutte le cose che avevano avuto per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte (Pasolini 2001a, I, 1227).

Questa musica si ripresenta quando Medea, dopo aver vissuto per anni con gli Argonauti, riacquista i propri poteri, riappropriandosi della sua dimensione sacrale. La troviamo, così, nel dialogo tra Medea e il Sole («padre di mio padre»: così si rivolge ad esso), e in quello con le ancelle, in cui la protagonista manifesta i propositi di vendetta e, infine, durante l'apparente riconciliazione con Giasone, quando Medea chiede ai due figli di regalare a Glauce le sue vesti sacre.

Questo frammento della lunga colonna sonora del film si fa carico di ricordi – il passato di Medea dimenticato negli anni vissuti con gli Argonauti – e, accanto ai tanti altri momenti che potrebbero essere citati, è un chiaro esempio della lettura musicale a cui questi film devono essere necessariamente sottoposti.

IX. «L'idea è questa: fare cantare anziché recitare l'Orestide»

Nell'ultimo film della trilogia classica Pasolini continua l'esplorazione di queste culture musicali e si confronta con il jazz che già aveva fatto delle fugaci comparse nel cinema nazional popolare, come *St. James Infirmary blues* di William Primrose in *Accattone* e *Tears of Dolphy (Per la morte di un sax)* di Ted Curson, in *Teorema*.

Anche in questo caso, la posizione di Pasolini è estremamente significativa nel mettere la musica jazz sotto una luce particolare allora ignota al cinema coevo in cui stava a simboleggiare la modernità, e i suoi presunti disvalori, esprimendo l'angoscia esistenziale oppure i movimenti di rivolta e protesta giovanile. L'utilizzo che Pasolini fa del jazz nel suo cinema è radicalmente diverso.

Pensiamo a quanto accade negli *Appunti per un'Orestide africana*. Com'è noto, questo film era nato da una singolare folgorazione: far cantare anziché recitare i versi di questa tragedia, come dichiara la voce fuori campo del poeta nel corso del film.

Ma un'improvvisa idea mi costringe a interrompere questa specie di racconto, lacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L'idea è questa: fare cantare anziché recitare *l'Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani (Pasolini 2001a, I, 1185).

La grande scena all'inizio della tragedia in cui Cassandra ha la visione della morte («Apollo, Apollo / dio della strada! Tu mi perdi! Per che strada mi porti? A quale casa?») è completamente affidata alla musica: Archie Savage e Ivonne Murray improvvisano nelle sale del Folkstudio di Roma una *Jam-session* sulle parole della tragedia in inglese con Gato Barbieri al sax, Donald F. Moya alla batteria e Marcello Melio contrabbasso.

Nella *Nota per l'Ambientazione dell'Orestide in Africa*, Pasolini commenta così questa scena, momento centrale del film:

Basti pensare a una figura come quella di Cassandra, che prevede, anzi vede fisicamente la propria morte – che avverrà fra poco dentro la casa del Re – e la descrive: anche questo «a solo» di Cassandra potrebbe essere tutto cantato, in quella specie di trance che prende spesso i negri quando cantano (Pasolini 2001a, I, 1201).

Qui la musica si sostituisce alla parola – non a caso durante la *jam session* si sentono le voci ma non i testi – e questa sequenza, nella sua ideale tensione verso una musicalità assoluta e sganciata dalla referenzialità verbale, può essere ritenuta uno dei momenti maggiormente significativi dell'intera filmografia pasoliniana.

X. Pasolini etnomusicologo

A completare questo ricchissimo quadro di relazioni che Pasolini ebbe col le culture musicali popolari, va ricordata un'altra circostanza estremamente significativa. Nell'*Appunto 103 di Petrolio*, Pasolini confida un suo desiderio.

Io mi trovavo a Kathmandu, e mi ci trovavo perché tra i miei 'hobbies' c'è quello di raccogliere musica popolare. Non sapevo che proprio in quei giorni a Bhadgaon ci fosse una grande festa popolare e religiosa, corrispondente pressappoco alla nostra Pasqua o al nostro Natale. [...] Ma io non mi scoraggiai: il mio interesse verso tutto ciò che mi accadeva era – per un raccoglitore di musica popolare – troppo emozionante e reale (Pasolini 1998b, II, 1714).

Queste pagine testimoniano come l'amore verso la musica etnica in lui fosse qualcosa di più di un semplice interesse. Pasolini immagina di registrare quelle musiche che tanto l'affascinavano. Questo desiderio egli poté realizzarlo nel corso della propria esistenza. A proposito de *Il fiore delle Mille e una notte*, nel corso di una conferenza stampa, egli ci ha consegnato una testimonianza di rara bellezza in cui dichiara che in questo film «c'è molta musica popolare che ho registrato lì sui posti. Quindi si tratta, fra l'altro, di un documento musicale abbastanza importante perché è musica popolare di quei luoghi mai registrata» (Lucchetti 1978). Un'immagine di grande fascino che vede Pasolini nelle vesti dell'etnomusicologo pronto a cogliere e registrare questi repertori, forse consapevole della loro imminente scomparsa.

*Per una poetica dell'antico*³⁶

di Raffaele Milani

«La mia religione era un profumo»

(*La religione del mio tempo*)

«La morte non è / nel non poter comunicare/ ma nel non poter essere compresi»

(*Una disperata vitalità in Poesia in forma di rosa*)

«Nei rifiuti del mondo nasce un nuovo mondo»

(*Serata romana in La religione del mio tempo*)

In questi nostri giorni, caratterizzati da *un tempo senza storia*, ovvero da un tempo segnato da una grave perdita della memoria, come ha dichiarato Adriano Prosperi (2021), proviamo a parlare di Pier Paolo Pasolini e dei suoi luoghi dell'anima. Il momento attuale è infatti un tempo tragico, chiaramente previsto da Pasolini, e da lui descritto con passione e lucidità d'abbandono offrendoci un retablo di disgrazie e di avversità che immancabilmente si sono rovesciate su di noi, posteri che vi navighiamo con rassegnazione. Le sue opere vivono tutte di uno sguardo ulteriore con un'ansia profetica che mastica parole di santità a lamenti di miseria. Lo sguardo, la visione, la percezione del mondo, soprattutto quello umile, ormai in estinzione ovunque sulla terra, tutta la sua immensa cultura si restringe sempre più lungo le pieghe di una narrazione sì estesissima, il mito, ma fortemente più esile, pieghe che divengono ormai crepe di una dolorosa storia, o ferite in un agitato corpo d'immagini in trasformazione. Tutto ciò è esito ultimo di un macello linguistico ed emotivo che gli è corrispondente. Pasolini, analizzando la lingua della realtà, la retorica di figurazioni di un mondo alla deriva ma ancora possibile per una speranza futura, muoveva da una descrizione critica dell'esistente e così facendo, tra lo spirito del luogo e le dinamiche dello sguardo mirava a un'estasi rovesciata. Lo stile plebeo dell'immaginare si sarebbe sovrapposto a quello aulico superando così i

³⁶ Nello scrivere questo testo, ho pensato di stenderlo come un'orazione funebre, sia per la fine tragica di Pasolini, sia per l'attuale agonia in cui versa l'ambiente. Ogni elemento naturale passa per la dimensione culturale ed entrambi gemmano nel più vivo dolore dove la poesia, immagine e attività nel senso più ampio del lavoro umano, viene perpetuamente avvilita e mortificata nel segno di un terribile sacrificio.

limiti della rappresentazione povera per favorire un grandioso disegno d'insieme, rifugio della cultura popolare rispetto all'annientamento mediatico e virtuale del dominio totalizzante del mondo.

Parlare dei siti UNESCO in relazione al nostro poeta vuol dire parlare dei suoi luoghi dell'anima: quelli di un'anima universale che lui considerava sopravvissuta allo sfruttamento durissimo, pianificatore, dell'industrializzazione e della post-industrializzazione. Da dove muove Pasolini per fare dichiarazioni di poetica dell'ambiente, del patrimonio, di una loro difesa a favore del valore di un'identità culturale e storica? Dallo sguardo e dal luogo, da queste due prospettive congiunte per continuare a elaborare un progetto d'umanità, favorendo l'immagine di un cammino comune che possa rendere dignitoso abitare la terra. Questo è anche il terreno d'incontro con i principi UNESCO, il riconoscimento del luogo culturale come esempio unico di una speciale sopravvivenza tra natura e cultura.

Lo strumento è, dunque, lo sguardo con la mente che interroga, sosta e contempla, sceglie, isola ed eleva, frutto di un processo estetico conoscitivo di lontana tradizione. Esso proviene in ultima istanza da un esito tardo romantico, ma affonda le sue radici nell'antichità, almeno in Plotino con le sue successive letture e interpretazioni legate, anche per vie metafisiche, alla bellezza ideale che imbrigherà idealisti e romantici particolarmente tedeschi. Una via della meraviglia, della scoperta che fa risorgere e reinventa il luogo tirandolo fuori dal contesto materiale e politico per sublimarlo in quanto reale e vissuto. La contemplazione, generata dallo sguardo, si fa, allo stesso tempo, teoria del cosmo, ma anche teoria della vita, delle regole come delle abitudini culturali, e può essere letta come uno stato di stupore. Possiamo qui riscontrare una relazione tra *thea* (vista) e *thauma* (stupore). Il processo di conoscenza sensibile e mentale s'accorda con il meravigliarsi capace di risvegliare la sensibilità come l'incanto. Plutarco, ancor prima di Plotino, aveva riconosciuto che il principio sta nell'indagine (*to zethein*) e quello dell'indagine nello stupore (*to thaumazein*) e nel dubbio (*aporein*). Perciò, a suo avviso, tutte le questioni riguardanti il dio sono avvolte da enigmi e richiedono una spiegazione razionale del fine e della causa (Plutarco, *Dialoghi delfici*, 385 c). La meraviglia è, nella storia del pensiero, un possibile strumento di mediazione tra lo sguardo del soggetto e la contemplazione intellettuale. Pasolini è viaggiatore illuminato, tutto s'avvolge nell'aura di una contemplazione sentimentale. La meraviglia, per lui, è il primo atto di un'attenzione al mondo e alle cose ed è anche condizione stessa della contemplazione che si pone tra mito e filosofia. In un passo dell'*Epinonide* (986 c-e) di Platone veniva delineato il paradigma del primo osservatore che, iniziato alla bellezza e alla varietà, contempla e ammira il cosmo perché animato dall'amore del

sapere e dal desiderio di apprendere tutto ciò che è possibile a un mortale. E ancora nel *Teeteto* (155 d) si discuteva dello stupore provato alla vista di cose che, a forza di guardarle, provocano la vertigine, per la qual cosa si dice che «è proprio del filosofo provare meraviglia».

Accanto alle descrizioni poetiche e alle riflessioni filosofiche, annoveriamo quelle opere dell'uomo che sono state ritenute dei veri prodigi dell'opera umana come le città storiche e le architetture mirabili. Come tutte le cose meravigliose, esse si tingono di tensioni emotive che afferrano le trame delle forme e che da esse provengono.

Allo sguardo del viaggiatore Pasolini, in giro per il mondo, si associa lo sguardo di Pasolini poeta che concentra il suo vedere nella contemplazione della natura osservandola dallo studio atelier che si era fatto costruire nel 1970 dal suo scenografo (Dante Ferretti) con la consulenza progettuale di un architetto, vicino a Bomarzo, alla Torre di Chia, nella Tuscia, come un nuovo Adriano o come un nuovo Hugo nel suo ritiro forzato nell'isola di Guernsey. Percepire, vedere, guardare, contemplare, immaginare, scrivere: parole e immagini si uniscono e si scambiano, su di un piano mitopoietico, come è stato detto. Poco lontano dalla Torre aveva girato la scena del battesimo di Gesù nel *Vangelo secondo Matteo* (1964) e nel 1966, con *Poeta delle ceneri* (Pasolini 2003, II, 1261-1288) aveva consacrato questo luogo come un luogo di sogno, armonico perché unione di paesaggio reale e ideale, concrezione del più alto respiro musicale.

E i luoghi, per così dire, dell'anima, quelli affettivi di tutti noi, quelli universalmente condivisi dove il gioco delle forme, materiali o simboliche, s'intreccia con le emozioni nel guardare, sono posti nella condizione di essere conservati, perché sono quelli su cui lo sguardo ha scelto di scoprire, di far rivivere, di far risorgere testimonianze del passato per il futuro, per promuovere il tempo prossimo; sguardo e luogo come beni dell'umanità sono di fatto indistinguibili, perché fusi, potremmo dire fino a pochi decenni fa naturalmente, in un'unica visione dell'universo umano. Dietro la poetica dello sguardo notiamo la potenza di una contemplazione attiva che ha il suo riflesso appunto nella proposta fatta all'UNESCO da Pasolini di salvaguardare quei siti ancora visti come sedi di culture autentiche, un discorso che vive, in modo dichiarato o meno, dei paesaggi di Matera, di Sana'a, di certe parti del Marocco e dell'Iran, del Tibet o dell'India e d'altri luoghi, non importa.

Si tratta di un atteggiamento fondativo, estetico ed etico allo stesso tempo, che lo stesso Pasolini descrive cercando la sopravvivenza dell'antico nelle abitudini culturali di comunità e popoli ancora presenti sulla terra, non relativo certo ai soli criteri di bellezza superficiale, e non tanto e non solo in

ragione di resti archeologici da preservare. Lo si deduce chiaramente da moltissime dichiarazioni sull'omologazione, tra queste ne segnaliamo una in particolare:

L'acculturazione del Centro consumistico ha distrutto le varie culture del Terzo Mondo... la conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che si vivono i valori, non ancor espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e più repressivo totalitarismo (8 luglio 1974. *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in Pasolini 1999b, 321-322).

Ed è qui, di fronte alla felicità delle nuove generazioni indifferenti alla trasformazione epocale, l'infelicità di Pasolini che si ritrae come «fuoco di malinconia perduto in un gigantesco sfacelo».

Il poeta cerca di raggiungere dunque fiabe concrete, vissute, che aveva trovato e che voleva proiettare per un futuro migliore, proprio per non dimenticare la cultura contadina, ancestrale, che giudicava felice, cultura diffusa variamente nelle letterature dei popoli lungo la storia. Pasolini è un viaggiatore "dilettante", amante dell'arte e del paesaggio, nello stesso modo in cui lo erano stati i viaggiatori romantici tra Sette e Ottocento, in un'esaltazione della natura e della cultura. Paesaggi come assoluti oggettivi e paesaggi da giornale intimo si sovrappongono a ricostruzioni *in situ* secondo un ordine personale, autobiografico, autoproiettivo, familiare. Il luogo affettivo diventa il luogo della ricostruzione storica e pittorica, il luogo della memoria e della letteratura, il luogo dell'ambientazione cinematografica, il luogo della poesia ricreatrice, soprattutto ciò che è antico modella la storia ritrovata. La poetica diventa poietica, vuole risuscitare la felicità fattiva riconosciuta in culture lontane, e plasmare il mondo che si è perduto. Mito, cultura e storia si riconoscono nei termini del concetto di patrimonio.

Per capire il legame strutturale tra luogo e sguardo, in un disegno d' inquadramento che ci faccia comprendere l'intrecciarsi mentale e immaginativo, vogliamo ricordare Mikel Dufrenne (1989). Il filosofo francese parlava qui di una qualificazione del luogo come qualcosa di familiare e indefinibile dove tutto il sensibile si rende visibile secondo un atto di fusione empatica. Questa, in sostanza, è la linea di comprensione da cui muove Pasolini privilegiando un'esperienza unica del luogo sul piano del sentire che il punto di vista, vale a dire la tecnica dello sguardo dietro cui s'affaccia una ragione del sentimento, è stato in grado di promuovere.

La poetica dell'antico risponde a questa determinante del luogo e dello sguardo e costituisce il punto centrale di ogni riflessione possibile sulla frase del saggio Chirone che Pasolini include nella sua *Medea*: «Tutto è santo». Si è detto molto di questa celebre frase; qui ci si muoverà da uno spunto laterale della santità del tutto cercando poi, nel tema della resurrezione, una via che colga un risorgere estatico dello sguardo e che, al contempo, possa poeticamente dare risalto all'antico come modello di speranza per il futuro. Ma perché la resurrezione, tema cristiano, si dispone su di una visione divina offerta dal paganesimo? Perché Pasolini, in tanti suoi film legati al mito, come ai grandi racconti, aveva offerto, potremmo dire in modo ateo, un modello antropologico della spiritualità e i classici greci, che gli facevano da sfondo, manifestavano la tragedia destinale del mondo umano. Il poeta sente la necessità di configurare il discorso della fine e del principio tra l'etica del paganesimo e il primissimo cristianesimo. Configura, abbiamo detto: ebbene sì, in quanto l'immagine e la parola che invita all'immagine promuovono, nella poetica pasoliniana, una retorica della figurazione costruita sul racconto, il luogo, lo sguardo, affinché enfaticamente, allegoricamente, didascalicamente s'affermi la visione, una sorta di percezione estatica. Inoltre perché il tema della resurrezione immette quello del sacrificio, intriso di varie credenze, non solo di quella cristiana. E infine perché, partendo dal *Vangelo secondo Matteo* la morte e la resurrezione prendono forma come riscatto di ciò che è ignobile nell'essere umano affermando un progetto di redenzione, la grazia di un risarcimento dalle mostruosità e dalle pene. La resurrezione dunque come metaforico riconoscimento di una trasformazione, di un perfezionamento da sequele di errori, storture e terribilità, alla cui fine troviamo disvelato l'inganno mediatico. Ma è anche un invito a pensare alla sua fine come a una prosecuzione della parola attraverso il sacrificio.

Muoviamo ora dal motivo della santità con le parole di Talete per poi giungere al tema della resurrezione nella visione che ne ha dato Tertulliano.

Talete, che fece professione di ateismo, poté affermare senza contraddizione che tutto è divino, che tutto è pieno di dei; così enuncia il principio della ierofania, della rivelazione del divino ovunque. L'origine di tutte le cose e di tutti gli esseri è il sacro. L'energia cosmica, e il principio di cui è investita la natura totalmente è perfezione dove tutto è appunto divino e demonico, senza che il nostro sguardo si fermi su un singolo particolare. Questo riferimento ha un suo rilievo storico interpretativo. Aristotele (*Sull'anima*: 4, 11a, 7-8) dice: «Alcuni affermano che l'anima è mescolata nell'universo per cui – forse – anche Talete ritiene che tutte le cose sono piene di dei». E Aezio si pronuncia: «Talete afferma che il dio è la mente del mondo e che tutto è animato, e insieme pieno di demoni» (1.7.11,

in Diels 1961). Sull'espressione: «oh cara luce del giorno» o simili che introducono alla bellezza animata della natura e del cosmo, espressioni che non raramente appaiono nella letteratura greca antica, si segnalano il *Prometeo incatenato* (versi 88-94), e *l'Agamennone* (versi 508 segg.), sempre di Eschilo, dove l'araldo dice: «alla luce del giorno». Sulla luce e la radianza cenni anche in *Elettra* di Sofocle come in quella di Euripide (al punto dell'attesa di Oreste). Il riferimento a Talete e all'aura, o alla deità, della natura dentro cui stanno i luoghi del mito, s'addice a Pasolini per l'accento mistico della sua poetica "razionale", atea, o agnostica. Potremmo dire, con lui, che santamente si conduce l'essere come comunità di esseri viventi, in un tutto dinamico per mobili rappresentazioni e visioni di luoghi memorabili, dietro i quali s'apre un retroscena spesso apocalittico. Immagini di cinema, di poesia, di cinema come poesia, di poesia come immagine in movimento e set di pittura: questi i punti dell'opera pasoliniana circa lo sguardo e il luogo strettamente e universalmente legati. La nozione di poesia, unita alla poetica cui la radice semantica l'avvince, fornisce un campo di visioni, e rinvia allo stesso tempo alla figura dell'artefice e del filosofo. Siamo sul piano di un costante immaginare, fare, modellare ciò che ci ha preceduto trasferendo, "imitando", anche travestendo, ciò che ci attornia nelle forme di rappresentazione sempre più vere perché sempre più profonde. Pasolini investe la realtà del mito, della cultura, della storia secondo un rispecchiamento attivo, come attivo è il contemplare. Riprendere l'antico alla luce delle sue narrazioni-figurazioni nel corso della storia, vuol dire entrare nei resti di un mondo evocato per separarlo dalla desolazione dei paesaggi umani attuali, anonimi, per richiamarlo in vita e scongiurare la sua fine, la sua morte, la sua sparizione. La poesia vissuta delle figurazioni artistiche, la poesia della lingua cinematografica della realtà può forse farlo risorgere, muovere un trascendimento per il bene futuro.

Ho accennato della macchina retorica nell'arte pasoliniana: in forza di una pedagogia del passato riveduto, riletto, e della sua formatività, essa si compone sostanzialmente di due procedimenti: l'*exphrasis* e l'*ut pictura poiesis*. Il primo, descrizione verbale di un'opera d'arte visiva: quadro, scultura, architettura; il secondo, la poesia come la pittura, che funziona anche al contrario per l'evoluzione del gusto tra il Rinascimento e l'età illuminista, la pittura come la poesia. Entrambi appartengono alla lingua della realtà, cioè alla retorica della mente umana che guarda e attende alle cose, in uno spirito che avvolge umanità, natura e cultura intrecciandole e vivificandone i passaggi e le costanti mutazioni *in vivo*. C'è una lingua scritta della realtà, anzi, precisiamolo con le parole di Pasolini, «la realtà non [è], infine, che del cinema in natura» e noi siamo nel cerchio della sua realtà (*La lingua scritta della realtà*, 1966, in Pasolini 1999a, I, 1505). Un cerchio che disegna forme

narrative in cui si rispecchiano, nel sistema della retorica, la *dispositio* e *l'intentio*, cui Pasolini in fondo aderisce. Ancora qui un punto saldo delle origini che spirano variamente sulla quiete dell'animo e il valore della catarsi, motori della verità incarnata nella visione del poeta e attinente alla questione della virtù, sia dell'azione come della rappresentazione. Nella storia delle arti e della percezione possiamo vedere rispecchiati questi elementi retorici e notiamo, sia nei percorsi del barocco che del classico, una condizione estatica capace di fornire sia l'utopia sia il trascendimento del corpo, oppure la corporeità allo stremo. Perché vi vediamo il protendersi della vita attiva, oltre l'oscurità delle passioni. E i luoghi come set dell'anima appunto lo dimostrano. Un'anima dolente, tragica con la maschera della morte e il ritorno della figura umana e della sua parola, della persona nella dignità dell'evocazione, divenuta prosecuzione dell'universale umano che ha raggiunto, nel sacrificio, una sorta di purificazione, atto annunciato dal *Poema politico* del maggio 1970:

E allora cosa aspettano, questi idioti, / ad ammazzarmi (o almeno a sputarmi in faccia). /
L'ispirazione è profonda / io sono sopra di me, come il sole sul gregge... C'è una grande Verità/
ed è la sua ansia che non mi ha fatto dormire, /come un santo. La verità, / beh, non si può dire.
Ed ecco perché taccio (Pasolini 2003, II, 176).

Il silenzio aleggia sulle rovine del tempo attuale e della memoria, il silenzio che soffia il ruolo attivo della marginalità dei luoghi e ne promuove la loro elevazione dall'arcaico al classico per costruire un senso in un mondo ormai senza grazia: il silenzio offerto come un dono dentro un orribile frastuono. Tertulliano, nel *De resurrectione*, aveva messo in luce la carne come cardine di corpo e anima: «...fu lecito a Dio filtrare l'oro della carne da quelle che tu ritieni le sozzure del fango, sgombrandone l'origine da ogni accusa» (Tertulliano 1990, 58); «Non si creda che il prestigio della carne sia diminuito dal fatto che la mano di Dio non l'ha direttamente lavorata: ha lavorato il fango perché da esso nascesse la carne e di questa sicuramente si è dato cura» (Tertulliano 1990, 59). Così si prospetta, in questa riflessione, il tema della risalita, del riscatto, del risorgere in Pasolini e sembra avere tutto una corrispondenza destinale, se vogliamo anche escatologica. Continua Tertulliano in quel suo discorso (in sostanza) sulle origini del singolo e del genere umano: «Tutto ciò che incontrerai è stato, tutto ciò che perderai sarà. Ogni cosa viene ad esistere una seconda volta: tutto ritorna nella condizione di partenza. Tutto inizia quando ha cessato di esistere» (Tertulliano 1990, 71). Così tutto

gira e rigira nella natura delle cose, nella speranza che ha una nuova luce, come chiudeva il film *Medea*.

Karl Barth, nella lettura che fa sul tema muovendo dalla parola dell'apostolo Paolo (*Ai Corinzi*) ragiona sulla fine e sul riaffioramento, sulla resurrezione come superamento e trasformazione: «Alla fine non resta alcun contrasto, né da una parte né dall'altra, giacché l'inizio e la fine del tempo si accavallano come onde di due correnti che provenendo da direzioni diverse si corrono incontro e riempiono un letto prosciugato» (Barth 1984, 141). In questo turbine di ragione e passione ritroviamo la luce dell'insegnamento di Pasolini per una teoria del patrimonio.

Per terminare, alla luce del sacrificio e in riferimento alla ripresa della sua stessa parola trovata nel *Poema politico*, la poetica dell'antico appare sempre efficace, ben ancorata, saldata al valore dello sguardo e del luogo nel promuovere l'intera umanità, così si è detto. Una poetica dell'umiltà rinsaldata nella libertà di una ragione ermeneutica, non nel dovere di una lettura dottrinarica, come aveva precisato nel testo di un discorso del 1965 tenuto alla Pro Civitate Christiana e riproposto su «Avvenire» nel 2022 (Pasolini 2022b).

Personaggi e luoghi nella scrittura intra-autorale di Pier Paolo Pasolini

di Gerardo Guccini

Mentre la riflessione teorica di Pasolini affronta il cinema in una serie di importanti contributi scritti fra 1965 e i 1969 (*Il "cinema di poesia"*, *La lingua scritta della realtà*, *La fine dell'avanguardia*, *Il cinema e la lingua orale*), il suo equivalente teatrale sembrerebbe concentrarsi in quell'unicum teorico e progettuale che è il *Manifesto per un nuovo teatro* (1968). E proprio l'inevitabile volgersi dell'attenzione verso questo testo, restato senza paragoni per ampiezza di vedute e lucido riformismo, corre il rischio di costituire oltre che un appuntamento necessario un problema da risolvere. Il *Manifesto*, infatti, non parla del teatro drammatico di Pasolini e solo marginalmente del rapporto fra Pasolini e i teatri, mentre si propone di attivare una tipologia teatrale civilmente impegnata e destinata a diffondersi negli ambiti della borghesia in crisi ad opera degli stessi borghesi in crisi, principalmente identificati con i giovani del movimento studentesco. In altri termini, il *Manifesto* non documenta i contesti dai quali scaturiscono le tragedie pasoliniane, mentre tratteggia le potenzialità di un contesto teatrale ulteriore, che avrebbe potuto eventualmente accogliere il teatro scritto di Pasolini, essendo, come quello, ritualmente modellato intorno alla condivisione della «parola».

Come utilizzare dunque il *Manifesto per un nuovo teatro*? Da un lato, non lo si può certamente considerare espressione del senso concettuale e poetico di opere che nemmeno nomina, dall'altro, la sua articolazione per punti, richiama la problematica-chiave di ogni drammaturgo: individuare o suscitare un ambito teatrale concreto che permetta di svolgere in forma di relazione col pubblico le stratigrafie di senso dell'evento scenico.

Inaffidabile come commento d'una poetica tragica, il *Manifesto* attesta in Pasolini la volontà di stabilire un canale di comunicazione che immetta nella processualità verticale della rappresentazione drammatica – dalla composizione del testo all'incontro col pubblico – qualcosa di inaspettato e complesso: una scrittura reticolare o rizomatica, tendente invece a procedere senza punti di entrata e di uscita ben definiti e senza gerarchie interne.

Per individuare il pensiero di Pasolini intorno al suo teatro, conviene dunque separare questo testo d'impianto teorico e normativo dal magma confessionale delle sue tragedie, e riportare sia l'uno che l'altro alla dimensione rizomatica della scrittura pasoliniana, che sempre più, dopo la fase gramsciana e nazionalpopolare, si serve dei personaggi e delle descrizioni paesaggistiche per organizzare dialoganti flussi di coscienza fra io e non-io autorali.

Vorrei iniziare il percorso sui luoghi con un brano dell'*Odore dell'India* (1962). Si tratta della descrizione di un paesaggio in movimento, che, avvicinato dall'alto, annuncia al viaggiatore la presenza di un paese ignoto, eppure traducibile in metafore che intreccino elementi visivi e componente umana:

il nostro arrivo su Bombay dall'alto: monticelli fangosi, rossastri, cadaverici, tra piccole paludi, verdognole, e una frana infinita di catapecchie, depositi, miserandi quartieri nuovi: parevano le viscere di un animale squartato, sparse lungo il mare, e, su queste viscere centinaia di migliaia di piccole pietre preziose, verdi, gialline, bianche che brillavano teneramente; i primi facchini accorsi sotto la pancia dell'aereo: neri come demoni coperti di una tunica rossa; le prime facce indiane appena fuori dall'aeroporto, i tassisti, i ragazzi loro aiutanti, vestiti come antichi greci, e la corsa, come una fenditura attraverso la città (Pasolini 1998, I, 1201-1202).

Lo sguardo dall'alto percepisce dapprima monticelli fangosi, rossastri, cadaverici, poi le paludi e poi baracche che ricordano le viscere di un animale squartato. Sono abitazioni miserabili che la visione redime in virtù della lontananza, facendole sembrare una miriade di pietre preziose e multicolori. Poi l'aereo atterra sulla pista e il paesaggio si trasforma, da antropizzato che era, in antropico: fatto di visi, tuniche rosse e classi sociali all'opera.

Nel corso degli anni Sessanta che lo videro attivo in luoghi lontani, dall'Africa al Nord America, Pasolini prese frequentemente l'aereo, anche per questo i paesaggi visti dall'alto entrarono a far parte del suo repertorio ottico. Nel *Calderón*, Sigismondo, uno degli alter ego pasoliniani presenti nell'opera, conferma la sua sovrapposibilità all'autore con una descrizione aerea della penisola Iberica. Si tenga presente che l'entrata in scena di questo personaggio si svolge durante il primo risveglio di Rosaura, che avviene in un'ambiente nobiliare virtuosisticamente riflesso dal linguaggio barocco e sussiegoso di tutti i personaggi. Di conseguenza, le paradossali narrazioni con le quali Sigismondo dichiara di conoscere Brecht, Barthes, Machado, Unamuno, Alberti e Buñuel, e poi

descrive la Spagna vista dall'aereo, contraddicono ironicamente la mimesi secentesca che pervade la prima parte dell'opera (Episodi I-III):

Ero solo sull'aereo, e così, guardando sotto di me
il grande piatto giallo della Spagna, ho potuto piangere
liberamente. Gli appezzamenti gialli e quelli giallognoli,
rettangolari, e gli appezzamenti quadrati – marrone,
o verdecupo – ma d'un verde bronzeo e vuoto –
si susseguivano all'infinito, senza mutare:
rigavano quella schiena della nostra Madre Muta,
della nostra Madre Mora, lunghe strade brune,
da un paese all'altro, ognuno a forma di vulva (Pasolini 2001b, 673).

In Pasolini, le descrizioni paesaggistiche sono quasi un genere letterario, non dobbiamo però dimenticare che a questo punto della tragedia, il lettore del *Calderón* non è tenuto a riconoscere nelle visioni dall'alto un connotato autorale. Nel prosieguo dell'opera, sarà lo stesso Pasolini a evidenziare che i paesaggi visti a volo d'uccello segnalano il prevalere dell'autore sul personaggio, cosa che farà ricorrendo ad un procedimento letterario che gli è particolarmente caro: l'auto-citazione.

Il terzo risveglio di Rosaura avviene in un ambiente borghese. Come sempre, Rosaura trova al risveglio una sorella. La borghese Agostina, che, nel *Calderón*, segue l'aristocratica Stella e la picaresca Carmen, chiede a Rosaura se ha fatto qualcuno dei suoi soliti sogni. Poi, racconta un sogno che le era stato precedentemente descritto da Rosaura e che il lettore del *Calderón* poteva immediatamente riferire alle percezioni visive di Sigismondo e, quindi, dello stesso Pasolini. Dice Agostina:

Forse hai fatto qualcuno dei tuoi soliti sogni...
Quello del falco che vola sopra la Spagna,
sugli appezzamenti gialli e quelli giallognoli
dei grandi campi seccati dall'estate,
rigati dalle lunghe strade brune
che vanno da un paese all'altro, ognuno (dici)

a forma di vulva, con le chiese e i palazzi dei Vicerè;
e dopo aver a lungo volato sulla schiena
della grande nostra Madre Muta,
bruciata dagli aridi soli che non la guardano,
si butta su di te, e col becco t'infrange,
dentro la bocca, i piccoli denti di corallo... (Pasolini 2001b, 730).

Se lo si inquadra nel contesto del risveglio borghese, separandolo dal resto dell'opera, il brano si segnala in quanto presagio della sorte di Rosaura che, prossima a perdere l'uso del linguaggio, sogna che un falco le spezzi i denti. Se invece il lettore riconosce nel brano una ripetizione del racconto di Sigismondo, ecco che le ricchezze di senso della scrittura rizomatica allestiscono, ai suoi occhi, un plot meta-diegetico in cui il falco è figura di Sigismondo che è figura di Pasolini, il quale è colui che, nella realtà del processo compositivo, decide l'afasia della protagonista titolare e, quindi, le spezza metaforicamente i denti.

Non è detto che attribuire esplicitamente all'autore quello che accade a Rosaura sia la sola ragion d'essere dell'auto-citazione, mentre è indubitabile che tale brano, proprio perché non esprime un significato univoco, segnala che la scrittura pasoliniana tende a diramare connessioni che ne aumentano le possibilità di significazione, costringendo il lettore a transitare fra diversi livelli relazionali. C'è la rete degli alter ego. C'è il livello allegorico che, riprendendo miti anteriori, narra la crisi antropologica degli anni Sessanta. Ci sono i discorsi sui grandi temi. C'è l'autobiografismo di Pasolini. E, trasversale a tutte queste componenti, c'è Pasolini stesso, talmente presente da indurre in chi si rapporti a lui, da studioso o lettore, l'esercizio d'una lettura intra-autorale. D'una lettura, cioè, che non assesti conoscenze complessive su un determinato autore aggregando analisi sulle singole opere, ma, procedendo in senso contrario, sospenda l'autonomia delle forme composte – siano queste tragedie, articoli, saggi, film, poesie – per muoversi trasversalmente all'interno d'una unità diversa, non più formale, ma identitaria.

Il regista Luca Ronconi è stato uno dei primi ad accorgersi che Pasolini, scrivendo per il teatro, restava presente, quasi corporeo e vivo, nei testi drammatici e nelle loro rappresentazioni. Dice, rispondendo al critico Enrico Filippini che aveva chiesto il suo parere sulla drammaturgia pasoliniana: «Il *Calderon* non è un dramma di personaggi. È piuttosto una voce sola che dice la sua,

che ragiona o sragiona, e che semplicemente è distribuita o spezzata fra tanti personaggi apparenti» (Filippini 1977).

Nelle narrazioni pasoliniane, le diluzioni dei personaggi nell'autore, della letteratura nell'azione civile e della rappresentazione nel rizoma, fondano confronti che, pur disgregando le consuete categorie interpretative, non precipitano nell'irrazionale, ma organizzano ulteriori possibilità di senso. In sintesi, possiamo chiederci se Pasolini compose opere per poter sviluppare le proprie tematiche di riferimento collocandole su diversi scenari narrativi o concettuali (prospettiva rizomatica) oppure sviluppò le proprie tematiche di riferimento per poter sostanziare singole opere (prospettiva formale).

Il *Manifesto*, a proposito dei personaggi del «teatro di parola», precisa che «le idee [...] sono i reali personaggi di questo teatro» (Pasolini 1999a, II, 2484). Indicazione sintetica e non corredata di esempi, che, tuttavia, basta a confermare la presa della parola da parte dell'autore, il quale non considera i personaggi imitazioni di persone parlanti, ma stratigrafie semantiche che lo includono. Sempre il *Manifesto* esclude l'elemento corporeo dai compiti e dalle abilità dell'attore del «teatro di parola» che dovrà «fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo. E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro!) che trascende il testo: ma essere veicolo vivente del testo stesso» (Pasolini 1999a, II, 2496).

Diversamente, in *Affabulazione*, l'Ombra di Sofocle, un ulteriore alter-ego pasoliniano, completa il puzzle delle componenti teatrali evidenziando, al loro interno, la doppia presenza del corpo: materialmente presente e descritto dal testo.

OMBRA DI SOFOCLE

[...] Il teatro

non evoca la realtà dei corpi con le sole parole

ma anche con quei corpi stessi.

PADRE

Ebbene?

OMBRA DI SOFOCLE

L'uomo si è accorto della realtà

Solo quando l'ha rappresentata.

E niente meglio del teatro ha mai potuto rappresentarla (Pasolini 2001b, 520).

A proposito dei paesaggi il *Manifesto* non presenta indicazioni. Più eloquente, ancora una volta, l'Ombra di Sofocle, che, parlando di drammaturgia a nome del drammaturgo, è più vicino alla scrittura pasoliniana che non il Pasolini teorico di un teatro non ancora esistente. Riprendo la citazione dal punto esatto in cui l'avevo interrotta:

PADRE

Dunque, se io vedessi mio figlio, come...

In un palcoscenico...

OMBRA DI SOFOCLE

Tuo figlio è già in un palcoscenico,
non te ne sei accorto? In un palcoscenico vivente
che ha per fondali paesaggi veri dell'alta Lombardia,
e le mura della tua bella villa di campagna.

Egli si rappresenta a te.

Ma tu anziché contemplarlo, lo insegui per prenderlo (Pasolini 2001b, 520-521).

Evocati o minuziosamente descritti, i paesaggi concorrono alla rappresentazione dell'autore che li ha osservati e ora li immette nell'opera, dei personaggi ai quali fungono da «fondale», delle collettività sociali che, nel corso del tempo, li hanno plasmati e custoditi oppure scempiati. Spesso, nelle tragedie pasoliniane, le descrizioni dei paesaggi e degli ambienti inducono percezioni e significati la cui ragion d'essere drammaturgica è rendere evidente e oggettivo, accanto al pensiero dei personaggi, il flusso mentale del drammaturgo. Nel *Pilade*, ad esempio, allorché il protagonista è sul punto di attaccare Argo alla testa d'un esercito di contadini e giovani ribelli, il suo immaginario viene catturato dalla visione della città, che descrive in versi dai quali il lettore può evincere che il luogo in questione non è, in realtà, la tragica Argo, bensì la familiare Bologna dove Pasolini aveva fatto il liceo e allacciate fondamentali relazioni letterarie:

Ora, Argo,

sei qui, davanti a coloro che ti conquisteranno.

Vedo le tue mura vecchie, e, dietro,
le regge costruite da ingenui avi, le chiese
innocenti, i tetti dei licei,
le torri delle case dei più ricchi
consacrate alla malinconia (Pasolini 2001b, 427).

Il fatto che Pilade sia identificabile in quanto alter-ego di Pasolini non costituisce, relativamente alla tragedia, un dato aneddotico, ma un vero e proprio architrave strutturale che decide snodi essenziali del plot. Se personaggio indipendente, Pilade non avrebbe avuto infatti motivo di indugiare alla vista della città e tradire le aspettative dei seguaci (che, infatti, non lo capiscono), mentre in quanto Pilade/Pasolini manifesta ragioni ricavate dal vissuto dell'autore, che non volle rivestire ruolo di guida politica nei riguardi delle giovani leve ribelli. Nella tragedia l'esitazione è talmente connessa all'autore che la sostituzione di Pilade con quest'ultimo viene esplicitata da un intervento del Coro: «Un uomo che ci è estraneo parla in te. / Ti vediamo trascinar via, come da un fiume / Nato da vecchie sorgenti...» (Pasolini 2001b, 429).

Un'altra descrizione indicativa della scrittura intra-autorale di Pasolini si svolge nell'Episodio III del *Calderón* ed ha per oggetto *Las Meninas* di Velázquez. Quadro celeberrimo rivisitato alla luce dell'analisi di Foucault che, nella parte iniziale della *Parola e le cose* (1966), aveva individuato quale effettivo soggetto dell'opera, non già una seduta di posa in cui Velázquez dipinge l'Infanta con la sua corte di nani e damigelle di compagnia, ma l'apparizione, nel corso di questa seduta, di Filippo IV e di Marianna d'Austria, che figurano riflessi da uno specchio appeso in posizione centrale in fondo alla stanza. Verso la coppia reale, che lo spettatore non vede giacché ne occupa il punto di vista, sono rivolti gli sguardi di Velázquez, dell'Infanta, della nana. Chiudendo la fortunatissima analisi, Foucault si sofferma sui vuoti che fanno del quadro «una sorta di rappresentazione della rappresentazione» (Foucault 1978, 30), e cioè una rappresentazione sciolta dai rapporti che la vincolano al soggetto. C'è il vuoto dovuto all'assenza dei sovrani, frutto di un artificio pittorico che, a sua volta, «cela o indica un vuoto [...] immediato: quello del pittore o dello spettatore nell'atto di guardare o comporre il quadro» (Foucault 1978, 29).

Dall'analisi di Foucault, Pasolini ricava la possibilità d'una interazione dialogica fra Rosaura e i personaggi raffigurati nel quadro di Velázquez. Nell'Episodio III del *Calderón*, questa interazione viene proposta da Lupe Regina che, dopo avere riconosciuto nell'opera di Velasquez, un «miracolo»

compiuto dalla «ricchezza» (vale a dire, un assoggettamento della dimensione sovranaturale al potere del denaro), invita Rosaura a capire come ciò sia stato possibile interrogando, nell'ordine, Doña Maria Agostina Sarniento, Doña Isabel de Velasco, la nana María Barbola, il nano Nicolasito Pértusato e, naturalmente, Velázquez stesso:

*Sì, interroga l'autore, coinvolto anch'esso
nel mondo della nostra ricchezza,
e, pur guardando fuori del quadro, ne è dentro!*
Tutti costoro potranno testimoniare per noi (Pasolini 2001b, 680).

Dai vuoti riscontrati da Foucault all'ubiquità del Velázquez ulteriore alter-ego di Pasolini, il salto è vertiginoso. Mentre il filosofo indaga l'autoreferenzialità dei sistemi segnici, declinandone l'inesauribile facoltà di dire sé stessi, Pasolini attua semantiche sperimentali che, non solo non riconoscono la latitanza del senso, ma fanno della sua ridondanza e pluralità il principale fattore di traino d'un rinnovamento linguistico nel quale l'autore è doppiamente presente: «fuori» e «dentro» la visione. Questo stesso posizionamento accompagna le percezioni paesaggistiche che attraversano le realizzazioni artistiche e le azioni civili di Pasolini. Sempre, in lui, i paesaggi mostrano il loro esistere nel tempo: la dimensione arcaica li forma attraverso il lavoro di collettività immutabili; l'abbandono li spoglia di caratteristiche vitali convertendoli in segni inintelligibili del passato; l'omologazione borghese li ricopre di costruzioni deturpanti e invasive «in nome di un'invasata produttività» (Felice 2022, 150).

Spettatore attivo e precoce del conflitto fra mondo naturale e antropocene, Pasolini ha cantato l'arcaica convivenza fra i luoghi e i loro abitanti, esplorato le configurazioni socio-psichiche delle periferie contemporanee e lanciato appelli allarmati sullo sviluppo scollato dal progresso. Fra questi interventi spiccano, per la vastità delle conseguenze, le iniziative connesse al documentario intitolato *Le mura di Sana'a*. Presentandolo a una conferenza stampa della lega italo-araba nell'ottobre del 1974, il cineasta dichiara di sentirsi sempre più animato «dal desiderio di conservare certe forme di vita del passato». Quali fossero queste forme lo spiega immediatamente dopo:

Quello che mi stava più a cuore [...] era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, le piccole casette sorte a difesa dei campicelli di viti, abitate

normalmente dalla povera gente... ecco, questo mi interessava. E tutto ciò, in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è scomparso quasi completamente eccettuato in certi paeselli sui picchi degli Appennini o sui mondi (Pasolini 2001a, II, 2115).

Nei paesaggi pasoliniani la dimensione rappresentativa si integra ad una dimensione intra-autorale, che antropizza il paesaggio rappresentato attribuendogli un'esistenza storica speculare e analoga alla vita dell'osservatore che lo descrive. Il fascino di Sana'a o delle rogge friulane o della massa compatta di Orte consiste nel fatto che queste realtà, a contatto dell'autore, vengono a completarsi, non in senso pittorico o filmico, ma in quanto momenti d'una paradossale narratività rizomatica che espone al sentimento intuitivo del destinatario la formazione originaria dei luoghi, il ricordo (o il presagio) d'un tempo anteriore alla trasformazione capitalistica, il trauma della perdita e la speranza riposta in un persistere che giustifichi le cure della conservazione. In altri termini, ciò che attrae Pasolini verso certi paesaggi umili, vissuti, e ora diversamente presenti, è la complice grazia con cui questi gestiscono, nell'osservatore, la consapevolezza di trovarsi di fronte a fantasmi che ad ogni sguardo segnalino l'apocalittica estinzione della Storia umana di cui sono il prodotto.

Come conciliare la vitalità, la curiosità e la sterminata bellezza dell'opera pasoliniana con queste conclusioni disperate che, partendo dai diversi argomenti, attestano instancabilmente la morte della Storia, l'irrecuperabilità del passato, la rottura del patto fra esseri umani e natura, l'apocalittico dilagare dell'omologazione borghese?

La lettura intra-autorale degli scritti sul paesaggio individua, all'interno dell'inconcluso *Petrolio*, una poetica che attenua il disperante confronto fra il presente e il passato sottoponendolo alle regole d'un dispositivo narrativo ludico, coinvolgente, mobile. Questo dispositivo reintroduce l'apparato scenografico e illuminotecnico escluso dal *Manifesto*, immette la Realtà nel quadro della Visione e dinamizza i loro rapporti grazie a "leggere sfasature" nelle quali possiamo forse riconoscere una delle categorie creative di Pasolini, affabulatore visivo sedotto dalla bellezza pura ma anche sensibile, come l'Atena del *Pilade*, agli inesauribili giochi dell'intelligenza. Leggiamo nell'*Appunto 71b. Il Merda (Visione: paragrafo terzo)*:

In questo terzo paragrafo, l'attenzione va portata sulla Scena Reale riprodotta dalla Scena della Visione: la prima resta dentro la seconda, come un 'doppio', coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poter riconoscerlo e

tenerlo sempre presente. Questo 'doppio', o Scena Reale, non è contemporaneo, cronologicamente, all'aspetto presente, o Scena della Visione [,,,) [ma] è 'quello di una volta', cioè di sei o sette anni fa (Pasolini 1998, II, 1562).

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

III

Iconografia



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Le immagini dello Yemen qui riprodotte sono state fornite da Marco Livadiotti.



1. Veduta di Sana'a centro storico - Photo© Ali al Sunaidar



2. Bustan al Qasimi e mattoni rossi – Photo© Ali al Sunaidar



3. Wadi Salla oggi – Photo© Ali al Sunaidar



4. Veduta di Sana'a sul centro storico e Bab el Yemen oggi – Photo© Ali al Sunaidar



5. Shibam - wadi Hadramawt – Photo© Vladimir Melnik



6. Paesaggio in Jabal Haraz – Photo© Ali al Sunaidar



7. Villaggio di Al Hajarah in Jabal Haraz – Photo© Ali al Sunaidar

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

III

Giornalismo



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Pasolini giornalista negli anni dell'Accademia e dello Stroligùt

di Cristina Battocletti

Pier Paolo Pasolini è bolognese di nascita, ma il suo punto di riferimento è sempre stato il Friuli, perché la madre, Susanna Colussi, è nata e cresciuta a Casarsa della Delizia, un paese al confine con il Veneto e a cui Susanna e i figli, Pier Paolo e Guidalberto, sono molto legati. Il Friuli per Pier Paolo è l'*heimat* contadino, cui vorrebbe aderire con tutto sé stesso, visto che sin da ragazzo ha interiorizzato un'idiosincrasia per la borghesia, cui di fatto appartiene il padre, che fa parte della schiatta nobile dei Pasolini dall'Onda. La sua attività di giornalista in Friuli, cui sarà dedito dal '44 al '49 – anno che segna la sua partenza senza ritorno verso Roma –, è per la maggior parte volta alla riscoperta e nobilitazione del friulano come lingua ladina, alla codificazione del casarsese e alla promozione dell'autonomia politica della regione per quella gente "umile e timida", che ama e con cui vorrebbe confondersi.

I Pasolini a Casarsa trascorrono le vacanze estive e il paese friulano rappresenta per lui, costretto a cambiare continuamente abitazioni e scuole a causa della carriera militare del padre Carlo Alberto, il perno sicuro intorno a cui ruotare. Vi si stabilisce ogni estate da luglio a settembre, dopo una breve parentesi a Riccione. E diventa il naturale rifugio dalle traversie, quando, per esempio, nell'inverno del '28, il padre è agli arresti per debiti di gioco e Susanna è costretta a rimettersi a insegnare. Pier Paolo frequenta la seconda elementare, fa così freddo che con le cugine costruisce un igloo e prova le prime emozioni legate ai mutamenti di tempo e stagioni, «un violentissimo profumo di umidità (...) Fuori una musica di muschi e di oleandri picchiava sulle gorne» (Pasolini 1998, I, 1319). Quando con il treno da adulto passa il confine tra Veneto e Friuli avverte «odore di terra romanza» (Pasolini 1999a, I, 458) in un approccio magico verso il luogo natio della madre. Inizia qui a sviluppare un senso di appartenenza "panteistica", che sarà una delle chiavi del suo impegno giornalistico. Il Friuli sarà rifugio anche durante i bombardamenti.

I Colussi, Colùs, come è detta in friulano la famiglia della mamma, sono piccoli industriali agresti, semplicemente perché possono esibire il vanto di usare le prime trebbiatrici meccaniche. Parlano una specie di veneto per distinguersi dalla povera gente e Pier Paolo impara il friulano dai suoi

coetanei sulle rive del Tagliamento («un torrente enorme, sassoso, candido come uno scheletro», scrive in una lettera a Luciano Serra del giugno 1943, in Pasolini 2021, 455), del Meduna e del Pacher nella Bassa Friulana, dove trascorre i pomeriggi estivi, o sui campi da calcio dove gioca come ala sinistra, gran velocista più che goleador. Arriva a capire un po' del mondo reale contadino proprio attraverso la *lenga*, con cui riuscirà a dar sfogo allo spasmo che la natura friulana gli provoca, ovvero un sentimento di "estenuazione" che "violenta i sensi".

Lo stanzone sopra l'antico deposito delle vinacce della distilleria del nonno materno, Meni (Domenico) Colussi, è il luogo in cui esplodono i semi dell'arte pittorica e della scrittura. Qui disegna anche campi, stalle e fienili, la corona azzurrina dei «massicci, muraglioni di monti contorti nel cielo e negri boschi» (Pasolini 1999a, I, 462), le case con la balausta di legno con appese le gerle, cesti di giunco portati come zaini. Lavora su carta di cellophane con inchiostro verde e col tubetto dell'ocra su una grossa tela di sacco. Imita la lezione del Pordenone e dell'Amalteo, i cui affreschi, citati dal Vasari, sono ospitati nella chiesa di Santa Maria dei Battuti a San Vito al Tagliamento. Scrive in questi anni anche interessanti articoli sulla nuova onda della pittura degli amici Giuseppe Zigaina, Rico De Rocco, che fanno esperimenti cubisti con una luce nordica, diversa da quella mediterranea che troverà a Roma. In questo stanzone nascono le prime poesie e il desiderio e la consapevolezza assieme di voler ricoprire un ruolo nella vita intellettuale italiana con il compito di dialogare con la gente.

Scrivo inizialmente versi in italiano. Alla freschezza delle risorgive, che separano e congiungono l'Alta e la Bassa friulana, con i fontanili e le rogge, dedica uno degli esordi, *Acque di Casarsa* (1941, in Pasolini 2003, II, 539). Poi, cullato dal suono del mondo contadino, fatto da versi di animali e dei loro richiami (*Buti buti, viri viri*, per le oche) e dei suoni del dialetto che si sovrappone alle fisionomie contadine («Esistono parole per comunicare un rapporto fra i colori dei muri affumicati e la radice dei capelli di un ragazzo di Runcis?»; Pasolini 1993, 31), prima timidamente e via via con maggiore ardore, in friulano, raccogliendo i versi in cartelle che chiama *Scartafacci*. Pasolini scrive e adopera il casarsese, povero e non codificato, la *marilenghe* della riva destra del Tagliamento.

Il primo approccio con la lingua friulana, dunque, avviene in poesia. Versi sono strutturati attorno alla parola *rosada* (rugiada), pronunciata da un giovane contadino. Poi è la volta del *Nini muàrt*, scritta a Bologna («Jo ti recuardi, Narcis, ti vèvis il colòur / da la sera, quand li ciampanis / a sùnin di muàrt»; Pasolini 2003, I, 10), che racconta la morte di un bambino.

Lavorando sulla poesia Pasolini si trova costretto a rompere con il mondo onirico friulano per rapportarsi tecnicamente alla *lenghe* e grazie a quell'esercizio ravvisa l'esistenza di un eden linguistico al margine dell'italiano. Torna a studiare Graziadio Isaia Ascoli, goriziano, che teorizzava l'appartenenza del friulano alle lingue ladine. Questa premessa è necessaria per capire la sua attività di giornalista presso lo «Stroligùt di cà da l'aga» e l'Academiuta di lenga furlana, proponendosi come nuova guida delle lingue romanze.

Lo «Stroligùt di cà da l'aga», fondato con Claudio Castellani e Cesare Bortotto nel 1944, deve il nome a una *deminutio* ironica di «Lo Strolic furlan» («Il lunario friulano») della Società Filologica Friulana, dove ha scorrazzato Pietro Zorutti, considerato il padre della poesia friulana, che però Pasolini avversa in quanto per lui colpevole di aver consegnato all'immaginario un'idea di friulano che si limita a mangiare polenta, contento di farlo, privo di aspirazioni e rivendicazioni. Cosa vuol dire "di cà dall'aga"? Testualmente "al di qua dell'acqua", intesa come fiume, cioè il Tagliamento, che divide in due il Friuli. "Di là dall'aga", la parte confinante con Austria e la Jugoslavia, ha una codificazione già scritta della lingua. Non così la *lenghe* "di cà da l'aga" che Pasolini vuole nobilitare con la rivista, che ospita poesie in friulano, rifacimenti di villotte, composizioni polifoniche che si rifanno ai *Lied* e ai canti popolari friulani.

La rivista è pagata da Pasolini di tasca propria. Per la prima volta un intellettuale tende la mano alla gente, porgendo in maniera didascalica contenuti profondi su cui possono ragionare: la ricchezza della lingua, il tesoro del loro sapere derivante dalla tradizione. E la coinvolge in modo giocoso spingendo a scrivere in friulano poesie e prosa. Il numero 1 esce nell'aprile del '44 e ha come ospiti anche alcuni allievi di Pasolini, che hanno undici e dodici anni. E l'editoriale a sua firma si intitola *Dialet, lenga e stil*. Importante capirne il contenuto:

Di sigùr, paisàns, i no veis mai pensat ai repuars c'a passin fra li ideis di «dialet», «lenga» e «stil». Quant ch' i parlais, i ciacarais, i sigais tra di vualtris, i doprais chel dialet ch' i veis imparat da vustra mari, da vustri pari e dai vustris vecius. E a son sècui che i frus di chisçus loucs a sucin dal sen di so mari chel dialet, e co a doventin òmis, a ghi lu insegnin encia lour ai soi fiolùs. E par imparalu, a no coventin silabarios, libris, gramatichis; a si lu parla cusì, coma c' a si mangia o e' a si respira. Nisun di vualtris al savarès scrivilu, chistu dialet, e, squasi squasi, nencia lèsilu. Ma intant lui al è vif, e se vif!, ta li vustris bocis, tai lavris da li zovinutis, tai stomis dai fantas, e al suna alegrementri di bràida in bràida, di ciamp in ciamp. (...)

Purtrop però il Friul, par tantis mai rasons, a no 'l à avut in nisun timp un grant poeta c'al ciantàs ta la so lenga e a ghi des splendour e renomansa (Pasolini 1999a, I, 61, 63)³⁷.

In Friuli, effettivamente, sono emersi solo pochi scrittori e poeti di rilievo: Ermes di Colloredo (1622-1692), Pietro Zorutti (1792-1867) e Caterina Percoto (1812-1887).

Nel primo numero oltre all'editoriale, tra le altre cose, pubblica *Il discorso di una ragazza e di un usignolo*, una villotta e una prosa sulle albe, *Li albis*. Nell'agosto 1944 interviene con un editoriale politico in cui parla dell'occupazione tedesca dopo l'8 settembre del '43 dal titolo *Prejera* (Preghiera), in cui chiede a Cristo in croce di scendere e di liberarli dagli stranieri:

Crist pietà dal nustri país. No par fani pì siors di chel ch'i sin. No par mandàni ploja. No par mandàni soreli. Patì cialt e freit e dutis li tempiestis dal seil, al è il nustri distin (...) Vuei a è la muart ch'a ni speta cà intòr. Ma di-n-dulà vegnia che muart? (Pasolini 1994)³⁸.

E perché, si chiede, tutta questa gente straniera viene a mettere in pericolo questa nostra vita senza pretese e senza ideali?

C'è un cambiamento di tono e di passo rispetto al precedente. La rivista è più ampia, c'è l'epigrafe di Frédéric Mistral, padre dei felibristi. Pasolini precisa la poetica del felibrismo friulano, ospita poesie e un testo che si chiama *Cronacuta di Paisdòmini*, firmato da San Pieri (San Pietro), che è la pietra su cui fonderà la sua letteratura in friulano e una ironica S.P.A., che sta per «Società Poetica Antizorutiàna». Vuol rompere con le insipide riflessioni sugli affari di famiglia, contro la modernità e una visione folcloristica e rassicurante della poesia in dialetto. Pensa a degli spettacoli teatrali che orchestrerà con l'amica Pina Kalč, violinista, che gli fa sentire per la prima volta la carnalità della *Ciaccona* di Bach.

³⁷ «Di certo, paesani, non avete mai pensato ai rapporti che intercorrono fra le idee di «dialetto», «lingua» e «stile». Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, adoperate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E sono secoli che i bambini di questi posti succhiano dal seno delle loro madri quel dialetto, e quando diventano uomini, glielo insegnano anche loro ai propri figlioletti. E per impararlo, non servono sillabari, libri, grammatiche; lo si impara così, come si mangia o si respira. Nessuno di voi saprebbe scriverlo, questo dialetto, e, quasi quasi, neanche leggerlo. Ma intanto lui è vivo, e come vivo!, nelle vostre bocche, nelle labbra dei giovinetti, nei petti dei giovanotti, e suona allegramente di prato in prato, di campo in campo. (...) Purtroppo però il Friuli, per tante ragioni, non ha avuto in nessun tempo un grande poeta che cantasse nella sua lingua e che gli desse splendore e rinomanza» (Pasolini 1999a, I, 64 e 66).

³⁸ «Cristo pietà per il nostro paese. Non per farci più ricchi di quello che siamo. Non per mandarci la pioggia. Non per mandarci il sole. Patire caldo e freddo e tutte le tempeste del cielo è il nostro destino. (...) Oggi c'è la morte che ci aspetta qui intorno. Ma da dove viene questa morte?»

Il 18 febbraio 1945 con Cesare Bortotto, Riccardo Castellani, Ovidio Colussi, Federico De Rocco e il cugino Domenico Naldini fonda l'Academiuta di lenga furlana. Si leggono poesie e si fanno i cineforum. Rico De Rocco disegnerà lo stemma, un cespo di dolcetta o *ardilut*, che riporta il motto "O cristian furlanut plen di veça salut". Poi Pasolini cambia il nome alla sua rivista, che intitola «Il Stroligùt» perdendo il suffisso "di cà da l'aga". Il primo numero è dell'agosto del '45 ed è in italiano. Pasolini vuole creare un legame con le altre piccole patrie di lingua romanza: la Provenza, la Catalogna, i Grigioni e la Romania. Ospita nell'incipit versi di Carlo Cattaneo e poi traduzioni in lingua friulana di importanti intellettuali come Verlaine.

Il secondo numero dell'aprile del '46 è bilingue, con l'ambizione di far leggere all'Italia intera il friulano, accanto a cui esplicita la questione dell'autonomismo. Facciamo una puntualizzazione. L'autonomia è stata concessa alla Val d'Aosta nel 1945, all'Alto Adige nel 1946, alla Sicilia e alla Sardegna arriverà nel '48. Il Friuli la raggiunge solo nel 1963, nonostante sia zona di confine con ingenti danni di guerra, soprattutto con una rovente situazione politica da Guerra Fredda, per la presenza della Jugoslavia, dove l'organizzazione segreta paramilitare Gladio veglia che le istanze comuniste non creino radici pericolose nel territorio (De Lutiis 1996).

Pasolini aspira a diventare la guida del movimento culturale regionale e quindi del Movimento Popolare Friulano, in cui è confluita l'Associazione Autonoma Friulana, fondata da Tiziano Tessitori nel '45, cui Pasolini ha aderito personalmente trascinando anche l'Academiuta. Il motto del Movimento è "*di bessôî*", ovvero "da soli" o anche "Il Friuli ai friulani". Pasolini sposa il Movimento Popolare Friulano perché lo considera un atto di antiomologazione all'Italia e quindi un atto di rottura. Presenta il Movimento a Casarsa, partecipa ai convegni, diventa consigliere aggiunto della Società filologica friulana.

Il 6 gennaio del '46 inizia a collaborare con «Libertà», il quotidiano del Comitato di Liberazione Nazionale, e nell'editoriale *Fueis* (Foglie) parla di un uomo che trova un riassetto nella Natura della sua terra romanza. Nel '46 sempre su «Libertà» si chiede che cosa sia dunque il Friuli, attacca i comunisti, l'estrema destra e la Democrazia Cristiana perché schiacciata da rivendicazioni campanilistiche e di piccolo cabotaggio. Il 31 dicembre del '46 scrive *Le opinioni valide sull'autonomismo friulano*.

Nel giugno del '47 trasforma «Il Stroligùt» in «Quaderno romanzo». Tra i collaboratori ci sono Franco de Gironcoli, Novella Cantarutti e Toni Spagnol che portano delle testimonianze poetiche delle lingue ladine. L'editoriale di Pasolini è intitolato *Il Friuli autonomo*. Scrive che l'autonomia deve

essere uno strumento per superare «convenzioni e sentimentalismi ritardatari» (Pasolini 1999b, 40). In queste righe polemizza con i comunisti, che definiscono l'autonomia come aspirazione di uomini «retrivi, borghesi e clericali». Ma allo stesso modo polemizza con gli autonomisti dell'estrema destra, che vogliono il Friuli staccato dall'Italia, e con la Democrazia Cristiana, nonostante sia filoautonomista ma solo in ottica "antislava".

Nel '48 assiste nella bassa allo sciopero dei braccianti. È la prima volta che vede ribellarsi i friulani, che vengono considerati *sotàns*, ovvero persone che stanno sempre "sotto". Vede i contadini chiedere l'applicazione del Lodo de Gasperi, ovvero dei benefici di guerra e l'assicurazione ai disoccupati. Occupano le ville latifondiste e vanno contro quella che considerano la polizia "padrona". Questo provoca in lui un cambiamento di visione politica. Decide di lasciare il Movimento Popolare Friulano e di aderire al Pci senza però mai prendere la tessera. Su «Il Mattino del popolo» il 22 febbraio 1948 attacca il Movimento Popolare Friulano perché interessato solo ai suoi localismi, ed è costretto a prendere posizione sull'omicidio del fratello partigiano, Guidalberto, che è stato ucciso il 12 febbraio 1945 per mano dei partigiani comunisti legati a Tito, che hanno attaccato la brigata osovana a cui Guidalberto si era unito in Carnia. Chiede al Pci di assumersi la responsabilità di questa strage. Diventa punto di riferimento del Partito comunista locale, segretario della sezione di San Giovanni di Casarsa e delegato ai convegni. Il Pci in Italia in quel momento è in ascesa e Pasolini con lui.

Ma a metà ottobre del 1949, dopo una sagra a Ramuscello, tre ragazzi, con cui Pasolini ha avuto un incontro al buio, litigano tra loro e si rinfacciano l'esperienza. Un paesano li ascolta e fa partire la denuncia ai carabinieri, anche con la compiacenza di certi politici e certa parte del clero che guardano con preoccupazione l'ascendente politico che Pasolini ha sui giovani. A metà ottobre Pasolini è accusato di «corruzione di minorenni» e «atti osceni in luogo pubblico». La notizia approda sulla stampa nazionale. I genitori della scuola media di Valvasone, dove Pasolini insegna lettere, firmano un appello perché il professore non venga allontanato dalla scuola. Il Pci lo espelle. Il processo dura anni, prima a San Vito e poi a Pordenone. Pasolini viene assolto. Gli intellettuali friulani Elio Bartolini, Sergio Maldini, Nico Naldini e Giuseppe Zigaina gli saranno vicini.

Il processo si svolge a Pordenone e a San Vito al Tagliamento e lo esacerba completamente nella volontà di aiutare il Friuli e i friulani. Il 28 gennaio del 1950, all'alba, il cugino Nico Naldini accompagna Pier Paolo e Susanna alla stazione di Casarsa. Salgono su un treno per Roma, che sarà per sempre la loro casa.

Riassumendo l'esperienza giornalistica che Pasolini realizza tra il '44 e il '49, essa si articola su diverse testate. Oltre ai già citati «Architrave», «Il Setaccio», «Stroligùt di ca da l'aga», «Il Stroligùt», «Quaderno romanzo», «Libertà», «Il Mattino del Popolo» di Venezia, ci sono anche altre piccole riviste, come «Ce fastu?» ("Cosa fai?"), «Il tesaur», «Strolic furlan», oltre che «Messaggero Veneto», il più importante quotidiano locale.

Il Friuli non sarà più meta dei suoi viaggi, lo strappo è forte, ma altrettanto il senso di appartenenza è inestinguibile come testimoniano alcune parole, scritte sulla «Libertà»:

Fueis» cantavano le foglie, «aghis» le acque, «Mari, mari» gridava un fanciullo, correndo per l'argine, verso una vecchia curva sulla terra, «radic» cantava il radicchio colto da quella mano oscura, «vecia» cantava il gesto familiare di quella donna chinata. Il vespro mi riportava nel Friuli, tra le care foglie, e l'odore della polenta che indovinavo nelle tinte smorte e accecanti dei tronchi, dei muri, mi fece pensare a mia madre con tenerezza insostenibile (Pasolini 1998, I, 1296-1297).

La rubrica su «Vie Nuove»: prove di "convivialità" anti-borghese

di Marco Antonio Bazzocchi

Quando si parla del Pasolini meno ufficiale, cioè non l'autore di testi ma quello che scrive fuori dalle norme testuali, non bisogna dimenticare che abbiamo a che fare con un autore che ritorna continuamente su sé stesso, originando flussi di parole e concetti che percorrono trasversalmente la sua opera al di là di generi e tematiche. Battocletti e Puppa hanno già individuato alcuni di questi elementi pervasivi che, specie parlando di uno scrittore come Pasolini, è difficile e forse fuorviante isolare l'uno dall'altro. Si tratta di un sistema concettuale e di una retorica performativa, che si fa strada in modo sempre più evidente dalla fine degli anni cinquanta in avanti. E non si deve trascurare il fatto che questa retorica performativa possa convivere sempre con le regole formali dei generi praticati.

Dunque troviamo, di volta in volta e declinati con modalità diverse, sistemi concettuali concatenati e ritornanti con significati che si modificano a seconda dei contesti. Per quanti se ne potranno trovare riscontreremo in ognuno di loro la tendenza a scivolare l'uno nell'altro. "Borghesia" – per esempio – scivola su "proletariato", "proletariato" scivola su "sacralità", "sacralità" su "sacrificio", o su "dialettica" ecc. Il lettore del Pasolini-giornalista si trova in una posizione particolare nei riguardi di questi elementi. Da un lato, li vede originarsi e fluire passando di concatenazione in concatenazione, dall'altro, specie a proposito delle *Lettere luterane*, viene chiamato a svolgere, dietro esplicito mandato dell'autore, un'opera di riorganizzazione e montaggio.

Quasi volesse ricreare attorno a ogni suo scritto totalizzanti orizzonti di senso, Pasolini chiede molto a chi legge i suoi articoli e le sue rubriche, che, non a caso, sono state raccolte per la prima volta in un volume postumo di circa ottocento pagine. Si tratta di una pubblicazione essenziale che integra la precedente scelta, già ricchissima ma non esaustiva, fatta dai Meridiani.

Lette di seguito le rubriche pasoliniane della fine degli anni sessanta (raccolte con il titolo *Il caos*), evocano l'impressione di un contesto di ascolto particolare, che si distingue sia dai ristretti rapporti comunitari sperimentati negli anni di Casarsa, sia dalla tensione mediatica che ha poi accompagnato gli interventi di un Pasolini percepito ormai come una specie di profeta apocalittico, molto ammirato

e molto denigrato (insomma, quello del «Corriere» e poi degli *Scritti corsari*). Si tratta di una via di mezzo, d'una "convivialità" reticolare dalla quale si potrebbe utilmente estrarre una campionatura di temi. Compito che eviterò di svolgere nel corso del presente intervento perché i temi sono veramente troppi, tanti da costituire un micro-alfabeto o un micro-dizionario. Inoltre, mancano dati e conoscenze attorno a una tematica che riuscirebbe, a questo proposito, determinante. Mi riferisco ai mutamenti che hanno interessato i rapporti fra Pasolini e importanti figure del Partito Comunista Italiano.

Fra le tante relazioni politiche, che risultano del tutto inesplorate o solo parzialmente note ce n'è una che presenta passaggi netti e significativi. Mi riferisco ai rapporti con Maria Antonietta Macciocchi. È lei che, quando dirige «Vie Nuove», invita Pasolini a tenere una rubrica sulla rivista. È lei che ha favorito la conoscenza di questo nostro artista intellettuale nell'ambito della cultura francese. Macciocchi ha avuto un'importanza davvero notevole nella vita di Pasolini, tuttavia, nel contesto del presente contributo, vorrei portare l'attenzione su un elemento particolare e apparentemente ristretto. Mi riferisco all'influenza esercitata da Macciocchi sull'affinarsi, in Pasolini, d'una relazionalità inclusiva e diretta che, da un lato, veniva stimolata dal contatto con interlocutori che gli ponevano problemi o cercavano scontri, mentre, dall'altro, faceva di questi stessi interlocutori i destinatari del manifestarsi d'un io che sondava sé stesso rapportandosi agli altri.

Macciocchi era un'intellettuale con rapporti abbastanza stretti con la dirigenza del Partito Comunista, ma non tanto stretti né così tranquilli come lei stessa ha raccontato più volte. «La signora Macciocchi ha superato ogni difficoltà, è venuta dritta a casa mia, e ha toccato dritta il cuore», afferma Pasolini nel suo primo intervento³⁹. È lei che, caparbiamente, ha l'idea di chiamare Pasolini a tenere una vera e propria rubrica su «Vie Nuove», e Pasolini corrisponde alle sue aspettative rispondendo in modo analitico e avvincente ai molti lettori che gli scrivevano. Si tratta di persone di varia estrazione ma soprattutto appartenenti a un'area sociale medio-bassa.

Le lettere rivolte a Pasolini arrivano in mano a Macciocchi, che compie una selezione. Non sappiamo con precisione quali fossero i suoi criteri, ci sono però delle lettere inedite in cui Macciocchi spiega a Pasolini la prassi seguita. Probabilmente, da quanto possiamo dedurre, fra le lettere escluse

³⁹ Gli interventi vengono citati dalla raccolta completa, cui si aggiungono anche gli interventi sul «Tempo» dal 1968 al 1970, pubblicata da G.C. Ferretti con il titolo P.P. Pasolini, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992. Per alcune informazioni del rapporto tra Macciocchi e Pasolini si può vedere, della stessa, *Duemila anni di felicità*, Milano, Mondadori, 1993.

c'erano anche molte offese a Pasolini. Puppa ha ricordato che nel '63 il pretore De Gennaro aveva inquisito *La ricotta* per offesa alla religione di Stato. Accusa che aveva costretto Pasolini a cambiare tutta una serie di elementi perché altrimenti il film non sarebbe potuto uscire. Incidentalmente, notiamo che il Pretore si chiamava De Gennaro e che l'ipotetico ragazzo partenopeo a cui Pasolini si rivolgerà nella rubrica "La pedagogia" sul settimanale «il Mondo» si chiamerà Gennariello: probabilmente nella testa di Pasolini si erano creati strani rapporti fra i nomi.

Comunque, quello che qui preme osservare è che Macciocchi raccoglie le lettere, le legge (o scorre per sommi capi) e le spedisce a Pasolini già selezionate, quindi quello che noi leggiamo, pur essendo tanto, è frutto d'una riduzione operata a monte. La rubrica di Pasolini esce regolarmente su «Vie Nuove», dal maggio del 1960 al 30 settembre del 1965, più o meno tutte le settimane, a parte alcuni momenti di sospensione dovuti alle attività del responsabile, che si congeda allora dai lettori dicendo che deve girare un film oppure fare sopralluoghi in Marocco in vista di *Edipo re*. Nonostante ciò, la rubrica riesce a stabilire rapporti continuati e strutturali, tanto è vero che Pasolini può dire, come fanno anche ora coloro che rispondono alla posta sui grandi giornali, di avere già spiegato la questione su cui veniva interpellato scrivendo una settimana prima al signor XY, per cui, se proprio si voleva sapere come la pensava, bisognava andare a vedere quella risposta. In altre parole, la rubrica funziona secondo la modalità del dialogo, con la creazione implicita di una comunità di lettori che reagisce e interviene.

Farò ora degli esempi ricavati, grosso modo, dai primi quattro anni della corrispondenza su «Vie Nuove». È un periodo in cui il Pasolini giornalista sonda le possibilità culturali e politiche delle relazioni veicolate dai periodici. A questo proposito, è opportuno distinguere il suo incontro con tali pratiche relazionali, sulle prime sperimentali e affatto empiriche, da quello con il corrispondente concetto di «convivialità», che avviene in un secondo tempo.

Pasolini nel '74 legge un libro che lo colpisce molto. È l'opera di un pensatore cattolico, Ivan Ilič, che, guarda caso, era vissuto per alcuni anni a Bologna, città pasoliniana per eccellenza. Il libro è un'accusa contro la società che chiameremmo "neocapitalistica". Pasolini prende da questo libro molte idee, fra cui il concetto di «convivialità». All'inizio Ivan Ilič dice che, per lui, il significato di questo termine si oppone alla produttività seriale dell'industria, perché ognuno di noi si definisce nel rapporto con gli altri e con l'ambiente e in quello con gli strumenti che utilizza, senza perciò diventare egli stesso uno strumento del proprio lavoro. Anzi, ognuno di noi può venire considerato un utilizzatore degli strumenti necessari al suo mestiere. Chiaramente, la nozione di «convivialità»

implica un forte senso di libertà che si oppone alla produttività seriale, quindi è un'idea già chiaramente connessa a quello che poi Pasolini dice negli *Scritti corsari*. Allora perché proporre di definire proprio la rubrica su «Vie Nuove» e non i successivi contributi giornalistici "prove di convivialità"? Perché, in un certo senso, qui Pasolini, per la prima e -credo- unica volta, si è messo in rapporto diretto con degli interlocutori che non erano né intellettuali e neanche persone da lui conosciute. Si trattava di interlocutori reali noti attraverso le lettere che gli indirizzavano. Quindi non c'è qui il tono del Pasolini degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*, così come non c'è il tono del Pasolini friulano che si rapporta a gruppetti ristretti di interlocutori che in molti casi conosce bene. C'è "un'altra cosa".

E cosa sia "quest'altra cosa" faccio molta fatica a definirlo con un concetto. La descriverei come una specie di fluttuazione continua dove Pasolini non solo parla di sé, della propria opera, delle proprie idee, ma soprattutto aiuta realmente chi gli scrive a prendere delle decisioni importanti. È questo un Pasolini che realmente dà consigli alle persone, dicendo di avere capito dallo stile in cui gli scrivono qual è la loro cultura, le scuole che hanno fatto, se avevano o meno studiato. È un Pasolini rassicurante, capace di sostenere che non aver studiato non è un difetto e che si avvicina davvero moltissimo a questi interlocutori, ripeto, reali ma non concretamente presenti ai suoi occhi, non direttamente conosciuti. Potremmo dire che Pasolini investe questi nomi a lui sconosciuti di una personalità fantasmatica alla quale si rivolge come se avesse concretamente l'interlocutore sotto gli occhi, o di fronte, sapendo però che le sue risposte ottengono attenzione da un gruppo più vasto, per cui mentre parla a uno in realtà sta parlando a molti. Anche questa è una forma di pedagogia: l'atteggiamento del "maestro", cioè di chi insegna in spazi non ufficialmente scolastici, ha improntato la psicologia di Pasolini fin dagli anni friulani, di fronte a ragazzi molto giovani, ai quali si deve parlare senza filtri eruditi. Già Andrea Zanzotto ha delineato, molti anni fa, le implicazioni di questo atteggiamento.

Come avvicinarci allora a queste "prove di convivialità"? Prima di tutto dovremmo leggere sia la lettera di colui che si rivolge a Pasolini sia la risposta di quest'ultimo. Tanto per essere chiari, da queste relazioni scaturiscono riflessioni di amplissimo respiro che svolgono una critica compiuta alla borghesia italiana o avvertono la crisi dell'ideologia comunista.

Ci sono lettori che scrivono lettere offensive o provocatorie. Un signore (che non si firma) gli rimprovera di avere osato criticare il grande Vate Gabriele D'Annunzio le cui opere, afferma, sono alla base della nostra cultura, e che ha compiuto azioni belliche coraggiosissime di cui Pasolini

sarebbe stato assolutamente incapace⁴⁰. Rispondendogli, Pasolini gli dice che la sua lettera è utilissima perché serve a spiegare che cos'è un fascista borghese. Un fascista borghese è una persona che ha studiato, che conosce i classici e che usa la propria cultura o per aggredire o per starsene chiuso protetto dai libri che ha alle spalle.

Gli intellettuali italiani sono il prodotto della cultura borghese italiana, sono tutti o medio borghesi o piccolo borghesi. Pasolini lo ripete più volte. Quali sono, dunque, le caratteristiche della borghesia? Per Pasolini la "borghesia" non è una classe sociale, ma una forma mentale; quindi, non è detto che borghese sia solo colui che appartiene a quella classe specifica. Pensate a *Teorema*. *Teorema* è un film su una famiglia borghese molto ricca. Il conformismo e il qualunquismo sono le sue caratteristiche principali, però emerge un terzo tema che non è per niente scontato e che mi sembra molto interessante perché poi Pasolini, questo tema, l'ha lasciato in qualche modo cadere. Pasolini viene da una formazione "cattolica" da citare però tra virgolette perché il cattolicesimo lui, come dice, l'ha assorbito attraverso la famiglia, pur professandosi non credente e, anzi, ateo, però, nello stesso tempo, Pasolini è l'autore italiano che più parla di un sentimento sacro della realtà. Non a caso la raccolta che sta componendo durante la lavorazione di *Teorema* avrà come titolo *La religione del mio tempo*. Qui si pone una questione fondante: chi è il marxista? Chi è che si può definire marxista considerando appunto che un marxista può avere una formazione cattolica, può essere un poeta che, come Pasolini, ha una formazione legata alla cultura del tardo Ottocento, al simbolismo e al decadentismo (termine che ora non si usa più e che, comunque, indica tutta una cultura alla base dell'idea novecentesca)? Ecco: il marxista che rapporto può avere con tutto quello che costituisce la sua cultura di formazione e la cultura di formazione della sua generazione? Pasolini incasella questo enorme sostrato sotto il termine "irrazionale". Cioè, tutto quello che è alla base della sua cultura deriva da operazioni irrazionali del pensiero. La contiguità e, addirittura, la compenetrazione fra irrazionalità e marxismo nella dimensione identitaria della persona non sono state senza influenza sulla vita civile e la militanza politica di Pasolini.

Macciocchi dice che, a un certo punto, è stato Togliatti stesso a fare in modo che la collaborazione di Pasolini a «Vie Nuove» si interrompesse. In un primo momento, lei viene rimossa dal suo ruolo di direttrice del periodico, quindi subentrano dei vice direttori e Pasolini, dopo poco, non scrive più. Questi fatti sono descritti nelle memorie di Macciocchi ma c'è chi sostiene che le cose non siano

⁴⁰ La lettera è anonima, la risposta compare nel n. 29 del 22 luglio 1961, con il titolo *Dannunziani in pantofole* (cfr. P.P. Pasolini, *I dialoghi*, cit., p.p. 153-159).

andate veramente così. Fidiamo comunque di questo dato, che aiuta a inquadrare la questione di cui ci stiamo occupando. Allora, presupponendo che un marxista sia un intellettuale che ha letto Marx e Gramsci acquisendo una visione della storia fondata sulla razionalità, può, questo stesso marxista, prendere in considerazione l'irrazionale?

Cerco di rispondere con alcuni passaggi ricavati direttamente dai Dialoghi. Un signore di Modena chiede a Pasolini cosa ne pensa dell'attuale società ammalata di sessuofobia. Ammalata cioè dalla paura che continuamente prova nei riguardi della sessualità. Pasolini gli risponde dicendo che, pur essendo vero che la nostra società è ammalata di sessuofobia, il problema sessuale non va confuso con un problema morale solo perché la piccola borghese italiana lo fa rientrare nella morale in modo conforme alla sua mentalità ipocrita e cattolica. In realtà, le questioni sono più complesse. Un marxista, quindi, dovrebbe riuscire a prendere in considerazione anche il tema della sessualità, che, come si diceva, non rappresenta una questione meramente morale. Il problema è che proprio la sessualità, come dice Pasolini, è una parte irrazionale e imprevedibile dell'animo umano.

Già durante gli interventi di questa rubrica, in diretta, Pasolini sta quindi superando i confini tracciati dalla tradizionale attrezzatura mentale di un marxista o di un borghese marxista. Ora, Pasolini colloca se stesso "dentro" o meglio "accanto" a questo discorso sull'irrazionale, conducendo battaglie che in qualche modo lo riguardano molto da vicino. In altre parole, Pasolini sta elaborando in pubblico, in modo quasi spontaneo, un'immagine di se stesso nuova, capace di liberarlo dalle secche ideologiche degli anni cinquanta e di proiettarlo verso le sperimentazioni del decennio successivo. Se il marxismo è un residuo ideologico, non per questo va gettato via, esattamente come l'irrazionalismo della formazione simbolista degli anni quaranta: entrambi possono convivere in uno stesso individuo che da una parte sperimenta dall'altra conserva. Pasolini sta modellando la propria personalità in modo preciso, anche quando sembra procedere intuitivamente: «Nel mio caso: l'ideologia politica è quella marxista, ma l'ideologia estetica proviene – per quanto poi profondamente modificata – dall'esperienza decadentistica, e trascina quindi con sé, i rottami di una cultura superata: evangelismo, umanitarismo ecc.».⁴¹

Un altro lettore gli chiede come si fa a capire se si è marxisti o no, ce c'è un modo per capirlo e come ha fatto lui, pur essendo poeta, a capire di essere marxista⁴². Pasolini risponde dicendo che queste

⁴¹ P.P. Pasolini, *I dialoghi*, p. 194. Faccio notare che il termine "rottami" ha un largo uso negli scritti di Pasolini e che ricompare, a distanza di dieci anni, nella recensione alle *Città invisibili* di Calvino, lette anche come grande riserva di rottami ideologici ormai osservati a distanza e non più utilizzabili.

⁴² Ibid., p. 127, nella risposta del n.21, 27 maggio 1961, col titolo *Mistica e storia*.

domande non sono fondate poiché equiparano l'adesione a una ideologia a un atto di fede, e presuppongono che l'adesione ideologica sia una specie di ascesi mistica, per cui una persona, per diventare marxista, dovrebbe abbandonare il suo io o perlomeno il suo io passato e avere una conversione di tipo nevrotico come hanno a volte i santi. Eppure proprio questo gli interessa, il rapporto tra il proprio sé presente e il sé passato: «Non bisogna affatto staccarsi da ciò che si è stati: bisogna capirlo, studiarlo, analizzarlo, chiarirlo e accettarlo, così come è stato modificato dalla coscienza». Il tema è importante perché nel suo teatro e nel suo cinema la questione dell'estasi mistica tornerà a più riprese, alludendo spesso alla vocazione artistica. Pasolini non la rifiuta, però aggiunge che i marxisti non possono essere considerati santi, perché sono uomini le cui vite si svolgono nella storia. E qui viene il ragionamento con l'interlocutore sfocia in un'idea che Pasolini non elabora, ma che secondo me è un'idea fondamentale che illumina quello che succederà.

Siamo negli anni Sessanta, Pasolini si è già avvicinato al cinema, ha già fatto *Accattone*, sta facendo *Mamma Roma*, poi farà *La Rabbia*, il bellissimo docu-film realizzato montando materiali trovati nei cinegiornali, poi farà *La Ricotta* e dopo ancora *Il Vangelo*. Arriviamo così al 1964, cioè all'anno del *Vangelo*: mentre Pasolini risponde ai lettori di «Vie Nuove», non è che nel frattempo non abbia altre cose in cantiere. Anzi, forse proprio due film che si intersecano, cioè *La ricotta* e il *Vangelo*, sono il prodotto effettivo sul quale riverberano questi dialoghi. Inoltre consideriamo che tra il 1963 e il 1964, anche attraverso le due raccolte poetiche, *La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa*, Pasolini modifica irreversibilmente la sua immagine e, assieme alla sua immagine, tutto quello che c'è dietro, alle sue spalle, proprio in quegli anni Cinquanta che definisce "ingialliti" perché, ormai, non era più possibile rimanere fedeli a quel tipo di cultura e a quel tipo di esperienze che erano allora maturate. Nella lettera al lettore che gli aveva chiesto come si capisce di essere divenuti marxisti, dice che i marxisti non sono dei santi e che però bisogna rendersi conto che la storia di ognuno di noi non è una linea retta, ma una mescolanza inscindibile di passato, presente e futuro. Questo a noi oggi può sembrare buonsenso, ma io non credo che sia una questione di buonsenso, perché da qui Pasolini partirà per un'operazione che, pur portandolo molto oltre, continuerà a fondarsi sul rapporto con ciò che si è stati, nel senso che in ognuno sopravvive un fondamento passato che diventa oggetto di una rielaborazione continua. Pasolini dirà di essere un sopravvivate e dirà che ogni cultura è fatta di sopravvivenze, poiché in essa il presente non può prendere il posto del passato e tantomeno il futuro può essere la prospettiva in cui considerare se stessi.

Ora, il problema è che oggi viviamo in una cultura che ha completamente cancellato l'idea che il passato sopravviva. La sua sopravvivenza non interessa quasi più a nessuno. O se interessa lo è in quanto un oggetto estetico da ammirare nelle stanze di un museo (e quindi già commercializzato). Oggi si pensa solo a quello che si sta consumando nel presente e a come quello che si consuma nel presente apra la strada verso quello che, di qui a pochi minuti, si consumerà nel futuro. D'altra parte, Pasolini non poté nemmeno condividere le posizioni dei suoi compagni marxisti che stavano già maturando un'idea molto chiara sul fatto che il progresso dovesse essere la parola d'ordine. È dunque anche in contrapposizione al pensiero dei marxisti che Pasolini ripete a quasi tutti i suoi interlocutori di «Vie Nuove» di non dimenticare quello che c'è dentro sé stessi e di non pensare che l'ideologia sia la cancellazione della storia personale.

Tanto è vero che in un'altra risposta, una delle più lunghe, Pasolini, rispondendo a un lettore che afferma di non condividere l'idea che marxismo e cristianesimo possano integrarsi reciprocamente, dice di non pensare che queste due culture vadano tenute insieme e che però, in quanto poeta, sa benissimo che cos'è l'irrazionale e che in quello che c'è oggi continua ad agire il mondo del passato⁴³. A questo proposito, bisognava concludere che il Partito Comunista Italiano non aveva saputo affrontare con vera consapevolezza la questione del cambiamento. Per esempio, il PCI non aveva preso una posizione seria nei confronti della questione meridionale, filtrata attraverso un'ideologia classica ma vecchia. Nel momento in cui il neocapitalismo tendeva o ad addomesticare le classi operaie oppure a farle irrigidire su posizioni dure, era evidente che il problema dell'immenso sottoproletariato meridionale si poneva sotto una luce nuova.

Pasolini era amico di Carlo Levi che quasi vent'anni prima aveva pubblicato *Cristo si è fermato a Eboli*: un'opera che, per certa sinistra, era diventata un vero e proprio manifesto ideologico. Pasolini, però, non pensava che quella fosse la soluzione giusta. Cosa può fare un poeta? Un poeta può essere contemporaneamente di ideologia marxista e, però, non dimenticare i brandelli di culture superate, il cristianesimo in forma evangelica, l'umanitarismo, i saperi delle basi popolari eccetera eccetera. Allora, se l'ideologia è proiettata verso il futuro (lo sviluppo, il progresso, l'emancipazione...), l'estetica, cioè il pensiero intorno alle opere creative, può contenere il passato e anzi riportarlo alla luce⁴⁴.

⁴³ Si tratta della lettera che esce sul n. 44, del 9 novembre 1961, e che poi viene ripresa nella risposta del n. 42, del 18 ottobre 1962.

⁴⁴ Al termine di questo percorso, la stessa Macciocchi assisterà a Parigi alla proiezione del *Vangelo secondo Matteo* e al dibattito che ne segue tra Pasolini e Sartre, da lei commentato su «L'Unità» del 12 dicembre 1964 nell'articolo *Cristo e il marxismo*.

Commentando il rapporto fra marxismo e cristianesimo al lettore di «Vie Nuove», Pasolini dice che si tratta di uno scontro che è anche una fusione. Tanto è vero che, rispondendo, qualche mese dopo, a un altro interlocutore che gli chiede come mai nei suoi film non utilizzi esperienze artistiche contemporanee ma musiche e figurazioni antiche, Pasolini spiega di preferire la musica classica poiché tutta la sua opera è basata sul concetto di *pastiche*. E cioè sul fatto che mescolando tra di loro livelli espressivi diversi come *La passione secondo Matteo* di Bach e l'immagine di due sottoproletari che si rotolano nella polvere, come accade appunto in *Accattone*, si ottengono effetti estetici particolari. E poi, sempre nel tentativo di spiegarsi, cita alcuni versi di «io sono una forza del passato».

Non sarebbe stata l'ultima volta che Pasolini avrebbe affidato alla citazione di quella poesia la rappresentazione della sua essenza individuale. Poco meno di un anno dopo, nel famoso film bloccato dal pretore De Gennaro, *La ricotta*, Pasolini fa una scelta molto particolare. E cioè prende un personaggio già famoso dell'industria cinematografica, il regista Orson Welles, e gli chiede di fare la parte del regista (vale a dire dello stesso Pasolini) all'interno del film, dove si parla della realizzazione di un film sulla morte di Cristo in croce. A un certo punto questo regista viene intervistato da un giornalista. Non dimentichiamoci che Pasolini è il primo autore italiano che mette in scena l'intervista in quanto prodotto culturale della società neocapitalistica. Prima di lui nessuno aveva utilizzato la forma dell'intervista, mentre Pasolini la usa in poesia, nel linguaggio cinematografico e all'interno di altre strutture testuali (la più estesa è quella che nasce dall'incontro con Jean Dufлот e poi esce con il titolo *Il sogno del centauro*). Al giornalista che lo intervista, Orson Welles chiede malignamente se soffre di cuore. La sua morte sul set cinematografico sarebbe infatti un'eventualità estremamente positiva per film: tutti ne parlerebbero e si creerebbe, praticamente a costo zero, un clima di spasmodica attesa. Poi il proprietario del giornale è anche il produttore del film, quindi la perdita del giornalista sarebbe un vantaggio anche per lui. Proseguendo, Orson Wells dice al giornalista che ora gli mostrerà chi lui è veramente e, aperto il libro che contiene la sceneggiatura di *Mamma Roma* e poi alcuni testi poetici confluiti nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, legge i famosi versi:

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,

dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.

Con questa citazione, Pasolini intende mostrare come sia per lui fondamentale tenere insieme una coscienza marxista e il tema dell'irrazionale: si tratta della sintesi poetica di tutte le affermazioni che escono nelle risposte ai lettori di «Vie Nuove». Potremmo addirittura individuare in un intervento del 30 novembre 1961, con una discussione a tre lettori diversi, il seme da cui nasce di lì a poco la poesia, dove Pasolini rivendica la sua passione per l'arte antica come segno di una sua memoria di irrazionalismo religioso:

Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma 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 nel mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale *forza* [sottolineo il termine chiave del primo verso del testo poetico] potente che è in me.

Ma non dobbiamo ignorare che questi versi stessi, estirpati dal contesto poetico e messi in bocca al regista, suonano come un attacco ironico e feroce nei confronti di un giornalista: Pasolini mette tra virgolette le sue stesse parole, le riaccentua in un film che è anche una precisa critica nei confronti dell'industria culturale. Su «Vie Nuove» ancora non c'è questo complesso gioco di prospettive, ma sentiamo che qualcosa si sta preparando. Passata la boa della metà degli anni Sessanta, Pasolini agirà in modo più deciso, rendere più affilate le sue armi. Adesso ha contro di sé i marxisti e la dirigenza del PCI, che probabilmente intende toglierli la possibilità di scrivere sui giornali, però, attraverso il sé stesso poeta, Pasolini dice ai suoi interlocutori, quali i lettori di «Vie Nuove» (che poi verranno sostituiti dal giornalista della *Ricotta*), che solo la rivoluzione può salvare la tradizione, solo i marxisti possono amare il passato, mentre i borghesi non amano nulla. Del resto, tutto il film ha due facce: è marxista, se guardiamo al destino della vittima sottoproletaria, cioè Stracci, è estetizzante e quindi irrazionale se pensiamo al film nel film, cioè alla deposizione di Cristo che il regista tenta di girare sulla base di una cultura preziosa e ricercata come quella del manierismo fiorentino. Pasolini tornerà sul film proprio in occasione del dibattito del novembre 1964, dove individua in Accattone un film religioso («addirittura cattolico», afferma) mentre vede nel regista

della Ricotta «una specie di caricatura di me stesso, un me stesso andato al di là di certi limiti e caricaturizzato e visto come se io fossi diventato, per un certo processo di inaridimento interiore e di conseguente cinismo, un ex comunista»⁴⁵.

Questa evoluzione ideologica e nello stesso tempo espressiva è, secondo me, una delle cose più importanti che Pasolini abbia elaborato in passaggi che vanno dal discorso diretto a un interlocutore non ufficiale e infine a quello che diventa un testo filmico complesso. Nella sua opera affermerà altre volte che solo i veri rivoluzionari possono salvare il passato e la tradizione, rammaricandosi però che, questo, i marxisti italiani e il PCI non l'abbiano capito, mentre proprio loro sarebbero state le identità storiche elettivamente delegate a compiere tale passo. In seguito, la diffusione italiana degli scritti di Walter Benjamin avrebbe riportato l'attenzione sul rapporto dialettico che connette tradizione e rivoluzione. Rapporto che, se mi permettete, dopo Pasolini e Benjamin, non credo sia stato capito quasi più con la stessa intensità.

Vorrei infine sottolineare come sia assolutamente prezioso individuare, in Pasolini, tematiche che non sono del tutto permanenti nella sua opera ma hanno una fase di sviluppo e di contrazione continua, fino a permeare testualità deboli come quelle della produzione giornalistica, come se Pasolini sperimentasse attraverso la "convivialità" dei dialoghi con i lettori una forma di sé che avrebbe poi rimanipolato nelle opere successive, dove la soggettività diventa l'oggetto principale iscritto nei testi e da discutere attraverso un confronto continuo.

⁴⁵ Il discorso, con il titolo *Una discussione del '64*, si trova raccolto in P.P. Pasolini, *Scritti sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, 1999, pp. 748-785 (qui p. 758).

«Questa è la mia forma di contestazione». Retoriche giornalistiche nel Teatro di Parola

di Stefania Rimini

La pratica giornalistica per Pasolini è sempre stata, fin dalle prime prove, un esercizio ermeneutico decisivo per cogliere la peculiarità del rapporto fra parole, corpi e cose, quasi una "verifica incerta" – à la Grifi – della sproporzione fra verità e menzogne⁴⁶. Dietro la lunga stagione dedicata alla scrittura per la stampa, di fatto un movimento unico ancorché intermittente e scandito da fasi diverse, si pone la cultura dell'azione, dell'essere nel proprio tempo, che Marco Bazzocchi inquadra in riferimento all'ultimo periodo in una prospettiva parresiacca (Bazzocchi 2017). La statura morale dell'intellettuale-Pasolini non può prescindere dall'assunzione di una posa pubblica, che non esclude la partecipazione ai riti della società dello spettacolo, ma passa soprattutto dalla esposizione di sé, dalla scelta radicale di "gettare il corpo nella lotta". Questa formula riassume meglio di altre la dimensione quotidiana dell'impegno del Nostro, la strenua difesa della libertà e dei valori, il senso vivo della provocazione come "atto politico" contro ogni abuso o qualunquismo. Naturalmente, come è noto, questo slancio trova il suo contrappasso nella persecuzione giudiziaria di cui lo scrittore fu vittima, un vero e proprio "linciaggio mediatico" ricostruito meticolosamente da Roberto Chiesi in occasione di una mostra dedicata proprio a questi temi⁴⁷.

I. Un reporter sui generis

L'energia critica del giornalismo pasoliniano è dunque un fenomeno ampio, complesso, stratificato, che si può leggere anche attraverso punti di vista solo apparentemente fuori asse, come quello che proviamo ad adottare qui. Passando in rassegna la produzione teatrale e cinematografica ci si accorge infatti che il giornalista diviene spesso un personaggio, che agisce sullo sfondo o in primo piano secondo traiettorie sghembe, legate a una doppia connotazione. Ne *La ricotta* (1963) il signor

⁴⁶ Per una rassegna critica ampia sulle diverse anime del giornalismo pasoliniano si rimanda a De Giusti e Felice 2019.

⁴⁷ Il titolo della mostra, organizzata a Bologna dal 2 novembre 2005 all'8 gennaio 2006 e poi riproposta in altre sedi, non lascia spazio a dubbi o fraintendimenti: *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni. L'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*. Ne scrive acutamente Felice 2012.

Pedoti di Tegliesera incarna tutta la volgarità dell'uomo medio, prodotto tipico dell'industria culturale più retriva, contro cui Orson Welles nei panni del Regista scaglia un'invettiva feroce («Ma lei non sa cos'è un uomo medio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista! Qualunquista!»)⁴⁸. La sequenza in cui si consuma lo scontro fra i due è uno dei momenti più emblematici del film, perché anticipa la temperatura emotiva del giornalismo a venire e richiama la postura critica delle *Poesie mondane*, una sezione di *Poesia in forma di rosa*. All'altezza dei primi anni Sessanta, cioè, Pasolini ha già maturato una profonda avversione nei confronti dei meccanismi stritolanti dell'opinione pubblica, delle ipocrisie dei mezzi di stampa, e prova a stigmatizzarne le pratiche (*in primis* quella dell'intervista) e gli effetti (l'ignoranza diffusa) attraverso i linguaggi che possono assicurargli una maggiore amplificazione delle sue note polemiche. Il cinema risponde in modo diretto a questa missione e diviene così il luogo di massima concentrazione di temi e motivi "corsari", in stretta continuità con la poesia, da sempre il versante più acceso e intimo della sua scrittura.

Se il personaggio raccontato ne *La ricotta* va letto come figura dell'ambiguità, di un potere surrettizio e strisciante, è pur vero che Pasolini non rinuncia a mettere in scena la connotazione positiva del giornalista, ma non è un caso che ciò accada solo quando questa coincide con lo sdoppiamento dell'io e della funzione autoriale. Occorre allora guardare alle strategie retoriche di opere come *Comizi d'amore* (1965) o *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) per recuperare la dimensione autenticamente vitale della forma dell'inchiesta e dell'intervista⁴⁹. La natura «partecipativa»⁵⁰ di questi documentari si fonda sulla *agency* di Pasolini; di spalle o di profilo, la sua presenza attiva dentro la cornice dello schermo orienta il racconto e articola il discorso in direzioni spesso inattese. Basterebbe pensare al dialogo che introduce il viaggio di *Comizi d'amore*: qui il regista è in piazza con dei bambini palermitani, per niente intimoriti dal microfono e dalla macchina da presa. Nel rispondere quasi impudicamente alle domande dello scrittore questi piccoli personaggi attestano la tensione "scandalosa" di questa indagine, la necessità di andare oltre la soglia del pudore per rappresentare – senza filtri – il livello di stereotipizzazione della società italiana

⁴⁸ Si cita qui dai dialoghi del film.

⁴⁹ Un discorso a parte meriterebbe l'impianto architettonico de *La rabbia*, che lo stesso Pasolini – come ricorda Roberto Chiesi - non esita a definire nel corso di un'intervista radiofonica della Rai un «saggio di giornalismo cinematografico». Su questo esperimento, e sulle contraddizioni legate al giudizio sul giornalismo, si rimanda a Chiesi 2019, 169-184.

⁵⁰ Si recupera una delle sei modalità teorizzate da Nichols a proposito del documentario, anche se non si tratta di un'opzione esclusiva rispetto alla architettura diegetica dei film di Pasolini. Cfr. Nichols 2006.

in fatto di sesso e rapporti sentimentali. Diversa è la postura autoriale negli *Appunti*, perché fin dalla prima inquadratura tutto viene riflesso attraverso l'immagine allo specchio dello stesso Pasolini («Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana»), ed è proprio il meccanismo di rifrazione del reale a garantire l'autenticità poetica del documentario (Luglio 2015). Il regista certifica il proprio sguardo e la sua azione, prende "appunti" alla maniera di un cronista ma sa rielaborarli per attribuire sostanza mitica a luoghi, volti e riti. La dimensione affabulatrice di questo esperimento visivo ha a che fare con la qualità e la tensione della scrittura delle e con le immagini, e per questo il testo guadagna un valore metalinguistico di grande suggestione. A interrompere i sopralluoghi per *l'Orestiade* troviamo alcuni momenti di un dibattito svoltosi alla Sapienza di Roma: «a un certo punto, forse su ispirazione di quanto faceva Godard in quegli stessi anni, il film diviene oggetto dell'analisi di spettatori (studenti africani) che con lo stesso Pasolini analizzano e giudicano il film, fuori dal film e dentro il film che poi riprende il suo flusso frammentario» (Chiesi, 2019, 170).

Si tratta di sequenze che servono a chiarire le premesse politiche e ideologiche su cui si fonda l'intero progetto degli *Appunti per un poema sul terzo mondo* e che, allo stesso tempo, rilanciano la natura performativa del giornalismo pasoliniano. Oltre alla circuitazione sui mezzi di stampa esiste infatti una dimensione pubblica, di dialogo e contestazione, che attraversa la produzione artistica dello scrittore e ne scandisce i momenti caldi, come accade ad esempio in occasione del fitto incontro con il pubblico per la prima di *Orgia* a Torino (su cui torneremo più avanti). Senza rinunciare del tutto al ruolo di "reporter", Pasolini prende parte a inchieste e conversazioni, esprime posizioni, idee, teorie, nella convinzione che – nonostante la volgarità di certe pratiche – la verità sia nel corpo della società. Tale disposizione agisce anche a livello drammaturgico, dentro il tessuto delle tragedie borghesi e prima ancora in scritti didascalici che ne anticipano le intenzioni.

II. Davanti al pubblico

Nel maggio del 1965 era apparsa su «Sipario» l'inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, curata da Marisa Rusconi, che vedeva coinvolti 36 autori, chiamati a esprimersi sullo stato di salute del teatro italiano. Pasolini interviene in modo molto netto, sottolineando come il nodo della crisi italiana sia da imputare alla questione della lingua, ovvero alla natura accademica (e dunque irrealista) del parlato teatrale (Casi 2005, 136). Di fronte alla nettezza del giudizio pasoliniano si levano molte voci della

scena nostrana, che invitano lo scrittore a prendere parte attiva al rinnovamento del teatro, proponendo testi nuovi, senza limitarsi a tecnicismi di ordine linguistico. A giugno del 1965 si organizza presso il Teatro Studio di Alessandro Fersen un dibattito pubblico, alla presenza di intellettuali del calibro di Arbasino e molti addetti ai lavori. Pasolini ribadisce la propria tesi spostando l'accento sulla "grana" della pronuncia attoriale, vero bersaglio polemico del suo ragionamento. Seguono accese reazioni da parte di registi e interpreti (tra i più furenti oppositori si schiera Giorgio Albertazzi), che spingono lo scrittore a maturare una reazione concreta. È così che nasce il *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo* (1965), un'opera metateatrale che esibisce da subito la sua natura didascalica ma che contiene altresì alcune matrici del teatro a venire. Rimasto inedito e confluito poi tra i materiali del Meridiano sul *Teatro*, questo "scartafaccio" – come nota opportunamente Stefano Casi – si offre come esperimento «metaretorico» (Casi 2005, 140) e mette in quadro innanzitutto il tema del sogno come motore dell'immaginazione. La scelta di Gadda come protagonista si lega alla caratura sperimentale delle sue opzioni espressive, più volte richiamate come esempio di plurilinguismo nei contributi di *Empirismo eretico* e nei saggi sulla recitazione. Attorno a lui si squaderna una visione (proto)registica carica di soluzioni scenografiche che servono a materializzare i contenuti reali e simbolici del suo sogno, e che includono anche la proiezione di situazioni "meta", un «dibattito pubblico sul teatro (del tipo di quelli dello studio di Fersen)» e una «discussione ripresa e interrotta [...] di due amici letterati di Gadda che parlano del suo sogno» (Pasolini 2001b, 240). Pur trattandosi di un testo breve, e per certi aspetti schematico, è interessante notare come il fantasma dell'agonismo polemico di Pasolini trovi qui una formulazione "trasparente", in cui addirittura compare un illustre *alter ego* come specchio (Gadda) e si citano autori-chiave della sua idea di teatro (Shakespeare, De Filippo, Pirandello e perfino D'Annunzio). Siamo alle soglie dell'ispirazione tragica e i nodi culturali emersi in occasione dei dibattiti provano a farsi traccia drammaturgica di nuove ipotesi linguistiche e di messa in scena. Pasolini non sempre terrà conto delle intuizioni annunciate in questo *Progetto*, ma resta quanto meno la testimonianza di un tentativo teorico-pratico di superare l'enfasi e l'impasse delle inchieste a cui pure aveva partecipato con slancio.

Se si arriva al cuore dell'esperienza performativa del Nostro ci si confronta con il carattere teso delle tragedie borghesi, attraversate da umori accesi, versi liberi e una scoperta pulsione metalinguistica. È proprio dentro il versante metariflessivo che si rinnova la tensione giornalistica del teatro pasoliniano, il bisogno di riattivare una comunicazione diretta e aperta con gli spettatori, l'urgenza

di non fermarsi alla densità del testo ma di accompagnare il pubblico nella comprensione dell'opera. Con *Orgia* Pasolini mette in atto una strategia retorica pervasiva, necessaria a chiarire le premesse di una regia non facile, a servizio di un testo altrettanto arduo sebbene poeticissimo. In occasione del debutto dello spettacolo, il 27 novembre, presso il Deposito di Arte Presente di Torino, l'autore predispone una serie di "cartelli", dal chiaro sapore brechtiano, che vengono esposti alle pareti del Deposito; si tratta di un tappeto di frasi a effetto, sintomo di una ricerca espressiva che tende verso lo straniamento e allo stesso tempo denuncia la volontà di contrapporsi al sistema esistente. Non c'è lo spazio per approfondire nel dettaglio ogni singolo "slogan" ma è possibile ricavare dall'insieme la sensazione di un posizionamento critico di Pasolini nei confronti del teatro pubblico italiano (peraltro già dichiarato in occasione delle inchieste e dei dibattiti sopra ricordati); il tentativo di recuperare una dimensione rituale, geneticamente riferita alla lezione della polis ateniese («Qua dentro siamo in pochi: ma in noi c'è Atene», Pasolini 2001b, 315); la velleità di sostituire il pubblico borghese con nuovi target (tra tutti gli operai), e infine l'insistenza verso la fisicità delle voci e dei corpi, pronti a dare scandalo in una comunione di intenti. Il gioco brechtiano dei cartelli non è l'unica mossa pasoliniana per accendere l'interesse e l'attenzione verso il suo spettacolo; nel licenziare il *Programma di sala*, non a caso intitolato *Prologo*, lo scrittore-regista sceglie di suddividerlo in brevi paragrafi: al primo, "Informazioni", affida il compito di chiarire le premesse e le intenzioni del testo; al secondo, "Curiosità", di rivelarne la natura paradossale e contraddittoria (l'essere cioè «fondato sulla parola nel suo momento più "espressivo" [...] in cui poi viene esaltato continuamente il primato dell'azione», Pasolini 2001b, 319); al terzo infine, "Esegesi", di suggerire una possibile chiave di lettura nel segno di Marcuse, Durkheim e di una certa idea di sessualità e diversità. Queste *note di regia*, lungi dal semplificare la via di accesso all'opera, aggiungono un livello di complessità a suo modo programmatico, esibito, dichiaratamente funzionale alla provocazione generale. A chiudere il cerchio di una teatralità intesa come processo attivo dentro il perimetro della società è il *Dibattito* andato in scena il 29 novembre del 1968 presso il Teatro Gobetti: un incontro pubblico previsto da tempo e fortemente voluto da Pasolini nello spirito di una dialettica costruttiva ancorché accesa. La pubblicazione della trascrizione degli interventi consente di risalire alla radice dell'*agency* retorica del Nostro, di coglierne gli accenti più acuti, le consuete contraddizioni, l'autentica fibra polemica. La sincerità con cui ragiona con gli spettatori è il segno di una disposizione all'ascolto maturata anche attraverso il dialogo a distanza con i lettori delle rubriche giornalistiche; la postura rimane la

stessa anche se in qualità di regista l'esposizione è maggiore, e più alta l'aspettativa del riscontro⁵¹. Quanto dichiara in risposta alle domande della sala ripropone le intermittenze teoriche del *Manifesto per un nuovo teatro*, a cui si aggiungono considerazioni e impressioni ricavate dalla prime repliche dello spettacolo. Emerge in ogni caso una vocazione «pansemologica» secondo la quale il teatro rappresenta un'esperienza unica in virtù di una matrice ontologica decisiva:

Il teatro, per sua natura, per sua definizione, non potrà mai essere, anche se accademico e ufficiale, medium di massa. Perché non lo consente la sua natura stessa, perché non può essere prodotto in serie: ogni volta che si ripete l'evento teatrale ci sono gli attori in carne ed ossa, con le loro bocche, e c'è il pubblico in carne ed ossa, con le sue orecchie. È un fenomeno che sfugge alle regole condizionatrici della cultura di massa (Pasolini 2001b, 330-331).

L'estraneità del dispositivo teatrale ai condizionamenti dell'industria culturale non impedisce a Pasolini di forzare il codice e di prevedere all'interno di una delle sei tragedie, *Calderón*, la presenza di una funzione che fa esplicito riferimento ai meccanismi della società massificata. La figura dello Speaker, ultima nella lista delle *dramatis personae*, diviene indice della disposizione ludica pasoliniana e insieme spia dei rischi della progressiva (e per certi aspetti inarrestabile) tecnologizzazione della lingua. Questo personaggio inedito, ridotto a mero *flatus vocis*, occupa interamente lo spazio dei tre stasimi, sostituendosi di fatto al Coro e per di più introducendo dentro le pareti del testo un vero e proprio paradosso. Giocando visibilmente con le tassonomie proprie del discorso teatrale, lo Speaker si fa carico di una coloritura metalinguistica tutt'altro che ovvia, perché da un lato richiama e stigmatizza l'assimilazione nel corpo sociale di parole appartenenti al campo della tecnica, dall'altro si presenta a «dare spiegazioni da parte dell'autore; dare spiegazioni e porgere scuse» (Pasolini 2001b, 675). In sostituzione della «non meno vecchia e commovente didascalia» (*ibid.*), lo Speaker esplicita alcune scelte compositive, indirizza lo sguardo dello spettatore e si diverte in fondo a incarnare una voce «irrichiesta, estranea, stridente» che però è una funzione «richiesta dal testo» (Pasolini 2001b, 751). Lo scacco è tutto qui, nell'esaltazione della dimensione "obliqua" della comunicazione (quella fra personaggi e spettatori) che all'altezza degli

⁵¹ L'accoglienza di *Orgia* tradì le attese di Pasolini, che constatò sulla sua pelle quanto la formula del Teatro di Parola fosse troppo ambiziosa: un primo bilancio si legge in *A teatro con Pasolini*, pubblicato il primo dicembre 1968 su «Il Giorno» e riproposto poi in Pasolini 2001b, 347-351.

stasimi supera quella orizzontale (da personaggio a personaggio) ma senza escludere del tutto la funzione autoriale, perché l'io si traveste e delega un suo alter ego (Segre 1991).

La vertigine discorsiva di *Calderón* non è un'eccezione nel microcosmo drammaturgico pasoliniano: se si guarda all'architettura di *Affabulazione* è facile riconoscere ne l'Ombra di Sofocle un personaggio analogo allo Speaker, sebbene meno problematico e più poetico. Anche in questo caso siamo di fronte a un principio di sdoppiamento, ad alto tasso metalinguistico: il fantasma di Sofocle incorpora la voce di Pasolini e crea un forte attrito fra istanze autoriali diverse, ma non è l'unico spettro ad aggirarsi dentro le scene buie di questa tragedia, perché è prevista anche l'apparizione dello Spirito del figlio. Il Prologo è interamente dominato dall'Ombra di Sofocle in quello che tecnicamente sembra quasi un a-parte, fuori dal raggio dell'azione tragica. A differenza dello Speaker, l'Ombra dichiara di essere «arbitrariamente destinato a inaugurare un linguaggio troppo difficile e troppo facile» (Pasolini 2001b, 471) e quindi qui mancherebbe l'investitura ufficiale ma è facile intuire che si tratta dell'ennesima impostura, o meglio della consueta finzione mimetica. Bisogna aspettare il VI Episodio per rivedere in azione questo personaggio e a questo punto la confusione con Pasolini è più evidente, e più chiara è la necessità di questa epifania. Forzando i canoni della semiotica teatrale, l'Ombra di Sofocle parla direttamente al personaggio del Padre per dare delle spiegazioni «su ciò che è» (*ibid.*); la sua è una funzione eminentemente poetica, con puntuali rilievi didascalici, e a lui spetta enunciare la verità dell'opera: il mistero del figlio, il suo desiderio e la sua potenza, ma soprattutto la "doppia gloria" della parola teatrale, scritta e pronunciata. Contestando la standardizzazione della dizione attoriale italiana, Pasolini giunge a scardinare lo statuto semiologico del teatro puntando sull'irruzione del sacro, dell'osceno, del mito; nel mettere in scena le proprie ossessioni assegna alla poesia il compito di tradurre il fuori campo della coscienza, l'intermittenza dei sogni, la tensione inconsumabile del dialogo. Lungi dall'essere una mera parentesi, il teatro viene vissuto come «una forma di protesta democratica contro l'antidemocraticità della cultura di massa» (Pasolini 2001b, 333) e per quanto gli esiti abbiano deluso le aspettative le tragedie in versi rimangono la traccia più viva delle danze di Narciso.

Pasolini giornalista, gli esordi in camicia nera

di Emilio Marrese

Partiamo da un'immagine che fa sobbalzare: quella di un Pier Paolo Pasolini ventenne in camicia nera. Suscita indubbiamente uno strano effetto vederlo con la divisa fascista addosso, alla stessa età in cui il fratello minore Guido morirà poi partigiano. Certo non si tratta né del primo né tantomeno dell'unico esponente di primo piano della cultura italiana del dopoguerra che, in gioventù, durante il Ventennio di Mussolini fu in qualche modo coinvolto o perfino ammaliato dall'ideologia dominante del tempo. Difficilmente però si può immaginare, avendone a mente la biografia e il profilo, un intellettuale più antifascista di Pasolini, nel senso più ampio della definizione di antifascista: un uomo cioè che per tutta la sua vita ha contrastato quotidianamente, ossessivamente e ferocemente, fino alle estreme conseguenze, tutto ciò che è prevaricazione, autoritarismo, omologazione, razzismo, ordine costituito, conformismo, conservatorismo, paternalismo. «Quello che va bene a tutti», diceva. Pasolini, come noto, rimase in prima linea fino all'ultimo a combattere anche i nuovi fascismi del consumismo e della società industriale, quella che – parole sue – mirava allo sviluppo ma non al progresso, considerandoli addirittura ancor più pericolosi, subdoli e incisivi sulle menti e sulle vite degli italiani di quanto non fosse stato il fascismo mussoliniano, che a suo parere non ne aveva cambiato altrettanto la natura. In quella trincea fu ucciso, secondo molte fondate teorie intorno al mistero del suo assassinio.

Eppure, il giovane Pasolini scrisse dunque i suoi primi articoli da giornalista, principiando quell'avventura intellettuale che ha segnato (e diviso) la storia di questo Paese, in camicia nera. Com'è ritratto appunto in una fotografia del 1942, accanto a un coetaneo tedesco con la svastica sul braccio.

È un aspetto – questo del suo presunto fascismo giovanile – della vita di Pasolini, sul quale, anche, si è indagato e dibattuto a lungo. E che forse qualche imbarazzo lo creò al Pasolini stesso. Lo si potrebbe intuire, tale disagio, per esempio da un episodio che raccontò da adulto, in un'intervista televisiva concessa al giornalista Enzo Biagi in quella puntata della trasmissione Rai *Terza B: facciamo l'appello*

che, registrata nel 1972, venne poi messa in onda (apoteosi di ipocrisia), solo tre giorni dopo l'omicidio del censurabile e immorale Pasolini nel 1975.

Raccontò in quella circostanza a Biagi l'incontro con un insegnante al liceo classico "Luigi Galvani" di Bologna, il professor Antonio Rinaldi che, incaricato di una supplenza, lesse in classe una poesia di Arthur Rimbaud, *Il battello ebbro*: «In quel momento – dichiara Pasolini – scattò in me l'antifascismo». Un aneddoto molto suggestivo. Ma probabilmente romanzato, se consideriamo che Pasolini frequentò il Galvani fino al 1939, prima di iscriversi in quell'autunno all'Università con un anno di anticipo, appena diciassettenne, e che la fotografia di Pasolini in camicia nera è del 1942, scattata durante il Ponte culturale Weimar-Firenze che vide riuniti i giovani dei paesi nazi-fascisti. La cronologia non torna.

Così come gli esordi del Pasolini giornalista all'interno delle riviste di regime sono successivi a quel momento in cui Pasolini, ascoltando in classe i versi di Rimbaud, narra di essersi scoperto antifascista. Una "rivelazione" che anche a lui stesso ebbe allora a rivelarsi successivamente: non si trattò – si può dedurre – di una folgorazione, come invece la descrisse, quanto piuttosto di un seme piantato che solo molti anni dopo germogliò e divenne consapevolezza. Un episodio del quale riconobbe il significato solo a posteriori, mettiamola così.

Pasolini si "giustificò" anche, in ulteriori interviste, dicendo: «ero nato nell'era fascista, in un mondo fascista e non mi accorgevo del fascismo come un pesce non si accorge dell'acqua» (Pasolini 1999b, 1290). Altri pesci in quello stesso acquario – gli si sarebbe potuto obiettare – non vollero nuotarci mai riconoscendone la tossicità di quell'acqua.

Si definì inoltre, in altre occasioni, «ideologicamente ondivago», riferendosi ai suoi anni giovanili. Come tanti ragazzi dell'epoca dunque Pasolini, possiamo concludere, compì un percorso umano e politico non del tutto lineare, dal fascismo fino nel suo caso al marxismo, attraverso le esperienze e i convincimenti maturati nel tempo, influenzati ovviamente dagli accadimenti storici, e senza dunque epifanie improvvise o svolte radicali.

Va, altresì, detto che nel Ventennio i giovani che intendevano esprimersi anche culturalmente, così come sportivamente, avevano quasi unicamente la possibilità di farlo all'ombra del fascio littorio, cogliendo le opportunità create e delimitate dal regime stesso: scrivere cioè nelle riviste di regime e partecipare alle manifestazioni e ai concorsi di regime, come i Littoriali o i Ludi Juveniles. Possibilità che Pasolini sfruttò tutte fin da adolescente, scrivendo i suoi testi, dal radiodramma all'opera teatrale o alla sceneggiatura cinematografica, fino a esporre i propri primi dipinti in una mostra

allestita dai GUF, Gruppi Universitari Fascisti. Tutte le varie forme della creatività, dell'arte e del pensiero Pasolini poté sperimentarle in quell'alveo istituzionale.

Ma, attenzione, lo fece sempre in modo piuttosto critico, libero e riformista, proponendo visioni e ambizioni in contrasto con il pensiero dominante, a esso perfino insofferenti: si può facilmente notare in tutti i suoi scritti giovanili (dalla prosa dei testi teatrali intrisi di anti-retorica ai più chiari articoli giornalistici) un anelito ribelle al contesto stesso che li accoglieva, non nascondendo l'insofferenza e manifestando apertamente il vivo bisogno e il desiderio spasmodico di cambiare dall'interno la cultura dei padri per sostituirla, tramite un'auspicata vera e propria rivoluzione culturale.

Quanto appena enunciato trova subito conferma nel primo articolo di Pier Paolo Pasolini di cui si ha testimonianza, quello cioè che comparve sul «Bollettino della Gioventù Italiana del Littorio» del 6 aprile del 1942, pubblicato insieme a due suoi disegni. Nella firma, l'autore è qualificato come componente della Commissione per l'arte della Gioventù Italiana del Littorio, la cosiddetta GIL. Si intitola *Nota sull'odierna poesia* e in esso invita i giovani alla scoperta della poesia contemporanea leggendo autori come Ungaretti, Penna e Montale:

Vorrei – scrive in quel testo – rivendicare la presenza di un valore culturale nell'odierna poesia (per cui ogni tentativo di riallacciarsi alla cultura tradizionale e proseguirlo nel tempo risulta vano se ci si astraie, o si tenta in malafede di negarla) che è venuta creandosi al travaglio delle nuove generazioni. Una cultura contemporanea magari in contrapposizione a quella tradizionalggiante dei loro stessi professori che per ignoranza della vita che vive e diviene intorno a loro, o per pigrizia o, bisogna ammetterlo, perché occupati da rispettabili studi filologici e classici, vogliono generalmente guardare con un disprezzo che li vuole torpidi la poesia di coloro che vivono, quasi le Muse si fossero rifugiate nel polverone degli archiginnasi, o gli uomini improvvisamente avessero tramutato le possibilità e le energie della propria costituzione biologica o intellettuale. La poesia non si è inaridita. La poesia italiana è entrata ora in un periodo di rigeneramento, di approfondimento e di escavazione. Si dedichino dunque col cuore in pace i giovanissimi a formarsi una cultura contemporanea e soltanto così potranno onestamente inserirsi nel vero movimento della cultura italiana, magari in contrasto vivere con le idee dei loro professori o della grassa borghesia letteraria. E soltanto così, dopo questa sorta di traviamiento, potranno come riverginati tornare alla riscoperta della tradizione e a trarne più sereno e sentito entusiasmo, quasi un senso di rinnovato proseguimento (in Avanzolini 2017).

In queste frasi – dallo stile ancora acerbo e piuttosto contorto, ben lontano dalla ficcante, affilata e chirurgica prosa giornalistica che gli conosceremo poi nelle sue più celebri colonne – si trovano comunque già tre elementi fondanti del pensiero pasoliniano arrivato a noi: l'obiettivo eretico di respingere e ribaltare i modelli del passato, il disprezzo per la borghesia, e anche quella necessità di rileggere i classici da una diversa prospettiva che caratterizzò – fin dal primo saggio su Giovanni Pascoli – la sua impronta nell'esperienza di «Officina», la rivista di critica letteraria cui diede vita nel 1955 con gli amici Roberto Roversi e Francesco Leonetti (gli stessi compagni coi quali avrebbe voluto fondare la rivista «Eredi» nel 1939, velleitario progetto giovanile abortito dallo scoppio della guerra). Nell'aprile del 1942 Pasolini, dopo aver visto alcune proposte bocciate dalla redazione fin dall'anno precedente, inizia a scrivere su «Architrave», rivista del GUF, a partire dalla recensione di un romanzo di Siria Masetti, *Microcosmo*. In questo periodo di grande effervescenza e produttività, nello stesso anno uscirà il suo primo libro, *Poesie a Casarsa*, pubblicato da un libraio di piazza San Domenico a Bologna, Mario Landi. Il primo sopruso che veramente Pasolini subisce personalmente dalla censura di regime riguarda proprio questo suo esordio letterario: accade che un importante critico del tempo, Gianfranco Contini, lo apprezzi e proponga la recensione a «Primato», ma essendo la poesia dialettale osteggiata dal fascismo, questo articolo alla fine uscirà solo sul «Corriere del Ticino» in Svizzera.

Su «Setaccio», rivista ufficiale del comando federale di Bologna della Gioventù Italiana del Littorio, il primo articolo e il primo disegno in copertina di Pasolini escono nel novembre del 1942. Pasolini ricopriva in quella redazione un ruolo di primo piano: ne era il vice-consulente. Scriverà diciassette articoli per quella testata, ma il rapporto con Giovanni Falzone, che ne era il direttore nonché il responsabile della propaganda della GIL, fu sempre più conflittuale. Falzone voleva che il giornale avesse un deciso ruolo di sostegno al governo in un periodo cruciale della guerra mentre i giovani della redazione volevano che si occupasse solo di arte, letteratura, teatro e cinema. In una lettera, Pasolini definisce Falzone «un attaccaticcio somaro, capriccioso e prepotente» (Pasolini 2021, 440). Fu, dunque, quello in seno a «Setaccio» un percorso travagliato, pieno di dissidi e compromessi, ma Pier Paolo restava sempre animato da grande passione e volontà di imprimere alla linea editoriale una marcata svolta. In un'altra lettera all'amico Cavazza scrive «Ho pensato a lungo sul da farsi; e mi son convinto di questo, che non dobbiamo cedere. (...) Ci resta ancora un tentativo da fare, e cioè di scendere al compromesso con nobiltà» (Pasolini 2021, 438). E ancora in un'altra lettera afferma: «Ho

sentito che (...) i giornali del Guf e della Gil possono continuare. Informati bene, ti prego Luca, perché ho intenzione di fare di Setaccio una cosa ancora meravigliosa, e, finalmente nostra» (Pasolini 2021, 458). Non ci riuscirà.

Torniamo a quella foto di Pasolini in divisa fascista. È relativa al reportage intitolato *Cultura italiana e cultura europea a Weimar* che scrisse nel giugno del 1942, sia per «Architrave» che per «Setaccio», sul Ponte culturale Firenze-Weimar, la manifestazione organizzata dalla gioventù universitaria nazi-fascista dei paesi europei alla quale prese parte. Ne parlò in termini critici, animato da un grande spirito europeista e convinto che l'Italia potesse assumere un ruolo di guida della rinascita della cultura europea.

Anche in questo racconto praticamente contesta dall'interno la propaganda ufficiale: non vive, insomma, questa esperienza in modo ottuso, acritico e allineato. Scrive: «le condizioni di una cultura non sono misurabili nel vortice di una manifestazione che ha chiaramente un significato propagandistico» (Pasolini 1999b, 5). E ancora: «Lassù a Weimar, tuttavia, non in senso ufficiale ma attraverso un'assidua attività privata, abbiamo potuto circuire il sistema o la barriera della cerimonia giungendo quasi di soppiatto alle spalle a scandagliare nella sua probabile entità l'odierna cultura europea» (*ibid.*). Ci tiene insomma a far sapere che ha colto l'opportunità per approfondire personalmente e per tessere relazioni autentiche e scambi di informazioni e opinioni reali, aldilà di marce e cerimonie ufficiali.

«I semi gettati in tutta Europa dalla generazione che ci ha preceduti sono stati feracissimi; soltanto hanno dato in noi frutti diversi da quelli previsti» (Pasolini 1999b, 6). E ancora: «La tradizione non è un obbligo, una strada, e neanche un sentimento o un amore: bisogna ormai intendere questo termine in un senso antitradizionale, cioè di continua e infinita trasformazione, ossia antitradizione, scandita da una linea immutabile, che è si-mile alla storicità per la storia» (*ibid.*). E ancora:

È del tutto antistorica, allora, quella tradizione ufficiale che, ora, in tutte le nazioni, si va esaltando da una malintesa propaganda, come unica risoluzione in arte dell'odierna condizione politica e sociale europea. Ma i giovani europei, con cui ho parlato, mi hanno privatamente assicurato che nella vecchia Europa l'intelligenza, come libertà, è ancora ben viva; così viva da non soltanto contrapporsi beffardamente e gagliardamente alla tradizione ufficiale degli organi propagandistici, ma da adeguarsi, per conto proprio, al tempo e alla storia con un atto imprevedibile, ma ormai giustificato, di parificazione o liberazione (Pasolini 1999b, 6-7).

Così passeggiando – scrive ancora Pasolini – con ansia quasi tremante, come chi senta di respirare un'aria non più regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconfortato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderon e a Cervantes o a Velasquez, attraverso Garcia Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi... (Pasolini 1999b, 7).

«Noi [italiani *ndr*] – conclude infine – possiamo sperare di essere gli unici, in un prossimo futuro, ad avere tra le mani la cultura, ossia la spiritualità europea; il che sarebbe assai importante, anche politicamente» (Pasolini 1999b, 9).

Ecco dunque quel Pasolini di cui si diceva in apertura: in camicia fascista sì, ma in grado, pur nuotando in quell'acquario, di tracciare una propria rotta, di maturare ed esprimere un pensiero autonomo, anticonformista, critico e divergente.

Questo articolo – curiosità – non convinse il suo maestro Roberto Longhi, il critico d'arte del quale Pasolini frequentò il corso universitario all'Alma Mater bolognese e che considerò una figura chiave illuminante e decisiva per tutto il suo successivo cammino artistico. In una nota al proprio assistente Francesco Arcangeli, il docente definisce quel resoconto «un po' frivolo»:

Tu devi forse conoscere bene questo signorino. Che cosa conto di farne? Non vorrei perder tempo con un farfallino svolazzante nei prati fioriti della più inebriante e inconcreta "modernità". Bisognerà saggiarlo. Quel doppio nome e quel casato (Pasolini Dall'Onda, *ndr*) mi odorano di fregonismo "aristo" e pazzoide "novecentista" motorizzato (Pasolini 2021, 425n).

Longhi poi corresse il suo pregiudizio su quello studente così entusiasta, ma il loro vero rapporto si consolidò soltanto negli Anni Sessanta a Roma quando Pasolini – che a Longhi dedicò il suo film *Mamma Roma* – era già diventato una figura di spicco della cultura italiana.

Pasolini aprì gli occhi e si tolse idealmente la camicia nera, raggiungendo una vera ultima consapevolezza, nel 1943, insieme del resto alla maggioranza degli italiani.

In una lettera all'amico Luciano Serra scrisse:

L'Italia ha bisogno di rifarsi completamente, ab imo, e per questo ha bisogno, ma estremo, di noi, che nella spaventosa ineducazione di tutta la gioventù ex fascista, siamo una minoranza discretamente preparata. (...) Ho sentito in me qualcosa di nuovo sorgere e affermarsi, con un'imprevista importanza: l'uomo politico che il fascismo aveva abusivamente soffocato, senza che io non ne avessi la coscienza (...). La retorica *giovinanza* fascista non è infatti ancora che uno stato di inesperienza. (...) La storia sembra più vicina, nei suoi fatti di mezzo secolo fa, che noi conoscevamo con tanta noncuranza e provvisorietà. (..) noi abbiamo una vera missione, in questa spaventosa miseria italiana, una missione non di potenza o di ricchezza, ma di educazione, di *civiltà* (Pasolini 2021, 458-459).

In questa ultima frase Pasolini sembra finalmente scolpire a chiare lettere la linea che lo guiderà per tutto il resto della sua vita, orientando la sua bussola in modo definitivo verso un obiettivo perseguito ostinatamente come una vera – per usare i suoi stessi termini – «missione».

Per concludere, un'altra curiosità che traccia un nesso tra il giovane Pasolini giornalista bolognese alle prime armi e quello che sarebbe divenuto famoso negli anni del successo e della maturità. Uno dei tantissimi esempi che si potrebbero fare per illuminare l'importanza che ebbero nella sua formazione e nella sua opera i suoi anni bolognesi di studi, esperienze, conoscenze, incontri e sentimenti. Uno dei suoi più noti "scritti corsari" pubblicati dal «Corriere della Sera», il primo febbraio del 1975, è quello definito *La scomparsa delle lucciole*. Il volo intermittente, ebbro e luminoso di quelle lucciole ci riporta a ritroso nel tempo fino a scoprire che Pasolini fu letterariamente affascinato dalle lucciole dei Colli bolognesi, come raccontò nella primavera del 1941 in una lettera all'amico Franco Farolfi a proposito di una goliardica scorribanda notturna:

L'amicizia è un'assai bella cosa. Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo cenato a Paderno, poi nel buio illuminate siamo saliti verso Pieve del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro i boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio.

Allora ho pensato come sia bella l'amicizia, e le comitive di giovani ventenni che ridono con le loro maschiate voci innocenti, e non si curano del mondo intorno a loro. (...) Io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce; ero tutto bianco, mentre altri avvolti nelle coperte come Peones, tremavano al vento (Pasolini 2021, 349-350).

Nel 1975 l'articolo sul «Corriere della Sera» fu intitolato *Il vuoto di potere in Italia* e lì indicò "la scomparsa delle lucciole" come un emblematico confine temporale politico.

Nei primi anni Sessanta – si legge –, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua sono cominciate a scomparire le lucciole. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. Il regime democristiano ha avuto due fasi assolutamente distinte. La prima fase è quella che va dalla fine della guerra alla scomparsa delle lucciole, la seconda è quella che va dalla scomparsa delle lucciole a oggi.

Dal Setaccio a Officina: Pasolini in redazione

di Stefano Casi

Non solo autore di articoli per numerosi periodici, Pasolini è anche artefice di riviste, fondatore, direttore o redattore di periodici letterari, di cui cura gli aspetti concettuali e anche quelli più concretamente giornalistici. Nella forma-rivista Pasolini trova non una semplice finestra narcisistica di opportunità di una pubblicazione, ma lo spazio concreto dove alimentare il dibattito muovendo da una prospettiva poetica. Con un elemento di problematicità: una rivista non è lavoro individuale ma condiviso con altri, cosa che comporta confronto ma anche scontro. Pasolini artefice di riviste, che su questo strumento investe molte aspirazioni di intellettuale critico, soffre la condivisione della responsabilità con i colleghi.

C'è una netta linea geografico-biografica che caratterizza Pasolini redattore, e che passa per Bologna, negli anni della formazione – i suoi vent'anni – e in quelli della trasformazione, ossia i suoi trent'anni, quando il giovane letterato inizia ad assumere i tratti dell'intellettuale scandaloso all'interno del dibattito nazionale. Questa traiettoria di operatività e di senso trova proprio nella cornice complessa e scomoda delle riviste letterarie bolognesi l'emergere pubblico di una figura che, attraverso il difficile lavoro collettivo di una redazione, scàlpita in forza di una potenza individuale e individualista che ne rivela l'insofferenza.

Il sogno di una rivista si forma a 19 anni, nel 1941, quando Pasolini progetta con i suoi tre amici di cuore e intelletto Luciano Serra (21 anni), Roberto Roversi (18 anni) e Francesco Leonetti (17 anni), la rivista «Eredi», con il desiderio di innestare quel foglio nel vivacissimo clima di confronti e scambi offerti da un ricco panorama di rivistine studentesche (oltre un centinaio in tutta Italia), nate sotto l'ombrello del regime fascista e delle sue organizzazioni studentesche GUF e GIL. «Eredi» è pensata principalmente come uno spazio per i versi propri e di autori affini, ribattezzati "eredisti". Pasolini emerge come figura trainante, dal punto di vista dell'energia e della concettualizzazione, e per la capacità di analisi e visione che le testimonianze riferiscono. «Eredi» è il suo desiderato spazio di poesia e soprattutto di reazione alla «cultura universitaria fatta di polvere e di palinsesti» (Pasolini 2021, 352). Nel primo numero, per esempio, è prevista un'analisi della critica letteraria di Enrico

Falqui sul Novecento, per ricordare in chiave dialettica quella tradizione di cui i fondatori si sentono "eredi". Ma dopo pochissimi mesi gli amici si arrendono alle difficoltà, confidando in migliori occasioni nel dopoguerra, e la rivista viene abortita. Allo sconforto degli altri Pasolini reagisce con lucidità: «meglio per la nostra preparazione, la nostra serietà, la nostra maturità; se esce fra due anni io e Serra saremo professori e guadagneremo. (...) Entreremo sempre di più nel vivo dei problemi dell'attuale cultura italiana, sapremo vedere più chiaro e più profondo» (Pasolini 2021, 365-366).

Poche settimane dopo, Pasolini entra come consulente nella commissione artistica della GIL (Gioventù Italiana del Littorio), che tra l'altro pubblica un bollettino, fondamentalmente di propaganda e poco stimolante per la lettura. Per rinnovarlo, nel marzo 1942, il suo direttore Giovanni Falzone coinvolge alcuni ragazzi che mostrano una particolare propensione al giornalismo culturale, e cioè i diciottenni Mario Ricci e Luigi Vecchi, il sedicenne Fabio Mauri e il ventenne Pasolini, in evidente posizione di guida (Avanzolini 2017, 93-109). In pochissimo tempo, il gruppo di lavoro propone un titolo, «Il Setaccio», per indicare la funzione di selezione delle cose e delle menti di maggior valore, e un'ipotesi editoriale: ridurre la propaganda e dare ampio spazio alla letteratura e alla cultura. Pasolini vede nella trasformazione del bollettino della GIL la possibilità di portare ad attuazione, in altro modo e con altri compagni di strada, il progetto di «Eredi», confidando che con questa rivista «comincerà la mia carriera vera e propria» (Pasolini 2021, 430).

Il primo numero esce nel novembre 1942. I quattro giovani ideatori formano la redazione, con Pasolini indicato nel colophon come "vice consulente", alle spalle del pittore Italo Cinti, uomo di fiducia del direttore. Sergio Telmon, amico e coetaneo di Pasolini e saltuario collaboratore, che poi diventerà davvero giornalista, ricorda così la redazione: «Despota suadente, Pasolini dominava pacatamente e perentoriamente il gruppo e dirigeva di fatto l'orchestra» (Telmon 1990). Orchestra tempestosa, rappresentata da due fronti di scontro. Il primo è quello di Falzone, che interviene spesso per correggere le proposte di Pasolini e aggiungere articoli di propaganda bellica e fascista, il secondo è quello dei collaboratori, alcuni dei quali cooptati dal direttore, che per Pasolini sono spesso portatori di un'idea di cultura non coerente con quella di innovazione e antiretorica nella quale si colloca.

Nei primi due numeri, quando ancora la rivista vive dell'impulso iniziale, Pasolini sta in primo piano, firmando la copertina e il pezzo di apertura in terza pagina, subito dopo l'editoriale del direttore. L'articolo del primo numero esprime la condizione della sua generazione in opposizione alla

«giovinezza intesa come gagliardia o fresca prepotenza» (Pasolini 1999b, 10), dunque in alternativa alla propaganda fascista, mentre quello sul secondo numero è ancora più forte, a partire dal sorprendente titolo *Ragionamento sul dolore civile*, in cui interviene in senso diametralmente opposto all'editoriale in cui Falzone aveva esaltato la guerra, facendo invece riferimento al dolore, alla fratellanza, all'amore civile e al rifiuto dell'eroismo. È dunque inevitabile che lo scontro porti a esiti sgraditi a Pasolini. Dal terzo numero i suoi articoli scompaiono dalla posizione privilegiata della terza pagina, per sprofondare nelle pagine interne. Come emerge dalle lettere, Pasolini è preoccupato e concepisce una strategia di compromesso, che gli vale, nel quinto numero, il ritorno in terza pagina, ancora una volta con un articolo molto forte, in cui prende posizione contro la richiesta del partito fascista agli intellettuali di sostenere la propaganda, opponendo invece il valore della cultura in sé. Probabilmente Falzone decide a quel punto di intervenire più drasticamente, perché poi Pasolini lo definisce «capriccioso prepotente» e «attaccaticcio somaro» (Pasolini 2021, 440), minacciando di non pubblicare più niente. Nel maggio 1943 esce l'ultimo numero della rivista, che nel clima di imminente disfatta bellica è tornato alla quasi pura propaganda, mentre gli interventi di Pasolini sono marginali (Casi 2019).

L'esperienza si è esaurita dopo solo 6 numeri. Ma Pasolini non intende rinunciare facilmente, scrivendo in una lettera da Casarsa, dove è sfollato: «non potrebbe uscire un numero con un nuovo titolo e nuova sostanza? Allora, verrei immediatamente a Bologna» (Pasolini 2021, 457). E ancora: «ho intenzione di fare del Setaccio una cosa meravigliosa, e, finalmente nostra» (Pasolini 2021, 458). Pasolini rivolge questo desiderio nel suo nuovo orizzonte lontano da Bologna, dando vita alla stagione delle riviste friulane, che assorbono l'esperienza precedente e in piccola parte le aspirazioni e istanze, ma che sono ben diverse rispetto al «Setaccio». Non solo i cinque numeri delle riviste di Casarsa, diversamente nominate («Stroligut di cà da l'aga», «Il Stroligut», «Quaderno romanzo»), è limitato a quel perimetro territoriale senza possibilità concrete di dialogo nazionale, ma se nel «Setaccio» Pasolini aveva lavorato in una vera redazione, in continua e pressante dialettica con un direttore e i suoi interlocutori, nelle riviste friulane, di cui è artefice assoluto, non ha questi problemi né d'altra parte reali opportunità di confronto.

Dopo la parentesi di Casarsa e la trasferta a Roma, che dà una svolta radicale alla sua vita, l'avventura delle riviste sembra archiviata, ma accade un imprevisto. In quegli anni, infatti, Roversi e Leonetti a Bologna hanno continuato a mantenere desta l'idealità progettuale di una rivista di poesia: il primo più convinto, il secondo dapprima titubante e poi impegnato a cercare di reclutare,

senza successo, altri giovani intellettuali della città che gravitano attorno alla neonata rivista «Il Mulino». E così, arrivati allo stallo, i due decidono di coinvolgere Pasolini, in nome del vecchio progetto di «Eredi». Siamo nell'ottobre del 1954. Pasolini accetta la proposta, nonostante gli impegni che si stanno moltiplicando e che potrebbero farlo uscire dal limbo di una vita precaria. In questi mesi scrive molto su giornali e riviste, sta per pubblicare *Ragazzi di vita* e per iniziare a lavorare come sceneggiatore. Ma accetta intuendo le straordinarie potenzialità dello strumento, mantenendo idealmente la vecchia promessa di 11 anni prima («non potrebbe uscire un numero con un nuovo titolo e nuova sostanza? Allora, verrei immediatamente a Bologna»), e dunque non si risparmia, cercando di incastrare i viaggi a Bologna tra Roma, dove abita, e Milano, dove sta il suo editore. La nuova rivista concretizza «Eredi» e riscatta «Il Setaccio».

I primi titoli, proposti dai bolognesi, sono «Il Quartiere» e «Secondo Novecento», bocciati da Pasolini che propone invece «Il Carducci», per enfatizzare le radici al tempo stesso bolognesi e letterarie, richiamando nella forma e nella sostanza «Il Baretto» di Gobetti, nel doppio senso di un'indicazione di metodo – indicare nel titolo l'*eredità* di un letterato del passato – e di merito, cioè opporre al *mainstream* letterario dell'epoca un riferimento alieno e spiazzante. Dunque, Carducci come emblema contro la tradizione poetica ermetico-novecentesca e l'appiattimento del realismo in letteratura, ma con un'idea di rinnovamento e di nuova tradizione, che la rivista individuerà in altri due riferimenti per Pasolini determinanti, ossia Gramsci e Contini. Ma il titolo non piace agli altri, che propongono «Officina», finalmente approvato da Pasolini.

Il rapporto fra i tre è vivacemente dialettico, ma Pasolini è percepito come perno della redazione: è sempre lui a dare il benestare alle proposte o a farne di nuove, entrando anche nel merito del formato, della grafica, del carattere e di fatto imponendo la sua visione. Soprattutto Leonetti ne riconosce il peso, anche in virtù della sua posizione strategica romana e della sua rapida ascesa nel mondo culturale, che permette a Pasolini di raccogliere collaborazioni eccellenti: lo sguardo consapevolmente (e in qualche misura orgogliosamente) provinciale di Roversi e Leonetti si spalanca improvvisamente ben oltre il cerchio bolognese, con nomi che Pasolini spende fin dalla prima riunione: Angelo Romanò, Attilio Bertolucci, Giorgio Bassani, Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino, Franco Fortini, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni... Ha un qualcosa di tenero ed emblematico il modo in cui Roversi si sdebita con alcuni nomi eccellenti coinvolti da Pasolini, «con alcune bottiglie di lambrusco di fattoria» (Siciliano 1981, 240). D'altra parte, è Roversi il punto d'arrivo di ogni questione pratica ed economica: la rivista è povera, senza editore, e così è lui ad accollarsi l'onere

dell'edizione attraverso la sua Libreria Palmaverde, dal primo numero, uscito nel maggio 1955, con una gestione molto artigianale, quasi giovanile, in un certo senso «preindustriale» (Ferretti 1975, 7).

L'obiettivo dei tre redattori non è la tradizionale rivista di poesia, bensì il dibattito che entra nel vivo delle questioni culturali, sociali e politiche in questo complesso dopoguerra. La riflessione deve essere predominante nei saggi, negli articoli, perfino nei versi: una poesia anti-novecentista, anti-lirica, di cose e di idee, di discorsi extra-poetici e di polemica. Pasolini afferma lucido e categorico in una lettera agli altri due: «io ho accentuato l'antipoesia» (Pasolini 2021, 898). Detta la linea, non ideologica, ma di metodo, che spiega agli altri redattori imponendo nelle prime pagine del primo numero non un prevedibile editoriale, ma un saggio di critica letteraria su Pascoli, «un pretesto ottimo per dare uno sguardo panoramico su tutto il novecento, con giudizi dedotti dai fatti, e non con i soli effata polemici o pamphlettistici da editoriale» (Pasolini 2021, 894). Non si era mai vista una nuova rivista che si presenta senza petizioni di principio ma entrando *in medias res*, con un affondo critico che imposta una visione metodologica complessiva su – ancora una volta – *eredità* e futuro.

La rivista è diffusa capillarmente, quasi solo grazie alla distribuzione di copie gratuite, diventando rapidamente una voce interlocutoria nella società letteraria di metà anni '50. Ma quando nel 1957 si scopre che a fronte di 717.000 lire di spesa ne sono rientrate solo 149.000, il problema della sopravvivenza non è rimandabile. Informato dei conti, Pasolini lancia l'idea della pubblicità, senza falsi pudori, con la concretezza con cui in seguito cercherà di far arrivare la sua voce attraverso le grandi produzioni o i grandi editori borghesi e padronali. La sua idea è di inserire pagine pubblicitarie colorate, chiedendo soldi a industriali mecenati come Olivetti, Barilla, Garzanti e Marchi, alla Cassa di Risparmio e al Comune di Bologna. Ma il nervosismo è più ampio e porta a galla una fatica che si è trascinata per due anni. Leonetti si lamenta spesso dell'assenza di Pasolini a favore del suo impegno crescente nel cinema, e lo stesso Pasolini agli inizi del 1958 confessa di non poterne più: «mi comincia a pesare, e vorrei veramente lavorare per me solo, cioè per i miei romanzi» (Pasolini 2021, 1115).

«Officina» chiude dopo 11 numeri (nominalmente 12, ma uno è un numero doppio), per poi riaprire grazie all'intervento dell'editore Bompiani, zio del vecchio amico bolognese Fabio Mauri, il quale viene cooptato come segretario di redazione, nello stesso ruolo che aveva avuto nel «Setaccio». Per l'occasione è ufficializzato l'ingresso in redazione di tre collaboratori che avevano seguito

l'evoluzione della rivista: Romanò, Scalia e Fortini, con il quale però si rinvigoriscono tensioni e conflitti. Pasolini non è contento dell'allargamento, che pure ritiene strategico. Il problema sono gli scontri tra Fortini e i tre fondatori, anche se Pasolini, riconosciuto da tutti come punto di riferimento, se non addirittura – nelle successive parole di Scalia – come «tollerante leader occulto» (Ferretti 1975, 481), si ritaglia un ruolo intermedio. La crisi del nuovo assetto redazionale non è solo problema di evidenti e conclamati personalismi. Il problema è che l'ipotesi di lavoro di una rivista letterario-politica rimane incompiuta, e «Officina» rimane sospesa tra l'essere una rivista di tendenza e una semplice rivista antologica. Questa ambiguità o indecisione subisce un'accelerazione con l'ingresso in redazione di Fortini, già preventivamente ostile all'idea di una qualsiasi rivista, che caratterialmente crea una condizione di diretta rivalità con Pasolini, nonostante la stima reciproca, e intellettualmente porta a galla il problema, ossia l'equivoco di una letteratura con ambizioni ideologiche: poeti che vogliono fare politica avranno sempre un approccio letterario, che inevitabilmente frenerà la profondità ideologica e l'efficacia politica stessa. Pasolini ha ben presente la questione su cui Fortini insiste in modo esasperato: «ci manca anche una vera e seria preparazione politica per affrontare la "verità" in altro campo che non sia quello letterario» (Pasolini 2021, 1052). In questa situazione, i redattori appaiono confusi e litigiosi: Leonetti si appella al bene della rivista, Fortini minaccia continuamente le dimissioni, Roversi si dimette in polemica con Leonetti (che in una sua scheda biografica lo aveva escluso dai fondatori di «Officina»), Pasolini fa da paciere sia dietro le quinte, riuscendo a far rientrare Roversi e a non far uscire Fortini, sia davanti alla scena, pubblicando una poesia dal titolo *Ai redattori di Officina*, in cui tenta poco convintamente di ridare senso al gruppo di «donchisciotteschi e duri» (Pasolini 2003, 1006). In queste acque agitatissime esce il primo numero della nuova serie, con l'epigramma di Pasolini *A un papa*, che scatena grandi polemiche, portando Bompiani a ritirarsi dall'impresa, che si chiuderà definitivamente con il secondo numero nel maggio 1959. Che sia stata la poesia di Pasolini contro il papa a portare la rivista alla chiusura, nonostante la sua emblematicità e la colorita narrazione che ne è seguita, non è dunque corretto, perché è solo l'esile pretesto di una realtà ben più complessa di malumori, a loro volta innestati sulla crisi del senso stesso di «Officina».

Per Pasolini l'esperienza è stata comunque determinante: qui ha potuto verificare la propria reale incidenza nel dibattito nazionale, in termini di agitazione intellettuale e punto d'osservazione delle mutazioni in atto. Anche se sono proprio quelle mutazioni a determinare l'inevitabile superamento di «Officina», al termine di un decennio di fiduciosa rifondazione repubblicana, postbellica e

postfascista. Altri sono i termini che stanno entrando in gioco: da una parte, il boom economico che sancisce una modifica epocale per l'Italia, che susciterà nuove analisi allo stesso Pasolini sul neocapitalismo e sull'imminente società dei consumi; dall'altra, sul fronte letterario, l'avanzata di uno sperimentalismo, coagulato attorno al Gruppo 63, capace di connettersi a quelle mutazioni in modo antitetico all'approccio critico di «Officina» (e a cui pure la rivista aveva tentato di rispondere). Se Roversi, orfano della rivista letteraria d'impegno che aveva sempre perseguito, trova il modo di dar vita finalmente, appena due anni dopo quel fallimento, a una sua rivista, capace di resistere negli anni, cioè «Rendiconti», Pasolini non si pone più il problema, salvo accettare la proposta dei due direttori di «Nuovi Argomenti», Alberto Moravia e Alberto Carocci, che per rivitalizzare quel periodico in declino decidono di cooptare Pasolini nel 1966, come co-direttore, in una sorta di triumvirato. Sono passati 7 anni dalla fine di «Officina», molte cose sono cambiate, «Nuovi Argomenti» esiste già e si tratta di inserirsi in un percorso, sia pure per ri-condizionarlo. Pasolini accetta, e sarà la sua quarta e ultima rivista da redattore e direttore, dopo «Il Setaccio», «Lo Stroligut» (nelle sue varie declinazioni) e «Officina», e però molto diversamente da questi. Eppure, affrontando il nuovo impegno, scrive di volerla pensare, in coerenza con la sua crescente poetica dell'incompiuto, come una «rivista che serve a preparare una rivista» (Pasolini 1999b, 125). E pare di cogliere in queste parole l'eredità rimasta dall'esperienza delle sempre incompiute riviste precedenti, ossia il sogno di quella rivista ideale che ha sempre preparato e desiderato, utopicamente inseguito, pervicacemente plasmato, ma mai davvero compiutamente realizzato.

Pasolini giornalista a Roma. Contributi, redazioni, amicizie (e una bibliografia ragionata) dal 1950 al 1951

di Tommaso Mozzati

Che tempo faceva davvero a Roma il 28 gennaio 1950?

La notizia va rintracciata fra le pagine dei quotidiani e serve a contestualizzare, in un quadro per così dire "storicizzato", l'arrivo di Pasolini a Termini, in fuga con la madre da Casarsa.

I due – partiti alle cinque del mattino – furono accolti da un'aria carica d'acqua, ferrigna e intiepidita per i recenti temporali. Così l'«Unità», in un pezzo senza firma, comparso nell'edizione di quel giorno:

Da ventiquattrore Roma è sotto la pioggia. Una gigantesca doccia [...] ha inzuppato la città fin nelle midolla. La temperatura si è elevata di quattro o cinque gradi, ma l'umidità [...] ha reso ancor più triste e squallida la realtà dei poveri nelle baracche delle borgate, negli scantinati allagati dai rigurgiti delle fogne, nelle soffitte, nei vicoli della città vecchia ridotti in rigagnoli fangosi (S. A. 1950a).

È l'ambientazione confacente per l'avvio ultimo della vita dei Pasolini, al sud di un asse esistenziale che, fino a quel momento, aveva congiunto l'Emilia e il Nord-Est fra gli impieghi del padre, il suo *cursus* universitario, le lunghe vacanze estive e la rinnovata esistenza dell'Italia pacificata. Tanto più che madre e figlio arrivavano in stazione davvero privi di risorse. E seppure si stenti a figurarseli immersi nella lettura di un giornale lungo il trasferimento verso Porta Pinciana, verso la casa di Gino Colussi (lo zio che ne avrebbe allevato le tribolazioni disperate), si può congetturare quanto lo spettacolo d'incomodo squallore apertosi di fronte ai loro occhi ne aggravasse i timori per il futuro. È infatti difficile credere che quella burrasca non pesasse sulle già acute preoccupazioni del poeta, incerto se proseguire nella capitale o se continuare per altri, più anonimi lidi, avendo garantito a Susanna l'approdo in un *milieu* domestico.

In realtà, la decisione di stabilirsi a Roma fu presa nel giro breve di qualche giorno: e conforta una lettura "metereopatica" la lettera a Silvana Mauri del 10 febbraio. Nel motivare la decisione, Pasolini scrive:

Ho rifatto [...] due o tre volte quel nostro giro del '47, e anche se non ho più ritrovato quel cielo e quell'aria [...], mi sono stordito e consolato. Anche adesso ho la testa ronzante dei gridi di Campo dei Fiori, mentre spioveva. Ma questo calore che mi invade come un riposo, lo devo alla tua lettera (Pasolini 2021, 629-630).

Considerata una risoluzione tanto repentina, la necessità di trovare impiego dovette assumere un'urgenza schiacciante. Non è un caso che nel messaggio all'amica, il giovane dichiari: «Ora [...], basta che mi metta alla macchina da scrivere perché tremi e non sappia più nemmeno pensare» (Pasolini 2021, 630). Nella sequenza di possibili occupazioni che ingolferanno i suoi esordi nella capitale, sospingendolo da Cinecittà ai vertici della Soprintendenza, dagli uffici RAI alle ore di ripetizioni, la scrittura si presentò infatti come una risorsa viabile per garantire sostentamento alle disastrose economie familiari.

È in questa prospettiva che un'idea di guadagno si radicò in quella del lavoro giornalistico. Nel naufragio seguito ai fatti di Ramuscello, le già fragili aspettative dello scrittore s'erano infatti discoste – almeno momentaneamente – dalle speranze di altri, impegnativi esiti editoriali, nonostante il lavoro attorno a *L'Usignolo della chiesa cattolica*: rimanevano le collaborazioni a quotidiani e periodici, nell'ottica di un'immediata monetizzazione delle proprie fatiche.

D'altronde l'intellettuale s'era familiarizzato con un'attività pubblicistica piuttosto intensa, che – dopo il concorso a fogli universitari bolognesi (da «Il Setaccio» ad «Architrave», passando per il progetto «Eredi») – l'aveva affrontato a un pubblico ampio, seppur da giornali d'eco locale.

Pensiamo agli articoli consegnati fra il '46 e il '48 al «Messaggero veneto», a «Libertà», a «Il Mattino del Popolo», a «Lotta e lavoro» o «La stretta di mano», testate «di carattere diverso: su posizioni più moderate» la prima, «su linee di maggiore apertura politica verso sinistra» le altre quattro⁵². Nei suoi contributi Pasolini aveva continuato a occuparsi d'arte e di letteratura; s'era deciso però ad affrontare anche tematiche di rilevanza politica, dal discorso sull'autonomismo a un'esplicita

⁵² Sul tema v. in ultimo Ellero 2019, Guagnini 2019.

propaganda di partito. Vi aveva trattato inoltre temi di natura pedagogica, rispondendo ai dubbi suscitati dal suo incarico alla scuola media di Valvasone.

Tuttavia, mentre questo *corpus* non esiguo s'è visto riconoscere una qualche organicità, riconducibile all'integrazione dei singoli pezzi nel calendario professionale e nel *carnet* d'interessi dell'autore, più difficile s'è dimostrato il confronto con gli impegni assunti a Roma, individuando nell'indigenza il movente unico di un esercizio siffatto. Se ci si rivolge alle principali biografie, è facile verificare quanto essi siano descritti distrattamente, spesso sotto una luce sfavorevole, propensa a sminuirne il peso in favore di una longeva parabola creativa. Così li riassume Enzo Siciliano, abbreviando di molto l'elenco di articoli, recensioni ed elzeviri firmati in quel lasso di tempo: «Scrive su fogli i più disparati, compresi in un arco vagamente governativo» (Siciliano 1981, 201). Nico Naldini, nel ritratto dell' '89, li tratta con stringatezza non minore, limitandosi a ricordare quanto il cugino avesse pubblicato «varietà» in «quotidiani cattolici e di estrema destra» per barcamenarsi nel trasferimento dal Friuli (Naldini 1989, 144). Anche Barth David Schwartz, pur ammettendo la consequenzialità della scelta, ha sostenuto come lo scrittore, all'alba del sesto decennio, non dovette «badar troppo» alle testate cui offriva i propri contributi, inseguendo l'obiettivo di un pronto guadagno (Schwartz 1995, 362). Non può stupire pertanto che il volume dedicato di recente alla pubblicistica pasoliniana, quello a cura di Luciano De Giusti e Angela Felice (2019), sorvoli su lavori siffatti, descrivendo semmai stagioni diverse, dalla giovinezza felsinea agli anni estremi⁵³.

È innegabile che la scrittura giornalistica, attorno al 1950, dovette presentarsi come un'ancora di salvezza: nondimeno i rapporti costruiti in questo frangente, prima di una solida affermazione sulla scena pubblica, tracciano dinamiche professionali di un qualche rilievo, in grado di evidenziare da parte del poeta legami consapevoli con l'editoria e con il proprio profilo autoriale.

Il fatto che il sostentamento suo e della madre non fosse l'unico motore all'approdo nell'Urbe è dimostrato dalla riluttanza con la quale si sarebbe deciso a riprendere i contatti con lo storico settimanale «La Fiera letteraria». In dialogo con la redazione sin dal 1946 grazie all'amicizia di Ennio De Concini (che promosse la stampa di due suoi interventi)⁵⁴, Pasolini avrebbe potuto rigiocarsi sin da subito la carta del periodico, nonostante alcuni avvicendamenti alla guida della testata⁵⁵.

⁵³ Fanno eccezione Barański 1999 e Nisini 2008 che affrontano però questa produzione da un punto di vista filologico e letterario, senza soffermarsi sugli aspetti "professionali" delle collaborazioni con la stampa romana.

⁵⁴ V. Pasolini 2021, 539-540. Per i contributi di Pasolini su «La Fiera letteraria» v. *Lettera dal Friuli*, a. I, n. 21, 29 agosto 1946, ora in Pasolini 1999a, I, 172-175, e *Piccola antologia friulana*, a. II, n. 21, 22 maggio 1947.

⁵⁵ Sulla storia della «Fiera letteraria» in questi anni v. Bartalena 2009.

Tuttavia, come vedremo, un tentativo in tal senso venne fatto solo sulla metà del 1951 e se tale scelta poté nutrirsi dell'iniziale timidezza con cui lo scrittore avrebbe affrontato il mondo romano, non meno essa risponde a una cauta diplomazia, mirante a non compromettere contatti e solidarietà da far fruttare in tempi meno tribolati.

Al proposito non va dimenticato come il processo per Ramuscello sarebbe arrivato a un primo giudizio nel dicembre del 1950, facendo cadere l'accusa di «corruzione di minori»: se la pubblicità legata a quel procedimento non dovette spegnersi con la sentenza, essa poté alleggerire almeno il peso più grave legato alle denunce di cui Pasolini era stato fatto oggetto.

In tale situazione, patita una dolorosa espulsione dal PCI, non stupisce che il giovane cercasse sponda in un mondo estraneo alle proprie prospettive politico-culturali, quello cioè della destra democristiana. Sebbene infatti proprio dal partito regionale si fossero mosse trame per comprometterne l'autorevolezza, alcuni esponenti di spicco gli avrebbero fornito un supporto, non certo disinteressato, quando il suo astro si era visto compromesso dalla persecuzione poliziesca.

Come attesta la corrispondenza⁵⁶, influenti rappresentanti della DC, fra cui il parlamentare veneto Giovan Battista Carron, gli offrirono infatti un qualche aiuto, nella convinzione di poterne utilizzare la testimonianza in faccende di rilievo, fra cui il processo sui fatti di Porzûs. Il parlamentare era del resto implicato in questioni di pubblica istruzione (al fianco del ministro Luigi Gui sin dal '48), provenendo dall'insegnamento presso il liceo Paolo Diacono di Cividale: è stato pertanto ipotizzato che, anche per sua intercessione, lo scrittore si vedesse accolto sulle pagine de «Il Quotidiano», il primo giornale a cui avrebbe collaborato nella capitale, liquidato spesso come portavoce di severe istanze cattoliche⁵⁷.

Una diversa ricostruzione appare tuttavia maggiormente viabile. La terza pagina del foglio, lungo il 1950, ospita con regolarità la firma di Mario dell'Arco, in contatto con Pasolini sin dal 1946/47. Poeta in romanesco, aveva scritto una prima volta al collega, raggiunto in Friuli su consiglio di Gianfranco Contini, allegando al proprio messaggio la raccolta di versi *Taja ch'è rosso* (edita nel '46). I rapporti, da allora, erano andati intensificandosi, attraverso un fitto scambio epistolare e una serie di reciproche cortesie. Nel '48, ad esempio, la nuova silloge di Dell'Arco, *Ottave*, sarebbe stata prefata dal più giovane autore che venne a sua volta implicato in una sfortunata avventura, quella della rivista «Er Ghinardo».

⁵⁶ V. Pasolini 2021, 646 e 679.

⁵⁷ V. ad esempio Giovannetti 2020, 120-133.

Tale solidarietà non avrebbe animato solo episodi tanto puntuali, incontrando nel trasferimento di Pasolini ragioni di una più intensa frequentazione. Così, se nel '52 la coppia di autori si trovò a coeditare l'antologia *Poesia dialettale del Novecento* per Guanda, più squisitamente personali si sarebbero fatti i riverberi della loro relazione: è stato ad esempio dimostrato come l'arruolamento nella scuola media Petrarca di Ciampino, sin dal dicembre del 1951, sarebbe stato garantito a Pasolini per la mediazione di un sodale del collega, Vittorio Clemente (Onorati 1997, 57).

È allora del tutto plausibile che un analogo patrocinio ne favorisse l'inclusione sulle colonne del «Quotidiano»; tanto più che questa presenza si inaugurò col commento a un ennesimo volume di Dell'Arco, *Tormarancio*⁵⁸.

Perfino lo sguardo rivolto al foglio dalla bibliografia pasoliniana, va sottoposto a un esame più attento. Grazie a un'inchiesta pubblicata su «Belfagor» nel '51, sappiamo come la testata avesse una chiara connotazione politica:

il Quotidiano, organo dell'Azione Cattolica, che sotto la direzione di [...] Alessandrini attraversò una fase moderata e che poi, per la prevalenza di [Luigi] Gedda [...] e sotto la direzione di Nino Badano, è sempre più venuto assumendo un tono violentemente polemico, [...] si spinge fino al dissenso con il governo su talune linee di politica generale [...]. I collaboratori sono [...] stimabili, [...] cattolici più sinceri dei democristiani (S. A. 1951a, 342)⁵⁹.

Sul «Quotidiano» lo scrittore iniziò a comparire dal maggio 1950, quando il giornale transitava da una direzione all'altra: e, se è notevole che di questo impegno non si trovi traccia nel suo epistolario, altrettanto eloquente risulta che si associasse al foglio in un momento in cui la linea editoriale non si era assestata su posizioni intransigenti, e cioè nel tempo in cui un cattolico "cauto" come Federico Alessandrini – già a capo della Sala Stampa vaticana – si dava a contrastarne le posizioni più aspre⁶⁰. Alessandrini, d'altra parte, si sarebbe visto sconfitto, sul piano del sostegno politico, nella primavera del 1950, spinto a rinunciare all'incarico dal primo giugno: è allora significativo che Pasolini continuasse a fornire il proprio contributo lungo i mesi iniziali della gestione Badano, quando il nuovo direttore – pasdaran imposto dai vertici dell'Azione Cattolica – avrebbe ricondotto il «Quotidiano» verso un'ortodossa fedeltà alla linea di Gedda. Sebbene il suo apporto si limitasse per

⁵⁸ Per questa proposta v. Mozzati 2023a, pp. 17-19. V. anche Mozzati 2023b, pp. 8-10.

⁵⁹ V. anche Murialdi 1978; Alessandrini 1982.

⁶⁰ Su questo snodo vedi di recente Mozzati 2023a, pp. 17-19. Per un profilo di Alessandrini v. Malgeri 1988.

lo più a brevi testi finzionali (con poche concessioni alla critica d'arte e una al *reportage* di viaggio)⁶¹, è stato infatti sottolineato da Laura Betti come la scelta di firmare la maggior parte degli articoli con lo pseudonimo «Paolo Amari» fosse dettata principalmente da ragioni di carattere editoriale, di esclusiva e di "profili autoriali", esulando da una qualche cautela connessa all'orientamento oltranzista della testata (Barański 1999, 255). Mentre pubblicava sulle pagine del «Quotidiano», lo scrittore aveva d'altronde avviato una collaborazione con «La Libertà d'Italia», foglio legato alla corrente riformista della DC, per poi stringere un rapporto con «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», nel comparire sul primo dal giugno del 1950, sul secondo dal settembre seguente.

«La Libertà d'Italia» aveva visto la luce nel novembre '48 per iniziativa di Luigi Somma, Alberto Enrico Folchi e di Danilo De Cocci⁶². La nascita del giornale è raccontata in un volume dello stesso Somma, *De Gasperi o Gronchi*, impresso nel 1953. L'autore vi chiarisce come intento degli «ispiratori» fosse quello di riservare il «campo di indagine al terreno sociale», per aprire un dialogo con le opposizioni e favorire la «decisiva opera di risanamento morale ed economico» necessaria al paese. Detto in altre parole, «La Libertà» rispondeva agli indirizzi dell'ala gronchiana del partito, avversa alla politica concertata da Alcide De Gasperi in chiave conservatrice e filo-atlantica. Non a caso, pure nei pezzi coevi dell'«Unità», il quotidiano veniva considerato megafono di queste istanze, in un momento in cui la corrente fungeva da fronda rispetto alle decisioni dei governi centristi⁶³.

La spinta contestatrice ebbe traduzione plastica col numero del 23 febbraio 1950, la cui prima pagina ospitava un'intervista a Togliatti⁶⁴: l'iniziativa suscitò la reazione tempestiva de «Il Popolo», quotidiano della Democrazia Cristiana, il quale avrebbe pubblicato, il 25 febbraio, una precisazione dell'ufficio stampa di Piazza del Gesù:

«L'Unità», riportando ieri l'intervista dell'on. Togliatti a «La Libertà», ha definito quest'ultimo come «giornale della corrente gronchiana» [...]. È opportuno ripetere che «La Libertà» non ha nulla a che vedere con la D.C.: né il suo direttore, né i suoi redattori sono democristiani. Del

⁶¹ Il reportage di viaggio che non ha trovato accoglienza nelle più tarde raccolte di scritti pasoliniani è *L'acqua ha ricamato nel calcare fantastiche grotte di merletto*, pubblicato su «Il Quotidiano», il 4 novembre 1950. Il ritaglio è conservato all'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Vieussieux (segnatura: PPP. V. 1. 93).

⁶² Sulla storia de «La Libertà» v. S. A. 1951a, 343-343; Somma 1953, pp. 14-15, 41-42, 145-146; Vigorelli 1956, 510, 514. V. anche Malgeri 2002, 222 nota 7.

⁶³ Su questa consonanza v. Mozzati 2023a, pp. 19-21.

⁶⁴ V. Mozzati 2023a, p. 21.

resto, per il suo atteggiamento, «La Libertà» si qualifica chiaramente come un giornale di opposizione (S. A. 1950b)⁶⁵.

Il terzo quotidiano a cui Pasolini prestò la propria firma, e cioè «Il Popolo di Roma», copriva invece un'area politicamente più conservatrice. Nato nel settembre 1950 (poco prima che lo scrittore avviasse la propria collaborazione), è così descritto nell'indagine di «Belfagor»:

La serie dei giornali [...] non di partito (o espressione di tendenze politiche organizzate o di associazioni più potenti di un partito, come l'Azione cattolica) si chiude con un quotidiano che esce da pochi mesi: il Popolo di Roma. Ufficialmente diretto da Edoardo Stolfi, è animato da Alberto Consiglio, un giornalista [...] che ha dietro di sé una lunga e variata carriera prima di inviato speciale fascista, poi di lancia spezzata di casa Savoia, poi di alter ego di Giancarlo Giannini, poi come deputato monarchico [...]. Si può dire che tutte le passate esperienze di Consiglio si riassumono nel foglio del quale attualmente egli è l'anima [...] (S. A. 1951a, 339)⁶⁶.

Fra le testate cui lo scrittore si trovò a vendere i propri contributi, il «Popolo» era certo il più famigerato: «Belfagor» insinuava il dubbio che – sotto falso nome – contribuisse alle sue pagine perfino Telesio Interlandi.

È interessante notare che, pur se ancorato alla terza pagina, lo scrittore non sembri ritagliarsi un appuntamento fisso in entrambe le pubblicazioni. A ben guardare, le date degli articoli, esse non rispettano un calendario preciso; e se sul «Quotidiano», nell'arco di un biennio (dal 31 maggio 1950 al 7 ottobre 1951), i suoi pezzi furono pubblicati di martedì, di mercoledì o di domenica, una dispersione analoga si riscontra sulla «Libertà» e sul «Popolo». Tale circostanza significa come Pasolini non fosse ancora considerato una "firma"⁶⁷; l'aspetto routinario, disorganico dei suoi impieghi è del resto profetizzato dallo stesso poeta in un messaggio a Elio Bartolini del 22 maggio 1950, in cui si anticipa l'eventualità di future collaborazioni: «ho vinto, moralmente, un premio letterario qui a Roma [*il rimando è al Premio Roma*]. Comunque esso mi ha fruttato la collaborazione a tre quotidiani, cioè all'ergastolo della terza pagina cafona del dopoguerra» (Pasolini 2021, 655).

⁶⁵ Il giornale avrebbe cessato le pubblicazioni il 22 maggio 1951, sotto pressione diretta del partito (mosso dalla volontà di silenziare le voci del dissenso interno); l'«Unità» avrebbe commentato in quinta pagina la chiusura della testata (S. A. 1951b).

⁶⁶ Sul «Popolo di Roma» v. anche Murialdi 1978.

⁶⁷ Vale la pena sottolineare come lo spoglio attento di questi quotidiani abbia portato all'individuazione di un racconto dimenticato di Pasolini, *Appunti sulla "cameretta"*, pubblicato su «La Libertà» l'11 maggio 1951; v. Mozzati 2023.

In questo senso, il vero salto di qualità coincide con scelte di poco successive, che ne legano il nome a periodici italiani favoriti da partecipazioni prestigiose. Pensiamo soprattutto alla già menzionata «Fiera letteraria», cui lo scrittore si rivolse (infine) nell'aprile '51. Di fronte alla continuità e all'importanza di un simile contatto, scolorano episodi pur significativi come la consegna di un articolo al supplemento settimanale di «Idea: mensile di cultura politica e sociale», fondato da padre Pietro Barbieri, o il rapporto amicale con la «Galleria» di Leonardo Sciascia (conseguenza anche della recensione elogiativa di *Favole della dittatura* che Pasolini aveva affidato alla «Libertà»). Al contrario, non bisogna sottovalutare l'eco che poté avere la sua adesione alle riviste della "galassia Dell'Arco", in primis «Orazio» e più tardi, dal dicembre 1952, «Il Belli», alla cui nascita lo scrittore avrebbe partecipato trasferendovi un peculiare «gusto critico» (Pasolini 2021, 728)⁶⁸.

È nella primavera del '51 che Pasolini interpella Guglielmo Petroni, collaboratore assiduo della «Fiera», con l'obiettivo di presentargli un testo da «mesi» tenuto «nel cassetto»: «finalmente mi decido a farlo, vincendo gli scrupoli, sperando cioè che Lei non trovi la mia iniziativa troppo indiscreta» (Pasolini 2021, 677). Un possibile legante con l'autore de *Il mondo è una prigione* doveva essere Sandro Penna (sempre stando al testo della missiva); orfano di De Concini, allora assente dagli indici della rivista, il poeta poteva d'altronde contare su Ferruccio Ulivi, conosciuto già alla fine degli anni Quaranta e suo tramite per altre occupazioni giornalistiche.

Il saggio sottoposto a Petroni risponde alla svolta squisitamente letteraria imposta dalla guida di Vincenzo Cardarelli. Si tratta cioè di un'inchiesta sull'*Insistenza della voce Dio nella nuova poesia italiana*, condotta attraverso la recensione di un'antologia Vallecchi, curata da Ugo Fasolo. Il tema "religioso" dovette del resto offrirsi come viatico utile alla presenza di Pasolini sulle pagine della «Fiera», foglio *désengagé* allineatosi attorno a posizioni moderate. Di nuovo in settembre, infatti, il settimanale gli avrebbe opzionato un pezzo dal titolo *Voci nella città di Dio*, mentre risulta significativo che, a breve distanza di tempo, un taglio analogo avrebbe improntato l'indagine da questi condotta su Ungaretti, *Un poeta e Dio*, pensata in un primo tempo per «Letteratura»⁶⁹.

Quello che si può sottolineare riguardo alla presenza sul periodico romano è che andò costituendosi secondo una qualche continuità di collocazione, pur nella sporadicità delle uscite. Dopo il primo articolo, essa si attestò infatti in terza pagina fin dentro al 1955, associando il profilo dell'autore ad

⁶⁸ Per le esperienze giornalistiche di Pasolini legate alla "galassia Dell'Arco" v. Onorati 1997; Onorati 2003, 57-101.

⁶⁹ Al riguardo v. Pasolini 2021, 697, 719.

approfondimenti critici di grande impegno e squisita cultura letteraria (non a caso, proprio nel '55, Gianfranco Contini lo avrebbe definito un «geniale saggiatore»).

Una medesima specializzazione maturerà, più tardi, attraverso l'esperienza del «Giovedì», rotocalco ideato da Giancarlo Vigorelli nel novembre 1952 sulle cui pagine pubblicheranno, fra gli altri, Enrico Falqui, Carlo Emilio Gadda e Attilio Bertolucci. Lo scrittore vi avrebbe contribuito a partire dal febbraio dell'anno seguente, pur nutrendo un giudizio tutt'altro che lusinghiero sul progetto. In una lettera spedita a Francesco Leonetti il 10 febbraio, l'avrebbe infatti definito «uno sgradevole giornale a rotocalco, [...] ma conclamante», descrivendo lo stesso Vigorelli come «un uomo con dei lati simpatici, ma impossibile» (Pasolini 2021, 750, 759).

Tali giudizi dovettero comunque venir parafrasati, nella sua pratica giornalistica, in una maggior consapevolezza autoriale, in particolare rispetto alla sede a cui si stavano consegnando recensioni e approfondimenti. Non a caso, il poeta, in un messaggio rivolto a Ungaretti l'8 febbraio '53, avrebbe confessato a proposito del primo contributo: «certa stravaganza e goffaggine [dell'articolo] è dovuta al fatto che è il mio primo scritto per giornale a rotocalco e quindi la mia resa al compromesso è ancora sussultante» (Pasolini 2021, 748). Ancora in maggio, in una lettera a Leonetti circa il pezzo a lui consacrato su quelle stesse pagine: «riprenderò, prima o poi, la recensione [...] placandola e chiarendola attraverso quell'esame filologico che il carattere del «Giovedì» escludeva» (Pasolini 2021, 778).

Proprio simili commenti documentano quanto le collaborazioni ai giornali romani poterono rivestire funzione di snodo per la maturazione della pratica giornalistica pasoliniana, costituendo il biennio d'esordio – quello cioè compreso fra il 1950 e il '51 – come un momento cerniera fra le prove pregresse e le collaborazioni seguenti, da «Vie Nuove» sino al «Mondo» e al «Corriere della Sera». In fondo, niente meglio di un'ennesima lettera di Pasolini a Biagio Marin, datata al 18 marzo '55, che integra quest'esperienza a un momento e a un clima sentimentale che avrebbe avuto peso determinante sulla futura esistenza dell'autore, quella seguita alla pubblicazione di *Ragazzi di vita*:

Ora c'è un editore che vuole il mio romanzo e mi paga, e mi assicura traduzioni all'estero, c'è un produttore che mi fa fare delle sceneggiature, la Rai e altre riviste che mi chiedono articoli: io non posso e non devo rifiutare niente, perché niente è ancora sicuro, tutte le strade sono aperte intorno, ma nessuna è l'unica. È un momento difficile, drammatico e bello per me: se lo supero,

sono salvo. [...] A me interessa, prima di morire, di 'capire' il mondo in cui sono, non di goderlo attraverso un qualche possesso che non sia d'amore (Pasolini 2021, 905-906).

Appendice

Bibliografia degli articoli pasoliniani apparsi sulla stampa romana fra 1950 e 1951⁷⁰

[la bibliografia è stata composta attraverso una verifica diretta sulle singole testate]

1950

Romanesco 1950, in «Il Quotidiano», VII, n. 112, venerdì 12 maggio, p. 3.

Sopra il nostro capo chilometri di terra, in «Il Quotidiano», VII, n. 118, mercoledì 19 maggio, p. 3.

Avventura adriatica, in «Il Quotidiano», VII, n. 128, mercoledì 31 maggio, p. 3.

Ragazzo e Trastevere, in «La Libertà d'Italia», III, 125, martedì 6 giugno, p. 3.

L'accelerato Venezia-Udine, in «Il Mondo: settimanale di politica e letteratura», II, n. 24, sabato 17 giugno, p. 10.

La bibita. Racconto di Pier Paolo Pasolini, in «Il Quotidiano», VII, n. 150, domenica 25 giugno, p. 3.

Un piccolo Werther, Enrico Fracassi, in «La Libertà d'Italia», III, n. 181, martedì 1 agosto, p. 3.

Scompare la selvaggina nella campagna romana, in «Il Quotidiano», VII, n. 180, mercoledì 9 agosto, p. 3.

La rondinella del Pacher. Racconto di Pier Paolo Pasolini, in «Il Quotidiano», VII, n. 209, domenica 3 settembre, p. 3.

Il palombo, in «La Libertà d'Italia», III, n. 223, mercoledì 20 settembre, p. 3.

Gli appunti di Sandro Penna, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», I, n. 13, giovedì 28 settembre, p. 3.

Tramonto di un dopoguerra, in «La Libertà d'Italia», III, n. 237, venerdì 6 ottobre, p. 3.

D'improvviso soffiò la sarneghera, in «Il Quotidiano», VII, n. 246, martedì 17 ottobre, p. 3.

La passione del fusajaro, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», I, n. 30, mercoledì 18 ottobre 1950, p. 3.

Affrescano in segreto la chiesa di S. Eugenio, in «Il Quotidiano», VII, n. 256, sabato 28 ottobre, p. 3.

⁷⁰ La bibliografia è stata composta attraverso una verifica diretta sulle singole testate.

L'acqua ha ricamato nel calcare fantastiche grotte di merletto, in «Il Quotidiano», VII, n. 262, 4 novembre, p. 3.

Benedetto Croce e la poesia pura, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», I, n. 73, giovedì 7 dicembre, p. 3.

1951

Roma allucinante, in «La Libertà d'Italia», IV, n. 7, martedì 9 gennaio, p. 3.

Domenica al Collina Volpi, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 12, domenica 14 gennaio, p. 3.

La padroncina impaziente, in «Il Mondo: settimanale di politica e letteratura», III, n. 4, sabato 27 gennaio, p. 10.

Dittatura in fiaba, in «La Libertà d'Italia: quotidiano del mattino», IV, n. 57, venerdì 9 marzo, p. 3.

Lettura di malato, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 69, giovedì 22 marzo, p. 3.

Castagne e crisantemi, in «La Libertà d'Italia», IV, n. 78, martedì 3 aprile, p. 3.

Dialetto e poesia popolare, in «Mondo operaio», IV, n. 124, sabato 14 aprile, p. 12.

[Paolo Amari], *Notturmo sul mare di Terracina*, in «Il Quotidiano», VIII, n. 93, domenica 19 aprile, p. 3.

[Paolo Amari], *Acquerello funebre*, in «Il Quotidiano», VIII, n. 100, venerdì 27 aprile, p. 3.

Appunti sulla "cameretta", in «La Libertà d'Italia», IV, n. 110, venerdì 11 maggio, p. 3.

Insistenza della voce Dio nella nuova poesia italiana, in «La Fiera letteraria: settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze», VI, 22, sabato 3 giugno, p. 3.

[Paolo Amari], *Dissolvenza sul mare del Circeo*, in «Il Quotidiano», VIII, n. 134, venerdì 7 giugno, p. 3.

La capanna indiana, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 137, 10 giugno, p. 3.

Le due Bari, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 187, mercoledì 8 agosto, p. 3.

[Paolo Amari], *Apparizione della Svizzera*, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 202, 26 agosto, p. 3.

Ai margini di Babilonia, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 205, giovedì 30 agosto, p. 3.

[Paolo Amari], *Santino nel mare di Ostia*, in «Il Quotidiano», VIII, n. 215, martedì 11 settembre, p. 3.

Referto per Botteghe oscure, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 219, sabato 15 settembre, p. 3.

Voci nella città di Dio, in «La Fiera letteraria: settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze», VI, 36, domenica 23 settembre, p. 2.

Notte d'avventura, in «Il Quotidiano», VIII, n. 227, martedì 25 settembre, p. 3.

Poesia nella scuola, in «Il Popolo di Roma: quotidiano politico del mattino», II, n. 230, venerdì 28 settembre, p. 3.

Testaccio, note per un racconto, in «La Fiera Letteraria: settimanale delle lettere, delle arti e delle scienze», VI, n. 38, domenica 7 ottobre, p. 3.

[Paolo Amari], *Serate contadine*, in «Il Quotidiano», VIII, n. 238, domenica 7 ottobre, p. 3.

Tema per Sbarbaro, in «Idea: settimanale di cultura», III, n. 41, domenica 14 ottobre, p. 2.

I parlanti, in «Botteghe oscure», VIII, novembre, pp. 405-436.

Impressioni per un racconto romano, in «Orazio. Diario di Roma», III, dicembre, pp. 76-77.

L'intellettuale ospite. Partecipazioni televisive di Pier Paolo Pasolini

di Luca Antoniazzi e Luca Barra⁷¹

I. Un possibile percorso

Tra le numerose sfaccettature di cui si è composta la presenza pubblica di Pier Paolo Pasolini, compresa la sua attività di carattere giornalistico (largamente intesa), va senza dubbio considerato anche lo spazio televisivo, quel piccolo schermo che – con il suo, e poi i suoi due, canali in bianco e nero, orientati ai principi del servizio pubblico – ha costituito un'importante ribalta per lo scrittore e regista, capace sia di consolidare la sua immagine di intellettuale *sui generis*, sia di intercettare una platea di pubblico più ampia e trasversale. Il rapporto tra Pasolini e la televisione è un ambito che negli anni è già stato indagato, almeno in parte, da analisi, riflessioni, convegni e pubblicazioni importanti (Felice 2011, Policardo 2008, Canadè 2008, Manzoli 2002). Da una parte, sono messe al centro dell'analisi le posizioni che l'autore nella sua attività critica e pubblicistica ha dedicato al piccolo schermo, di solito condannandolo – anche se spesso in modi più raffinati di quelli che si sono imposti tanto da diventare luogo comune. Dall'altra, sono commentate invece le posizioni su vari temi che Pasolini ha espresso dal piccolo schermo e nei programmi televisivi – da cui emerge una figura di intellettuale epigrammatico, che si esprime soprattutto per invettive e frammenti, capaci di circolare anche e soprattutto in modo decontestualizzato e autonomo, ora per esempio su piattaforme digitali come YouTube o TikTok. Tra i due poli, in questa sede, si proverà a tracciare una terza strada, più incerta, ricostruendo e mappando il modo, o meglio i modi, in cui Pier Paolo Pasolini ha interpretato il ruolo dell'intellettuale-ospite in televisione: nelle sue partecipazioni tv, che oggi si indicherebbero come "ospitate", lo scrittore occupa infatti con consapevolezza uno spazio potente e prezioso, utile certo a trasmettere le sue idee e a consolidare la sua figura.

A fronte delle aspre critiche di Pasolini nei confronti della televisione, la partecipazione dell'autore in studio, forma più compiuta di presenza, ha finito spesso per sottolineare il rapporto conflittuale

⁷¹ Il saggio, così come la ricerca sottostante, è stato pensato e sviluppato congiuntamente dai due autori. Secondo le consuete necessità di attribuzione, si indica che Luca Antoniazzi ha scritto i paragrafi 4 e 5, Luca Barra ha scritto i paragrafi 2 e 3, mentre il paragrafo 1 è il risultato di una scrittura comune.

e ambivalente tra lo scrittore e il mezzo televisivo, svelandosi così come un campo di tensioni particolarmente interessante. La partecipazione fisica in un'arena «contrari[a] all'umanità» (Pasolini 1999b, 135), per usare le sue parole, sembra l'azione che più si contrappone alla sua visione radicalmente critica dei mass media. Esserci di persona implica accettare nel modo più vincolante le regole, i formalismi, gli stilemi, le censure più o meno velate che il mezzo televisivo prevede; vuol dire entrare all'interno dell'«involucro protettivo dell'informazione» e contribuire ai meccanismi e alle funzioni del «padre televisivo» (Pasolini 1999b, 139). Le ospitate in studio, che Pasolini continua ad accettare sino a qualche settimana prima della morte, sarebbero, secondo alcuni studiosi, anche le sue più forti azioni di politica culturale (Chiesi e Virgolin 2009): azioni radicali, perché la televisione è una delle radici più profonde e fruttifere del neocapitalismo e dello stato piccoloborghese italiano. Ma sono radicali pure perché appaiono spesso temerarie, un po' *naïf*. Sono testimonianze di un intellettuale fragile che rivela le contraddizioni del suo pensiero, e per certi versi anche la sua solitudine; la sua presenza in tv diventa allora, per usare ancora le sue parole, definirebbe «un atto per quanto idealistico, per quanto inutile, di democrazia» (nella trasmissione *Cinema 70*). Mettere in ordine cronologico le presenze televisive di Pasolini, e cercare di tracciare una sorta di traiettoria della sua presenza sul piccolo schermo, consente di mettere in luce non soltanto il *cosa*, le sue parole, ma anche il *come*, gli aspetti di variazione e di continuità nel linguaggio, e una progressiva consapevolezza.

Dal punto di vista metodologico, questa ricerca si è basata ampiamente sui materiali sia audiovisivi sia testuali conservati nelle Teche Rai, e accessibili tramite il Catalogo Multimediale dell'operatore di servizio pubblico presso le postazioni della Biblioteca Nazionale Braidense, a Milano. Le schede di catalogo, con informazioni e metadati non sempre completi, e differenti gradi di granularità, sono state poi esportate su fogli Excel (e pdf) che hanno costituito la base di partenza del lavoro. La consultazione della collezione digitalizzata del «Radiocorriere Tv», l'*house organ* Rai contenente palinsesti e informazioni sui programmi in onda, ha consentito di completare alcune informazioni mancanti e di arricchire quelle già disponibili; in alcuni casi, la triangolazione delle fonti e dei repertori si è allargata inoltre ad altre risorse testuali e a video presenti online. Consolidato il materiale di partenza, abbiamo proceduto a ordinare in sequenza cronologica tutte le apparizioni verificate di Pasolini, in modo da tenere al centro del lavoro l'analisi del linguaggio televisivo dell'autore e allo stesso tempo da creare connessioni con i paralleli percorsi della sua vita pubblica e carriera artistica. A partire da questa base, poi, sono quindi state selezionate in particolare sei

presenze documentate dello scrittore negli studi televisivi Rai, di cui sono disponibili e accessibili nelle Teche i materiali audiovisivi originali completi, opportunamente digitalizzati. Di fronte all'impossibilità di recuperare tutte le presenze tv pasoliniane di cui c'è una traccia nei palinsesti e nei repertori – dovuta alla mancata conservazione di ampie parti dell'emesso televisivo italiano dei primi decenni, per il costo dei supporti e per i criteri molto selettivi adottati allora su quanto fosse opportuno tenere della programmazione corrente, e a un recupero e digitalizzazione non ancora pienamente completato di quanto è conservato (Barra e Scaglioni 2019) –, il doppio passaggio della riflessione complessiva e poi dell'approfondimento su sei programmi risulta comunque molto significativo, aiutando a mettere bene in luce le principali caratteristiche delle ospitate pasoliniane così come la loro eterogeneità nei temi e nel tempo.

II. Presenza immediata... e accelerazione

Uno sguardo "largo" sulle partecipazioni televisive di Pasolini nella televisione italiana consente in primo luogo alcune riflessioni di carattere contestuale, per collocare queste presenze rispetto sia al percorso intellettuale dell'autore sia allo sviluppo del mezzo televisivo. Innanzitutto, si può notare come in tv Pier Paolo Pasolini arrivi quasi subito. Il primo intervento di cui c'è traccia risale al 1959, solo pochi anni dopo l'inizio delle trasmissioni regolari nel 1954 – il 1959, inoltre, è anche il momento in cui arriva in Italia la tecnologia di registrazione magnetica Ampex, più economica e agevole rispetto alla conservazione in pellicola, e non si possono escludere con certezza possibili presenze precedenti. Nella rubrica *Arti e scienze. Cronache di attualità*, Pasolini commenta un libro di Leo Spitzer su Marcel Proust; in un'altra puntata poco successiva, compare con Alberto Moravia. Qui, Pasolini è interpellato innanzitutto da uomo di lettere, che dimostra la sua competenza sulla letteratura e la sua frequentazione del mondo letterario nazionale. In seguito, nel 1962, un'altra partecipazione a *Cinema oggi* amplierà, sempre su spazi consueti, i suoi temi. In questa prima fase del percorso televisivo dell'autore, insomma, l'intellettuale-ospite è quello che porta il suo sapere e lo mette a disposizione di un medium che ancora non ha trovato la sua specificità. E proprio Pasolini, nel suo intervento in una tavola rotonda dedicata alle «Influenze reciproche fra Cinema e Televisione», a Grosseto, il 30 settembre 1962, ne sottolinea la mancanza di forma e contenuti:

In sostanza la televisione non ha offerto, sinora, niente che fosse un fatto stilistico, preciso, che ponesse i rapporti fra forma e contenuto. Il contenuto della televisione è talmente labile e inefficiente, talmente infecondo e parziale che sinora non ha potuto dare nessuna forma. È inutile che io affronti il problema della televisione se so che per fare qualcosa in televisione debbo dimenticarmi, oppure vendere l'anima al diavolo (riportato in Grasso 2019, 245).

A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, si registra invece un cambio di passo. Da una parte, è un'accelerazione: la presenza televisiva di Pasolini si fa più fitta, quasi regolare. Dall'altra, si tratta anche di un allargamento, per quanto riguarda la varietà di temi trattati, la tipologia di rubriche, i generi dei programmi, il pubblico a cui intende rivolgersi. È soprattutto da questa seconda fase che diventa più evidente la divaricazione, quando non la contraddizione, tra l'intellettuale impegnato nel dibattito culturale sui quotidiani e nella sfera pubblica letteraria più "alta" e l'intellettuale-ospite che partecipa ampiamente alla stessa cultura di massa che critica altrove, che si sporca le mani con i linguaggi popolari (per quanto sempre calmierati dal monopolio televisivo pubblico). Da qui in poi, usando un termine successivo, la figura televisiva di Pasolini diventa almeno in parte più "generalista", e finisce per occupare un ruolo più generale, trasversale, e insieme più generico, vago. Si collocano qui le presenze nei due programmi sportivi *Sprint* e *Processo alla tappa*, dove mette in gioco le sue emozioni e le sue passioni, ma anche le collaborazioni con *Tv7*, rubrica di approfondimento del telegiornale, o la presenza ricorrente in varie trasmissioni tra cui *Settimo giorno* di Enzo Siciliano. La frequenza di partecipazione e l'ampiezza del coinvolgimento crescono ancora all'inizio del decennio successivo, fino al 1975 – anno dell'assassinio di Pasolini ma anche spartiacque per una tv italiana che da lì, tra Riforma della Rai e sentenze della Corte Costituzionale, comincerà a farsi commerciale.

III. Tipologie e contesti

Una prima possibile suddivisione tra le partecipazioni tv di Pasolini, per quanto grossolana, rende l'idea di una grande ampiezza di temi affrontati da un'intellettuale-ospite capace di districarsi tra forme artistiche e argomenti sia alti sia più bassi. Tra le ospitate ci sono quindi quelle dedicate alla letteratura (con interventi e discussioni su libri, premi e riviste) e al cinema (in relazione ai suoi film, come a tendenze di carattere più generale quali il neorealismo), ma pure allo sport (con una giustificazione del suo interesse in merito trovata nella biografia, nella rappresentazione pubblica

del privato dell'autore, quasi ad anticipare il mescolamento dei piani poi tipico del talk show neo-televisivo). Ci sono interventi dedicati alla cronaca, al costume, alla famiglia in un'Italia che cambia (*Io e...*, nel 1974), e una frequente dimensione spirituale e religiosa, particolarmente consonante con l'impianto della televisione guidata da Bernabei, quasi a compensare l'altrettanto frequente esplicitazione di posizioni marxiste. Simile varietà, e una seconda possibile suddivisione, si ritrova anche nel ruolo svolto dall'autore in televisione: in alcuni casi è l'oggetto di un servizio dedicato, interessato alle sue tante attività; in altre occasioni si trova a offrire un contributo alla discussione, di carattere eccezionale e particolarmente valorizzato ma comunque inserito "alla pari" con quello di altri ospiti; in altri casi ancora, infine, è il protagonista della puntata, plasticamente al centro della scena, attorno a cui ruota l'intero programma (*Cinema 70, Terza B facciamo l'appello*). E sono soprattutto queste presenze negli studi tv ad avere un interesse particolare, sia perché diventano frequentemente oggetto di una meta-riflessione sulla partecipazione stessa alle trasmissioni tv, sia perché sono l'indizio prevalente di una contraddizione profonda tra le necessità dell'arte e quelle del mercato, del compromissorio "uno contro tutti" a cui Pasolini cede volentieri.

Guardando all'insieme delle partecipazioni tv dell'autore, infine, va sottolineato un elemento ulteriore, legato alla collocazione dei vari programmi. Nella gran parte dei casi, infatti, Pasolini è ospite non sul Programma Nazionale, il primo canale dalla programmazione più ricca e trasversale, ma sul Secondo Programma, che dal 1961 fa da contrappunto al primo e diventa la "riserva" delle trasmissioni culturali o dei dibattiti più ambiziosi. Anche in questo modo, nella paleo-televisione, si esercitava il potere, l'orientamento politico della programmazione: ben più che nella produzione dei programmi, è la loro collocazione in palinsesto a costruire successi e insuccessi, a ottemperare ai doveri culturali o politici togliendovi però subito risalto con i programmi "alternativi" presenti sull'altro canale, e quindi a controllare più o meno indirettamente le serate televisive (Barra 2022). In alcuni casi, le trasmissioni a cui partecipa Pasolini sono schierate "contro" una tv più popolare, e questa necessaria messa in contesto del testo televisivo aiuta a ridimensionarne, almeno in parte, l'efficacia, a non prendere il frammento per il tutto: non tutte le ospitate hanno lo stesso valore, la stessa risonanza. E di questo era consapevole lo stesso autore, che nel suo noto articolo sul «Corriere» rivolto ai dirigenti della tv scrive, in questo passaggio che sarà espunto dagli *Scritti corsari*:

lo dunque sfido i dirigenti della televisione a dimostrare la loro buona fede e la loro buona volontà, attraverso un lancio della lettura e dei libri: lancio da non relegare però ai programmi culturali, alle trasmissioni privilegiate; ma da organizzare secondo le infallibili regole pubblicitarie che impongono di consumare (Pasolini 1973).

Difficile non ritrovare qui l'eco di un'esperienza, e una frustrazione, personali. E di una tensione tra dovere e potere, tra ideale e realtà, che si ritrova anche nel dettaglio delle ospitate in studio.

IV. Il fascino del linguaggio popolare televisivo

Le prime due apparizioni qui analizzate sono all'insegna dello sport, il più amato hobby di Pasolini. La prima avviene il 1° febbraio 1966, a *Sprint* (Secondo Programma, alle 21.15), in studio a Roma: Pasolini commenta la strage di nuotatori e nuotatrici della nazionale italiana che hanno perso la vita in un incedente aereo a Brema, in viaggio verso i Mondiali. Appare da solo nella luce bassa, seduto alla scrivania, composto e impeccabile. Il monologo è un elogio della disperazione, senza illusioni di potervi sfuggire in situazione tragica come la perdita di giovani atleti:

Ho interrogato una a una le facce di questi giovani nuotatori morti, e ho ricordato anche le facce dei calciatori del Torino [...]. Morendo così ineluttabilmente, così inesorabilmente, senza ragione, con tanta meccanica brutalità, che cosa hanno voluto dire questi giovani a noi che sopravviviamo loro? Che giudizio hanno voluto formulare [...] sul mondo che hanno così inopinatamente e tragicamente abbandonato? Io non so rispondere a questa domanda [...] e] di fronte a disgrazie simili l'unica risposta è la disperazione.

L'intellettuale-ospite qui si fa portatore di un sentimento e sbigottimento condiviso, ha il compito di dare voce meditata alla necessaria elaborazione di un lutto, oltre la cronaca e lo sport.

La seconda apparizione televisiva in studio, sempre a Roma, il 17 maggio 1969, avviene invece nel *Processo alla tappa*, il programma creato e condotto dal giornalista Sergio Zavoli a commento del Giro d'Italia. Pasolini non solo partecipa in studio, ma si lascia coinvolgere in un divertito scambio di battute con due ciclisti, l'abruzzese Vito Taccone e il parmense Vittorio Adorni. Adorni gli chiede, sfrontato: «Perché è venuto nello studio a Roma? È venuto per farsi pubblicità o per vedere se c'è qualche nuovo caso per fare un film, oppure per scrivere dei libri?». Pasolini lascia trasparire un

sorriso e risponde che la sola ragione della sua presenza è l'amore per il ciclismo che lo accompagna da tempo («Son venuto qui perché il ciclismo è uno sport che amo moltissimo, e lo amo da vent'anni da quando ero ragazzino»), e poi continua, scherzosamente: «stando qui in studio poi possono nascere sorprese e cose imprevedute. Per esempio, ho visto due facce che prenderei in un film, cioè la faccia di Dancelli e la faccia di Taccone».

Ma cosa fa veramente Pasolini in studio, sin dal 1966, proprio l'anno in cui scriveva il celebre saggio *Contro la televisione*? Da una parte, è vero, ama il ciclismo e ama gli atleti, «che vivono nei loro corpi», che gli parlano senza reverenza, con un italiano azzoppato ma «onesto, limpido e chiaro», come definisce Taccone nella trasmissione. Ma certamente questo non sembra spiegare una tale contraddizione tra pensiero e azione. Pasolini non è il solo scrittore ospitato dal *Processo alla Tappa*, a cui partecipano anche Giovanni Arpino e Luigi Compagnone. E sembra essere quindi parte di un'operazione coordinata da Zavoli, che nella stessa puntata dirà: «gli scrittori nobilitano il Giro, ci seguono con amabilità», prodigandosi poi in citazioni colte e arrivando a citare persino Benedetto Croce. Sembra insomma esserci un congiunto tentativo di Zavoli e di Pasolini nel cercare di redimere sia il ciclismo sia la televisione: l'uno dalla nomea di sport di fatica e poca nobiltà, l'altra da mezzo di comunicazione di basso livello, troppo popolare.

In altre parole, parafrasando quanto sosterrà in un altro programma, *Cinema 70* (Secondo Canale, alle 22.50, 1970), Pasolini agisce ispirato da Gramsci, nella speranza che lo sport e la televisione potessero in qualche modo parlare al popolo e non alla massa, priva di coscienza storica: «I miei primi film, da *Accattone* al *Vangelo secondo Matteo* e a *Edipo Re*, li ho fatti sotto il segno di Gramsci, mi sono illuso di fare opere nazionali popolari in senso gramsciano, da ciò consegue che pensavo di rivolgermi al popolo come classe sociale ben differenziata dalla borghesia».

Nel 1969, probabilmente, Pasolini non è ancora totalmente uscito da questo paradigma di pensiero, e abbraccia la televisione e i suoi stilemi in modo proattivo, e per certi versi entusiasta. Lo sport sul piccolo schermo è una chiave di accesso al popolare.

V. Resistenze e contraddizioni

Nella stessa partecipazione a *Cinema 70*, però, il distacco e il risentimento rispetto alla televisione tornano palpabili. Pasolini è in studio con Armando Merlin e Oreste del Buono, siede di fronte a un pubblico di giovani studenti, giornalisti, intellettuali. In questo caso, in una rubrica più specializzata

e con interlocutori più colti, non c'è alcun tentativo di abbracciare il mezzo televisivo, di contribuire a un linguaggio più trasversale, di adottare un tono leggero e ironico (come nel *Processo alla tappa*), o più emotivo e appassionato (come in *Sprint*). Qualche mese prima era uscito *Porcile*, che fece gridare allo scandalo, e proprio da quel film la conversazione in studio prende inizio. Il tono rimane sempre elevato, la discussione verte su temi legati al linguaggio cinematografico pasoliniano, alla cultura contemporanea, al rapporto tra pensiero anticapitalistico e industria culturale. Pasolini risponde alle molte critiche, spesso ben ponderate, e alle poche lusinghe. Il tema è quello consueto della contraddizione pasoliniana tra le pretese di intellettuale impegnato, attivista, e opere che invece appaiono d'élite e sono destinate a nicchie di pubblico:

Studente: «Come mai usa il sistema di produzione e distribuzione delle industrie culturali pur opponendosi alla cultura di massa che esse producono?»

Pasolini: «Perché l'alternativa sarebbe il suicidio intellettuale [...]. Preferisco fare il cinema e misurarmi [...]. È una sorta di braccio di ferro, quello che succede. Avviene una sorta di braccio di ferro: lo cerco di strumentalizzare la produzione che c'è [*a fini intellettuali*], loro strumentalizzano me [*a fini commerciali*]. Vedremo un po' di chi sarà la vittoria finale».

Il 29 maggio 1971, Pasolini partecipa alla registrazione della famosa puntata di *Terza B, facciamo l'appello* di Enzo Biagi, dove incontra alcuni compagni del Liceo "Luigi Galvani" di Bologna. Il clima è disteso, con ricordi della gioventù, degli anni del fascismo, testimonianze di chi è ora impegnato in brillanti carriere medio-borghesi. L'atmosfera però si incupisce non appena lo scrittore torna sulle critiche alla società contemporanea e alla televisione: «non ho più speranze, vivo alla giornata», e ancora, «il fatto di aver rincontrato i miei amici alla televisione non è una cosa bella. La televisione è un medium di massa e per questo non può che mercificarci e alienarci». Mentre le partecipazioni si intensificano, il distacco, a parole, dagli stessi studi tv che lo ospitano aumenta. Toni simili sono quelli dell'ultima ospitata tv italiana, a *Settimo giorno* (Secondo Programma, alle 22), nel dicembre 1974, in cui Pasolini discute dei suoi film con il conduttore Francesco Savio – l'anno seguente, poche settimane dopo la morte, lo stesso programma manderà in onda ancora una breve intervista sulla rivista letteraria «Officina». Ma nel settembre 1974, un paio di mesi prima, Pasolini aveva partecipato invece alla trasmissione *Donna donna* (Programma Nazionale, alle 21.50), condotta da Anna Salvatore. Qui Pasolini si apre al dialogo con la tv in modo più spontaneo, rispondendo con

vivacità ad alcune delle donne presenti tra il pubblico, in una comunicazione non difensiva ma genuinamente dialogica. Un Pasolini sorridente e vivace, con gesti per nulla frenati o controllati, come invece era capitato sovente in altre trasmissioni.

Insomma, lo sguardo approfondito alle presenze televisive di Pasolini, in generale e nel dettaglio, smentisce almeno in parte le sue dichiarazioni a Biagi: «non ho più speranze, vivo alla giornata». Si può pensare che quelle parole – e le altre, durissime, sulla tv – fossero radicate in un rigurgito di emotività rabbiosa o forse meglio a scelte di retorica comunicativa pubblica. A pochi giorni dalla morte, Umberto Eco scriveva che «il suo genio consisteva nell'impostare il gioco in modo che a contestarlo ci si cadeva dentro» (Eco 1975). La critica forte, la contrapposizione espressionistica, il determinismo mediale si sono però sempre accompagnati con la presenza gramsciana, il dialogo cercato ancorché difficile, il doppio orientamento verso pubblici (e trasmissioni) intellettuali ma anche verso trasmissioni popolari. C'è forse qualcosa di buono nelle comunità radiotelevisive?

[I mezzi di comunicazione] potrebbero costituire un grande strumento di progresso culturale. [...]. Ai «no» [all'abolizione del divorzio] ha contribuito potentemente anche la televisione [...]. Per questo mi è accaduto di dire – in maniera troppo violenta ed esagitata, forse – che nel 'no' vi è una doppia anima: da una parte un progresso reale e cosciente [...]; dall'altra un progresso falso, [...] perché chi accetta il divorzio è un buon consumatore (Pasolini, 1999b, 515).

Se guardiamo quindi alla presenza e al linguaggio dell'intellettuale-ospite tv Pier Paolo Pasolini, sentiamo di poter azzardare che una certa speranza nel potenziale emancipatorio di questo mezzo di comunicazione, al di là delle dichiarazioni rabbiose, non sia in realtà mai venuta meno.

Programmi televisivi citati

Sprint, 1 febbraio 1966, Rai, Secondo Programma.

Processo alla tappa, 17 maggio 1969, Rai, Programma Nazionale.

Cinema 70, 28 gennaio 1970, Rai, Secondo Programma.

Donna donna, 21 settembre 1974, Rai, Programma Nazionale.

Settimo giorno, 15 dicembre 1974, Rai, Secondo Programma.

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

Terza B, facciamo l'appello, 3 novembre 1975 (registrato il 29 maggio 1971), Rai, Programma Nazionale.



Raccontare la realtà standogli dentro. Pasolini e l'arte del reportage

di Domenico Quirico

Quello che io posso portare alla vostra analisi di Pasolini giornalista è una visione maturata all'interno del mondo del giornalismo, al quale, ahimè, appartengo da molti anni. Confesso che ripensando alla parte forse più conosciuta dell'opera giornalistica di Pasolini, vale a dire ai pezzi scritti per il «Corriere della Sera» all'inizio degli anni Settanta, ho l'impressione di un'incredibile divaricazione storica che non riguarda soltanto l'astrale distanza tra due società e le loro tematiche di riferimento. Quello che è incredibilmente mutato, a partire dagli anni Settanta ad oggi, sono proprio i giornali. Mi sono chiesto se, oggi, Pasolini potrebbe o vorrebbe ancora scrivere sul "giornalone", come il «Corriere della sera» viene chiamato con un tono fortemente critico e irrisorio. D'altra parte, all'epoca, il «Corriere» "giornalone" lo era davvero in quanto voce della borghesia italiana. Una borghesia piuttosto reazionaria e conservatrice. Sulle sue pagine, gli interventi giornalistici di Pasolini suscitavano un vero e proprio un furore di reazioni negative e positive, di dibattiti, di polemiche. Parlo di pezzi rimasti nella memoria collettiva fin nella loro titolazione come, ad esempio, *La scomparsa delle lucciole*. Oggi tutto questo non accadrebbe più. Oggi Pasolini potrebbe aggiornare le sue meditazioni sulla società, sul mondo e sulle trasformazioni che gli avvengono intorno senza, perciò, determinare alcun tipo di dibattito. Ormai, i dibattiti che i giornali, quelli rimasti, sollevano sono dibattiti interni ai giornali stessi. Un giornalista che scrive su «La Repubblica» discute con un altro giornalista che, magari, scrive anche lui sulla «Repubblica» o su «La stampa», e tutto finisce lì. È difficile per chi non ha vissuto quegli anni e quel mondo, rendersi conto di come fossero esclusive, determinanti e rivelatrici le parole del Pasolini giornalista. Anch'io che, all'epoca, non scrivevo per i giornali e studiavo ancora, faccio fatica a immaginare quel trasporto, quel bisogno di reagire e di testimoniare la propria reazione al pensiero di un intellettuale. Oggi non è più così. Oggi i giornali non li legge quasi più nessuno, mentre all'epoca avevano centinaia di migliaia di lettori. E, già di per sé, questa divaricazione fa la differenza.

Oggi, ripeto, il dibattito avviene all'interno del mondo giornalistico e si svolge fra giornalisti che non presentano una caratura intellettuale paragonabile a quelle di Pasolini e di altri intellettuali

dell'epoca. A questo proposito, bisognerebbe aprire un dibattito su cosa sia un intellettuale oggi. E parlo d'un intellettuale esterno alla professione giornalistica. I giornali, infatti, sono pieni di interventi esterni alla categoria o alla corporazione, chiamatela come volete, dei giornalisti. Nonostante ciò, la stampa non s'impone alla coscienza collettiva dei suoi lettori che, invece, negli anni Settanta, ricevevano gli articoli di Pasolini come schiaffi in faccia: incitamenti che li obbligavano a pensare, a capire, a prendere posizione. A questa differenza fondamentale se ne intrecciano altre. Mi domando, ad esempio, se vi sia oggi un equivalente di Piero Ottone, il direttore, all'epoca, del «Corriere della Sera». Piero Ottone era un signor giornalista, espressione di una borghesia che si diceva "illuminata" e che è oggi sparita dalla faccia della Terra, soprattutto in questo Paese. Quale direttore, al suo posto, vorrebbe, ai giorni nostri, che un intellettuale come Pasolini scrivesse sul suo giornale scavalcando i gruppi, le tribù e le piccole combriccole che garantiscono i rapporti col potere?

Gli articoli di Pasolini testimoniano un momento particolare e ormai trascorso, non solo della società italiana, ma anche del giornalismo. Parlando da uomo del mestiere che il giornalismo lo fa, trovo straordinari, in Pasolini, non solo gli articoli per il «Corriere», ma anche quelli scritti all'inizio degli anni Sessanta e usciti sul «Giorno» prima di venire riuniti col titolo *L'odore dell'India*. Si tratta del reportage d'un viaggio in India compiuto assieme a Moravia e ad Elsa Morante. Per me, che ho fatto del reportage una pratica quotidiana, questi articoli di Pasolini sono uno straordinario esempio di come si possa raccontare una realtà, standogli dentro. Anche i suoi *Scritti corsari*, per capirci, descrivono le esperienze che colui che scrive ha fatto o sta allora svolgendo intorno all'argomento trattato. Per me, questa compenetrazione di realtà, vita e testimonianza è veramente l'ABC del giornalismo. Si parte sempre dall'io, per andare a cercare una realtà generale. Questo è il buon giornalismo. Una modalità che si è persa perché oggi scrivere in prima persona su un giornale è considerata narcisismo letterario, mentre invece è *giornalismo*. Vale a dire un rapporto di assoluta lealtà col lettore, al quale chi scrive affida una specie di poetica. Provo a riassumerla in questi termini:

Io ti dico quello che penso di questo problema, di questa situazione, di questa storia, di questa realtà, di questo luogo, e me ne assumo la responsabilità. Non cerco di essere oggettivo e di darti una verità assoluta che non esiste, perché la verità è un concetto multiplo. Affronto la

realtà. Seguimi, se ti interessa quello che ti racconto, ed è solo quello che io ho visto, sentito o interpretato di quel problema e di quella realtà, altrimenti puoi seguire altre vie.

E questo è un metodo che, purtroppo, nei giornali, non solo non ha avuto seguito, ma è stato addirittura negato. C'è, oggi, il mito dell'obiettività, del viaggiare in una sorta di spazio atemporale in cui noi vediamo le cose come se non ne fossimo parte. Ecco, la lezione di Pasolini, per uno che giornalista lo ha fatto e lo farà, è sostanzialmente questa: raccontare la realtà, standogli dentro.

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

IV

Altre forme di comunicazione



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Pasolini pedagogo

di Paolo Puppa

Una certa critica tende a presentare la fluviale produzione pasoliniana come stesura affrettata, inficiata da una bulimica tendenza alla ripetizione e alla ridondanza, inchiodata alla superficialità giornalistica che spesso ne banalizza la prosa, sino a parlare di pressapochismo, di "scrittore dell'imperfezione"⁷². Nella sua pagina in effetti i riciclaggi, le trasposizioni, i riutilizzi abbondano. Basti soffermarsi sugli articoli ospitati dai grandi quotidiani, gli *Scritti corsari* e *Le lettere luterane*. Qui, interventi rivolti a destinatari esponenzialmente infiniti, ovvero alla moltitudine dei lettori nelle testate nazionali, sul «Corriere della sera» dal 7 gennaio 1973, nonché sul settimanale «Il Mondo», riescono in compenso a coniare, grazie proprio a questa facilità comunicativa, parole chiave, capaci di imporsi nell'immaginario collettivo del Paese. Nascono così antonomasie proverbiali che circolano nella lingua comune, da *Palazzo del potere* al *Processo alla DC* alla *Scomparsa delle lucciole*. Lemmi nuovi, prodotti da una livida passione. civile, nell'aggreddire la borghesia, o meglio la piccola borghesia imperante nella nostra società. foga emotiva di solito assente dal ruolo professionale del giornalista, forse apparentabile solo al carisma di uno Zola al tempo dell'*affaire* Dreyfus. E vi aggiunge un tono un po' alla Savonarola, un po' alla Cassandra sulla deriva catastrofica del mondo, sulla fine della Storia. E questo, nel terrore di restare confinato nella casta dei letterati, complice del regime. In effetti, Pasolini rivendica il diritto/dovere dell'intellettuale nei confronti del sottoproletariato, un ruolo educativo di cui si sente investito, mentre la condizione naturale a cui quest'ultimo viene da lui associato gli consente un coinvolgimento istintuale, un fisico trasporto sino all'invasamento amoroso ogni volta rinnovato. In fondo, tutta la scrittura di Pasolini tende all'agiografia di una preistoria filogenetica, il mondo contadino, assaporato nell'esperienza auratica friulana, la terra madre *pour cause*, e ontogenetica, l'infanzia, la culla, il rientro nella madre, pulsione denunciata dolorosamente da Pilade nell'omonima tragedia⁷³.

⁷² Questo il parere di chi ha dedicato gran tempo alla sua opera, come regista di fatto della raccolta imponente dei Meridiani, Walter Siti, *L'opera rimasta sola*, in Pasolini 2003, 1899.

⁷³ La tragedia fa parte del gruppo delle sei, concepite da Pasolini a metà degli anni '60. Ecco il passaggio in questione: «E invece tutto torna indietro. La più grande attrazione di ognuno di noi è verso il Passato, perché è l'unica cosa che noi conosciamo ed amiamo

Un dualismo intanto si sviluppa così nel Soggetto, dal momento che testa (impegno pedagogico) e corpo (voglia erotica) vengono entrambi sollecitati. Ora, in rapporto agli adolescenti, sfilano gli studenti a Casarsa, al tempo della Scuoleta, de «Il Stroligùt»⁷⁴, dell'*Academiuta de lenga furlana*, nella valorizzazione della lingua nativa⁷⁵. Poi i ragazzi di vita romani pullulanti nel romanzo del 1955 e che risbucano in *Una vita violenta, sequel* in qualche modo del primo e datata del 1959. Qui, senza la cornice scolastica, irrompono creature amorali, del tutto prive di coscienza di classe o di aspirazioni politiche di sorta, circoscritte in piccole violenze quotidiane sino alla prostituzione, poco consone al concetto di proletariato secondo i canoni in quegli anni imposti dal partito comunista. Realtà, umana e sociale, pre-industriale e pre-capitalistica – ridisegnata, una volta assimilato lingua e vita, a partire dal 1960, attraverso le immagini di pellicole quali *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, con materia già trattata nelle raccolte poetiche e nel dittico narrativo, in cui a fare da Virgilio nell'inferno di quel territorio fungono i fratelli Citti, Sergio per la sceneggiatura e Franco per l'interpretazione. Infine, i fantasmi costruiti come vedremo nelle lezioni a Gennariello. In tutte e tre le fasi, anche se con intensità diversa, emergono pulsioni regressive, ogni volta rimesse in moto. Necessità dolorosa, come sentenzia *Il pianto della scavatrice*, ne *Le ceneri di Gramsci*: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto. Dà angoscia / il vivere di un consumato / amore. L'anima non cresce più» (Pasolini 2003, I, 833).

Ebbene, quattordici sono le puntate della serie dedicata a Gennariello, scugnizzo inventato e rappresentativo della sua generazione, ossia emblema anagrafico più che territoriale. Escono sul settimanale «Il Mondo», nella serie intitolata *Pedagogia*, per la precisione dal 6 marzo al 5 giugno del 1975, inserita poi in *Lettere luterane*, raccolta in realtà postuma, anche se licenziata a tempo dall'autore, e ad opera di Graziella Chiarcossi, edita da Einaudi nel 1976. Dunque, quando le si legge sono il discorso di un morto ammazzato ad una creatura di carta, altrettanto assente, prelevata da un confuso immaginario privato. Un discorso, il suo, semplificato in questo caso al massimo, per adeguarsi ai livelli di un ragazzo. Una chiacchierata, precisa lo scrittore, un tono mantenuto volutamente su registri bassi e su un approccio familiare, nonostante il genere sia definito

veramente. / Tanto che noi confondiamo con esso la vita. / È il ventre di nostra madre la nostra meta» (Pasolini 2001b, 389). Non per nulla, il personaggio, in chiusura del testo, maledice la Ragione e la Storia. Per una rilettura di questo copione nelle sue quattro diverse redazioni, cfr. Ippaso 1995, 41-74.

⁷⁴ In realtà, il primo titolo della serie era *Stroligùt di cà de l'aga*, uscito in due numeri l'anno prima, mentre il nuovo formato esce nell'agosto del 1945, cfr. N. Naldini, *Pasolini, una vita cit.*, p. 124.

⁷⁵ Sull'esperienza friulana, sconvolgente per Pasolini, tra morte del fratello, liberazione della scrittura e della propria omosessualità, cfr. Felice 2017, specie alle pp. 9-84, nonché Naldini 1989.

Trattatello (da adesso *Gennariello*; Pasolini 1999b, 552). E d'altra parte, oltre a costruirlo in laboratorio, lo stimola annunciandogli un piano in divenire, il sommario e l'articolazione degli argomenti, esibendo una smania didattica che sembra riportarlo al tempo auratico della scuola a Casarsa, con chiusure di paragrafi che annunciano la continuazione nel successivo, in un moto di interruzioni e riprese quasi da *feuilleton*⁷⁶.

Nel *Paragrafo primo: come ti immagino*, così lo presenta:

I napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente, simpatici. Essi infatti in questi anni — e, per la precisione, in questo decennio — non sono molto cambiati. Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia. E questo per me è molto importante, anche se so che posso essere sospettato, per questo, delle cose più terribili, fino ad apparire un traditore, un reietto, un poco di buono. Ma cosa vuoi farci, preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana, preferisco le scenette, sia pure un po' naturalistiche, cui si può ancora assistere nei bassi napoletani alle scenette della televisione della repubblica italiana. Coi napoletani mi sento in estrema confidenza, perché siamo costretti a capirci a vicenda. Coi napoletani non ho ritegno fisico, perché essi, innocentemente, non ce l'hanno con me (Pasolini 1999b, 551-552).

Questo *l'incipit* della serie, che da subito chiarisce gli schemi mentali da cui parte lo scrittore. Uno scambio, innanzitutto, linguistico, costante negli incontri tra il suo tavolo da lavoro e le successive geografie abitate. Questo, a partire dall'esperienza friulana, entro la *koinè* del veneto della destra del Tagliamento per passare in seguito alle borgate romane, nella frenesia dell'assimilazione dei frasari dialettali in uso in quel territorio desolato e brulicante di vita. Ma adesso siamo viceversa in un terzo vocabolario, ovvero quello partenopeo⁷⁷, entro una città scelta in quanto conserva non solo i suoni ma pure i tratti antropologici dell'antica metropoli⁷⁸. Un mondo che confessa di conoscere tramite il corpo. Da questa sicurezza però prende le distanze Erri De Luca in un'intervista del 16 ottobre 1994:

⁷⁶ «La prossima volta ti delinearò sommariamente un abbozzo del piano dei nostri lavori – una specie di indice – e poi finalmente cominceremo le lezioni», *ivi*, p. 563.

⁷⁷ «Lo scambio di sapere è dunque assolutamente naturale», *ivi*, p. 552. Manca della competenza linguistica, in quanto il napoletano «purtroppo non lo conosco. Mi accontenterò dunque di un italiano che non abbia nulla a che fare con quello dei potenti», *ivi*, p. 563.

⁷⁸ «Napoli è ancora l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio (e per di più con tradizioni culturali non strettamente italiane)», *ivi*, p. 553.

Certo, ma tutto il rapporto fra Pasolini e Gennariello sa di falso. Se ti metti dalla parte del quindicenne, non capisci una parola di quel che ti viene detto. Quel personaggio è un pretesto, al punto che perfino il suo nome è sbagliato: il diminutivo di Gennaro, in dialetto, è Gennarino o Gennariniello. Lui invece se ne inventa un altro e modella il suo interlocutore plasmando la creta di un desiderio personale. Queste pagine segnano il culmine di una tensione che mira a correggere il mondo, ma rappresentano pure il fallimento di tale ambizione (d'Errico 1994).

Una conoscenza alquanto sommaria, se inciampa nel nome stesso del suo destinatario. Ma con questi fanciulli non ha ritegno fisico, si lascia andare, e questo spiega le ragioni dell'incontro. Sì, lui li apprezza anche quando diventano pericolosi o nocivi, in una dimensione fatalmente masochista, ad esempio quando ne viene scippato⁷⁹.

E nondimeno, nel gioco dialettico di affermazioni e smentite non può che rassegnarsi alla distanza tra sé e il ragazzo in quanto ben diverse si mostrano le fonti culturali a cui i due attingono, partendo dall'infanzia. Anzi, arriva a dichiarare con mesta solennità che «nell'ambito delle cose, è un vero abisso che ci divide» (Pasolini 1999b, 575). Questo anche per il fatto che Giovannino crede naturali, e non culturalmente condizionate, queste medesime fonti, mentre lui confessa a sua volta la propria impotenza a contrastare gli influssi che il ragazzo subisce. Non per nulla, gli disegna intorno un quadro controverso, da un lato un gruppo di lupi feroci, dall'altro giovani capaci di slanci solidali nei riguardi degli amici. Questo spiega la dedica del *Trattatello* incerta se andare alla «ombra mostruosa di Rousseau» o a quella «sdegnosa di De Sade» (Pasolini 1999b, 566).

Ma come appare Gennariello agli occhi del suo creatore? «Prima di tutto tu sei, e devi essere, molto carino» (Pasolini 1999b, 552), e poi, proseguendo nel ritratto, lo vede «un po' minuto e addirittura un po' miserello di corporatura», con occhi «neri brillanti», bocca «un po' grossa», viso «abbastanza regolare», capelli corti ma con «un bel ciuffo, alto, guerresco e magari anche un po' esagerato e buffo sulla fronte», quindi «stretto di fianchi e solido di gamba». Gli basta che i suoi occhi «siano ridarelli», e si spinge a considerare non determinante il *gender*: «se anziché essere un Gennariello, tu fossi una Concettina» (Pasolini 1999b, 553), per lui non cambierebbe nulla.

⁷⁹ «Un giorno mi sono accorto che un napoletano, durante un'effusione d'affetto, mi stava sfilando il portafoglio: gliel'ho fatto notare, e il nostro affetto è cresciuto», in *Gennariello*, cit., p. 552.

In tal modo, sembra allontanarsi dal corpo del ragazzo, altrove idolo delle sue ossessioni fantasmatiche. Si accontenta di intrecciare con loro, come scrive sempre nella puntata del 6 marzo, una relazione che li fa complici segreti. Ma con costui, insomma, raffrena la componente erotica della sua pedagogia paidofila. Un'aura che circola in qualche modo nell'esperienza di Barbiana, tensione che fermenta ai bordi del furioso magistero scolastico di Don Lorenzo Milani, il prete nato in un *milieu* ebreo altoborghese e poi innamorato di Cristo. Costui, convertitosi in una sua personalissima versione del cattolicesimo, rimane sospeso tra liberazione culturale dei paria emarginati negli Appennini toscani e ribellismo sociale, tra obbedienza alle gerarchie ecclesiastiche e sprezzante emancipazione rispetto alle stesse⁸⁰. Singolare consonanza di tempi e di spazi tra la Casarsa pasoliniana e la Barbiana di Don Milani (quest'ultimo però in una opzione anti-estetica), anche per gli echi in entrambi i magisteri, del Tolstoj filo contadino di Jasnaja Poljana, e per la comune insofferenza verso la scuola pubblica dell'obbligo. Del resto, l'esplosione delle sei tragedie di Pasolini, avviate come detto nella primavera del '66 durante i due mesi di letto cui l'ha costretto un'improvvisa emorragia d'ulcera, coincide coll'ultimo, straordinario testo coordinato da Don Milani, *Lettere a una professoressa*. Uscito sei settimane prima della morte del parroco tanto eversivo, il 26 giugno 1967, il libro viene in realtà scritto dai ragazzi della sua scuola tra i monti. Da sottolineare pure la comune marginalità geografica e sociale tra le due esperienze. E al prete tanto scomodo, Pasolini rivolge un omaggio-epitaffio in una vibrante e lucida recensione l'8 luglio 1973 su «Tempo» alle *Lettere alla mamma*, dove nondimeno accennava a «quel certo lezzo di prete» in cui finiva per limitarlo (Pasolini 1999b, 428). Nondimeno, lo spartiacque tra i due in rapporto ai ragazzi va segnato in termini indubitabili nella passione dolorosamente non fisica del prete rispetto a quella del poeta⁸¹.

A questo punto, nel *Paragrafo secondo*, lo scrittore presenta se stesso, in un *selfie* singolare, se consideriamo la data, 13 marzo 1975, ossia soli nove mesi dalla notte tra il 1 e il 2 novembre del medesimo anno in cui verrà massacrato sul litorale di Ostia. Quasi un auto-epitaffio allora. Ecco come il ragazzo dovrebbe immaginarlo: uno scrittore regista, molto «discusso e discutibile», un comunista «poco ortodosso e che guadagna dei soldi col cinema», un uomo «poco di buono, un po'

⁸⁰ Su Don Milani, in particolare, E. Affinati, *L'uomo del futuro. Sulle strade di Don Lorenzo Milani*, Mondadori, Milano 2016. Ma adesso, utilizzabile la raccolta dei suoi scritti in L. Milani, *Tutte le opere*, edizione diretta da A. Melloni, a cura di F. Ruozzi e di A. Canfora, V. Oldano, S. Tanzarella, 2 voll., Mondadori, Milano 2017.

⁸¹ Non condivido pertanto la scelta fatta da Walter Siti, che gli dedica il suo romanzo *Bruciare tutto*, Rizzoli, Milano 2017, centrato appunto su un prete innamorato di un adolescente, e straziato dal suicidio di quest'ultimo, perché da lui respinto nelle sue infantili avances.

come d'Annunzio» (Pasolini 1999b, 554)⁸². Come si può notare, la descrizione personale, messa in terza persona, esula del tutto da tratti fisici, in quanto ignora il corpo, e punta su definizioni etiche e professionali, scandite in una genericità approssimativa, tramite quel «un po'» insistito. Una simile presentazione sarebbe poi condivisa da soggetti disparati, «da una signora fascista e da un giovane extraparlamentare, da un intellettuale di sinistra e da un marchettaro», uniti tra loro da «una terribile, invincibile ansia di conformismo» (Pasolini 1999b, 554-555)⁸³.

Tuttavia, nel suo discorso riaffiora la consueta instabilità ideologica, dovunque si posi il suo giudizio, pendolare tra posizioni conservative e altre opposte, radicali e contestative. Così, intende spingerlo «a tutte le sconsecrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito» e insieme si propone di convincerlo «a non temere la sacralità e i sentimenti» (Pasolini 1999b, 556). O ancora verso il fascismo, pure esecrato. Nel profilo del ragazzo, intanto, con un'improvvisa sterzata sociologica rispetto ai preamboli del ritratto in questione, lo localizza in termini di classe: «tu non puoi essere che un borghese, cioè uno studente che fa la prima o la seconda liceo», anche se intorno a lui «tanti tuoi coetanei sono schifosi fascisti»⁸⁴. In questo modo, lo scrittore si allontana non solo dall'omofilia socratica ma anche dall'amore viscerale per i paria, per la periferia del mondo. Ma poco oltre dichiara che «tutti gli italiani infatti si possono dare dei "fascisti" a vicenda, perché in tutti gli italiani c'è qualche tratto fascista» (Pasolini 1999b, 554). A riprova di ciò, non esita a rimpiangere il ventennio, scatenando polemiche infinite a sinistra, davanti a quello che considera il nuovo fascismo della società contemporanea⁸⁵. Lui stesso non nasconde di avere un passato di fedeltà allo stesso fascio, sotto l'azione congiunta dall'alto dell'autorità e dal basso del gruppo sociale di appartenenza⁸⁶.

Analogamente, per quanto concerne l'aborto legalizzato, pare rassegnarsi senza alcun entusiasmo⁸⁷, in quanto via libera all'odiata coppia eterosessuale, in questo condizionato dalle proprie vicende private. Oscillazioni anche per quanto attiene alla rimozione laica del sacro. Se intende infatti sospingerlo «a tutte le sconsecrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per

⁸² Da notare come la qualifica di regista filmica sia considerata in *Gennariello* più adatta a «guardare le cose» rispetto all'occhio del letterato (Pasolini 1999b, 571).

⁸³ E ovviamente il conformismo concerne anche la sinistra «che c'era sempre stato – in questi ultimi anni si è fossilizzato» (Pasolini 1999b, 571).

⁸⁴ Tutta la dettagliata descrizione del personaggio, quasi una lunga didascalia: Pasolini 1999b, 552-553.

⁸⁵ Si veda, ad esempio, quanto scrive con sarcasmo Sanguineti 1976, 51-54.

⁸⁶ «al tempo del fascismo, quando ero adolescente io, i miei compagni mi davano quotidianamente lezione non solo di come essere virili e volgari, ma anche di come essere teppisticamente lealisti all'autorità fascista» (Pasolini 1999b, 586).

⁸⁷ «Sono per una legalizzazione prudente e dolorosa» (Pasolini 1999b, 558).

ogni sentimento istituito» allo stesso tempo intende convincerlo «a non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci» (Pasolini 1999b, 556).

Nel frattempo puntualizza con foga perentoria che nella formazione di Gennariello i modelli assimilati dalle cose sabotano gli influssi operati dalla famiglia, risultando molto più «fonti educative»⁸⁸ di fatto rispetto ai genitori e alla scuola. E le cose conducono alla citazione di una *madeleine* proustiana, una visione medianica dischiusa all'improvviso, la tenda che palpita dal passato e gli riporta aromi e immagini dell'infanzia bolognese⁸⁹. In tale ambito, aggiunge che solo i coetanei svolgono un'analogia incidenza nel condizionare comportamenti e visioni del mondo⁹⁰. Perché costoro operano da agenti di conformismo, in grado come sono di esercitare un sadismo vessatorio su chi non si sottomette alla loro sistematica opera di integrazione⁹¹. Nella corsa sfrenata a uniformarsi, importante figura il motivo feticcistico dei capelli. Per fortuna li ha corti, Gennariello, scelta che per Pasolini ha funzionato da costante predilezione erotica, mentre quelli lunghi rimandano proprio al conformismo degli anticonformisti, al limite in una deriva da *freaks*. Per contrasto si pensi, in precedenza e altrove, ai prototipi abbaglianti e medusei nel loro fascino minaccioso, dei barbari sterminatori in *I Turcs tal Friúl*, o dei nazisti in *Affabulazione*⁹². Non può che demonizzare, altresì, l'adesione all'ordine costituito, incomprensibile per lui, abituato a dare scandalo col suo corpo, in più smanioso di martirio, tutto teso a rivivere gli antichi traumi dei processi e delle persecuzioni, l'ossessione cristologica e socratica (Berardinelli 1990, 149-69). Invece, e lo ribadisce con enfasi, occorre distinguersi, manifestare la propria diversità. Ancor più insoffribile, per lui, rispetto alla persecuzione vera e propria la tolleranza. Si sente infatti «come un

⁸⁸ «Le tue fonti educative più immediate sono mute, materiali, oggettuali, inerti, puramente presenti» (Pasolini 1999b, 564).

⁸⁹ «una tenda, bianca, trasparente, che pende, credo immobile, da una finestra che dà su un vicolo piuttosto triste e scuro. Quella tenda mi terrorizza e mi angoscia: non come qualcosa di minaccioso o sgradevole, ma come qualcosa di cosmico» (Pasolini 1999b, 567).

⁹⁰ I «tuoi compagni che sono sia ben chiaro, i tuoi veri educatori» (Pasolini 1999b, 564).

⁹¹ «Il conformismo degli adulti è tra i ragazzi già maturo, feroce, completo [...] violenza allo stato puro [...] tutti quanti, ti danno ogni giorno una tremenda lezione di come comportarsi e pensare in una società consumistica» (Pasolini 1999b, 584-586).

⁹² In particolare, si considerino in *Affabulazione* certi ritratti del barbaro, veicolati dalla metonimia filiale: «Ma questo biondo / di questa zucca di mio figlio [...] / è di un biondo che hanno solo certi marinai [...] / magari per quell'oro mal tosato – o tenuto come / un elmaccio barbarico a raggera / sulla fronte – quella criniere infantile, / sia quando è un po' polverosa, sia quando / è pulita e cascante come seta» (Pasolini 2001b, 506), o ancora «manipolo di ragazzi / bavaresi o prussiani, coi toraci gonfi, / gli occhi ancora invasati dal brusio chef anno I passi / all'unisono sul selciato: / essi sono nudi; o tutti nudi, o, davanti al sesso / hanno una pezzuola (nera) che non ne nasconde / né la forma né la giovinezza (Pasolini 2001b, 543). Del resto, l'intera drammaturgia pasoliniana è penetrata da simili fisiognomie nordiche, spesso complementari a quelle scure, meridionali, presenti nella carrellata furiosa di teste e membri adolescenti nell'epopea del romanzo incompiuto *Petrolia*. Basti citare sempre *Orgia*, là dove sbucca il ritratto ossimorico di «capelli biondi quasi rasati / ridotti a un pulviscolo di steli – / oppure un giovane bruno, / con la bocca dell'arabo adolescente, / cattivo, ma affettuoso come una madre» (Pasolini 2001b, 290).

negro in una società razzista che ha voluto gratificarsi di uno spirito tollerante» (Pasolini 1999b, 557).

Nelle tipologie relative ai gruppi coetanei che gravitano attorno a Gennariello, e nelle quote minoritarie, tra i «disobbedienti», «i disadattati, i devianti» si contano «rarissimi – "i colti"» (Pasolini 1999b, 587). Sono trascorsi solo sette anni dal *Manifesto* del '68, e nonostante o meglio in virtù della scolarizzazione in cui è collocato il fantasma del ragazzo, non è più tempo de «i gruppi avanzati della borghesia» (Pasolini 1999a, II, 2482)⁹³. La cultura adesso è spazzata via. Il discorso a puntate rivolto a Gennariello ha semplificato la complessità di un teatro di idee implicito nel *Manifesto*. L'assemblea ateniese, compatibile colla scuola di Casarsa, non sembra consona ai minorenni partenopei.

Il *Trattatello* in cambio sottolinea con enfasi cosa il ragazzo ha perso nel salto generazionale, nel passaggio cioè tra il prima e l'oggi, tra «il mondo consumistico e il mondo paleoindustriale», ancor più traumatico che quello tra quest'ultimo «e il mondo preindustriale» (Pasolini 1999b, 577). Parla, a tale proposito, e con enfasi, di genocidio delle culture subalterne, autentica reincarnazione del nuovo fascismo per lui, Shoah senza sangue visibile, e di conseguenza passata sotto silenzio, cioè lo sterminio del mondo operaio⁹⁴ e contadino, mondo edenico, come visto, per lo scrittore. Questo pare ricollegarsi obliquamente al passaggio dolente in *Calderón*, al *Sogno* vano della liberazione. Qui, infatti, la protagonista Rosaura, nell'ultima sequenza che chiude la tragedia, vagheggia di essere in un Lager, per assistere all'arrivo dei salvatori, i partigiani col fazzoletto rosso al collo. Fantasia eccitante commovente, che il marito Basilio, il ricco e gelido borghese, si affretta a svelare nella sua irrealtà di sogno, in puntuale opposizione ai venti di rivoluzione che in quegli stessi anni erano esaltati da Dario Fo. Non basta, perché un'autentica apocalisse si sarebbe abbattuta sopra i preziosi mestieri artigiani, cancellandoli, ricorrendo all'esempio estemporaneo della tazza di tè, così come sul paesaggio nel terzo mondo, vedi lo Yemen, devastato dalla «presenza "espressiva", orribile, della modernità: una lebbra di pali della luce piantati caoticamente – casupole di cemento» (Pasolini 1999b, 572), così come sulle sterminate periferie dove «non c'è più spirito popolare» (Pasolini 1999b, 578-579). Tant'è vero che la campagna di un tempo, agli occhi dello scrittore «spettacolo di un mondo perfetto», sarebbe divenuta viceversa per il ragazzo una «spettrale e quasi paurosa sopravvivenza» (Pasolini 1999b, 580).

⁹³ Il *Manifesto per un nuovo teatro* esce in «Nuovi Argomenti», 9, 1968, che nel 1967 aveva pubblicato la prima delle sei tragedie pasoliniane, *Pilade*. Sul *Manifesto*, cfr., Puppa 2021.

⁹⁴ Ne consegue che «la popolazione sarebbe tutta di piccoli borghesi, essendo stati antropologicamente eliminati dalla borghesia gli operai» (Pasolini 1999b, 583).

Questo è un tempo in cui i beni di consumo contano più dei valori. E si può apprezzare pertanto la lucidità diagnostica dello scrittore, profetica spesso rispetto alla omologazione del mercato globalizzante, alla superfetazione in chiave edonistica del progresso⁹⁵ in termini laici, al di là delle argomentazioni più radicali, come la soppressione della televisione⁹⁶ e, come detto, della scuola media obbligatoria. Non manca un riferimento alla Bologna, dove è nato, «una città sviluppata e una città comunista» (Pasolini 1999b, 583), incrocio tra centro urbano e zona industriale che ha assorbito la campagna. Qui, trionfa «il sabato sera una baraonda che ricorda il Quartiere Latino» (*ibid.*).

La generazione di Gennariello è purtroppo condannata, secondo lo scrittore, all'assenza di desideri, nella misura in cui la nascita di costoro sarebbe avvenuta grazie al progresso tecnico che ha ridotto la mortalità nel parto. Ma su di essi, in precedenza «destinati a essere morti», si abbatterebbe di conseguenza la nevrosi «di non essere accolti nel mondo con amore» (Pasolini 1999b, 588-589). Da qui, la infelicità che li caratterizza, già annunciata del resto nella premessa che nelle *Lettere luterane* apriva alla serie di Gennariello. Là, si poneva dalla parte del padre, là si identificava con questo ruolo parentale, incrociato con quello dell'insegnante innamorato dei propri studenti, e da quella prospettiva li scorge adesso privi di carisma. L'eros pedagogico, violentissimo nel suo teatro, in cui il gesto didattico si fa offerta amorosa/sacrificale tra giovane padre o fratello maggiore e figli di cui inevitabilmente il primo si innamora, dall'aurorale e fiabesco *I fanciulli e gli elfi* del periodo di Casarsa, in cui si traveste da orco cannibale a *Affabulazione*⁹⁷, dove il protagonista uccide il figlio per eccesso di desiderio, ora pare svaporato e riconvertito in logos discorsivo. Opportuno ripetere questo spostarsi dei registri affettivi in rapporto ai mitici ragazzi. La sua infatti è «una cessazione d'amore verso di essi» (Pasolini 1999b, 542)⁹⁸. Ma così questi ultimi gli appaiono quali mostri: «il

⁹⁵ «non credo in questa storia e in questo progresso», *ivi*, p. 561. Invece, l'ideologia consumista imperante porta avanti l'idea «che il male peggiore del mondo sia la povertà e che quindi la cultura delle classi povere deve essere sostituita con la cultura della classe dominante» (Pasolini 1999b, 547).

⁹⁶ «Quinta parte del trattato saranno la stampa e la televisione, questi spaventosi organi pedagogici privi di alcuna alternativa. Su ciò nulla fermerà il mio furore di persona che, come vedi, è mite» (Pasolini 1999b, 565).

⁹⁷ Ma nel suo teatro in mezzo, tra i primi testi scritti in Friuli e le tragedie iniziate a metà degli anni '60, svetta *Nel 46!*, la cui prima stesura del 1947 porta il titolo de *Il cappellano*. Qui, l'ingorgo emotivo rappresentato dal doppio ruolo del possessore/posseduto, del carnefice/vittima, in un saliscendi ossessivo tra cadute nel sogno e brevi risvegli, presenta un giovane docente di provincia, Giovanni, nella prima versione appunto un cappellano, Don Paolo travolto dalla passione per gli scolari. Finirà per strangolarne nelle fantasticherie uno di costoro, nascondendone il cadavere sotto il divano, salvo sottrargli l'identità, a conferma del consueto scambio pasoliniano tra adulto e adolescente. A questo proposito, Puppa 2023.

⁹⁸ Ma questo disamore proietta paradossalmente il senso di colpa genitoriale, che ha permesso prima il fascismo, poi il regime clerico-fascista, infine «il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine» (Pasolini 1999b, 542).

loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non terrorizzante, è fastidiosamente infelice. Orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti» (Pasolini 1999b, 543).

A cosa dunque può educare il suo allievo lontano, icona assente e inesistente? Occorre evitare almeno questa infelicità, equiparata ad una colpa. Non gli resta che intimargli, in modo perentorio, e con un salto illogico dopo averne invece assolutizzato la condizione depressiva. «Non temere di essere ridicolo: non rinunciare a niente. [...] Non lasciarti tentare dai campioni dell'infelicità, della mutria cretina, della serietà ignorante. Sii allegro» (Pasolini 1999b, 591), evitando soprattutto «la retorica della bruttezza» (Pasolini 1999b, 592).

Ma il *Trattatello* si avvia alla chiusura. Forse lo stop viene determinato dalla stagione dolce, col sole mite che pare evocare «le poesie estive di Sandro Penna» (Pasolini 1999b, 593), mentre spuntano squarci lirici, grazie al fine anno scolastico. Sì, il ricordo della chiusura della scuola da lui goduta da studente per via delle elezioni politiche, all'improvviso toglie lena al progetto pedagogico, anche se il congedo della puntata promette il prosieguo della digressione. Nel frattempo, ulteriore confronto demonizzante tra ieri e oggi, se nel passato c'erano le Madonne piangenti, organizzate dalla sinergia tra preti locali e boss mafiosi, nel presente si rapiscono i magistrati. Però, se ad essere sequestrati sono giudici alla Di Gennaro, sanfedisti, scatenati nel processo del 1963 per il film *La ricotta*, «capolavoro orale del clerico-fascismo» (Pasolini 1999b, 595), il disegno complessivo dei rapitori si mostra oscuro e indecifrabile. Meglio ancora, sospetto. Perché lo scrittore sfiora qui il discorso stordente, relativo ai rapitori e agli stragisti della DC⁹⁹, sottotesto inquietante del grande romanzo inevitabilmente incompiuto e cantiere aperto, *Petrolio*.

⁹⁹ «i potenti democristiani sanno tutto delle stragi, o quasi tutto, o almeno un poco, ma fingono di non saperlo e tacciono» (Pasolini 1999b, 562).

Pasolini, il dibattito sul divorzio e la «rivoluzione passiva»

di Paolo Desogus

I. «*La mia particolare ottica*»

Uno dei momenti più significativi del lavoro giornalistico di Pasolini è senz'altro la discussione nata da un articolo del giugno 1974 dedicato agli esiti sul referendum del divorzio. E questo in parte perché la nota polemica era indirizzata principalmente al segretario comunista, Enrico Berlinguer, ma anche perché quelle note critiche prendevano indirettamente le mosse dal pensiero dell'antico fondatore del partito comunista e in particolare dalla lettura delle pagine dei *Quaderni del carcere* dedicate alla nozione chiave di «rivoluzione passiva». Vorrei per questo motivo tornare a quella discussione non però con l'intento di fare una sintesi dei diversi momenti del dibattito, ma per esaminare alcuni dei passaggi consentono di ricostruire uno dei tasselli ideologici del pensiero di Pasolini sullo sfondo del suo legame con il PCI.

Mi pare infatti che la polemica sul divorzio abbia una sorta di valore paradigmatico che aiuta a comprendere il difficile dialogo, costellato da attriti, frizioni e talvolta persino grandi conflitti come da aperture che hanno segnato il rapporto tra Pasolini e i comunisti. A dispetto delle ricostruzioni giornalistiche, concentrate soprattutto sullo scandalo di Ramuscello, nato dalla denuncia per corruzione di minorenni deposta a carico di Pasolini (Naldini 1989, 131-137), ritengo che quello tra il poeta e il PCI sia stato essenzialmente un rapporto politico, motivato cioè non da ragioni personalistiche, ma dall'intento di comprendere i processi sociali al fine di afferrarne le traiettorie e modificarne la direzione nel quadro di una prospettiva di sinistra.

I movimenti di distanziamento come quelli di riavvicinamento tra Pasolini e il PCI si collocano in questo senso in un terreno largamente condiviso di interrogativi politici che convivono con risposte talvolta diverse e persino contrastanti. Relativamente al periodo che qui mi interessa prendere in esame, questi temi di indagine riguardano in particolare la questione democratica dopo l'attentato di Piazza Fontana, il destino delle classi subalterne nell'Italia del miracolo economico, l'alienazione consumistica, a cui credo sia importante aggiungere un ulteriore elemento molto poco esplorato al di fuori del campo degli studi filosofico-politici, ovvero il tema della mediazione e dunque della

206



funzione del partito politico e più in generale dell'azione dei corpi intermedi nel lavoro congiunzione tra istituzioni e società (Prospero 2016). Si legga questo passo di Pasolini: «credo alla politica, credo nei principi "formali" della democrazia, credo nel parlamento e credo nei partiti. E naturalmente attraverso la mia particolare ottica che è quella di un comunista» (Pasolini 1999b, 367).

Considerazione simili potrebbe essere benissimo attribuite a Berlinguer o a qualsiasi altro dirigente del PCI, dal momento che esprimono quel particolare nesso tra democrazia parlamentare e aspirazione al socialismo sviluppata dopo la Resistenza e l'esperienza della Costituente. Trovo però questa citazione dal *Romanzo delle stragi* estremamente importante non solo perché si colloca in uno dei pezzi più famosi e discussi di Pasolini, ma anche perché consente di sottrarre il suo profilo intellettuale dalle caratterizzazioni che lo dipingono come una sorta di spontaneista antipartitico, indifferente al lavoro di mediazione e privo di un background politicamente riconoscibile e teoricamente saldo e affidabile.

In questa stessa ottica si possono leggere numerose pagine che avvicinano e allo stesso tempo allontanano Pasolini dal PCI e che si riferiscono al forte anticapitalismo, strettamente connesso alla riflessione sul rapporto tra individuo e modernità. Sul piano prospettico dominano certamente le differenze: Pasolini vede nella modernità un vicolo cieco, là dove invece il PCI si sforza di mantenere una prospettiva di superamento del neocapitalismo. Leggiamo però un'altra citazione:

[N]oi sosteniamo che il consumismo individuale esasperato produce non solo dissipazione di ricchezza e storture produttive, ma anche insoddisfazione, smarrimento, infelicità e che, comunque, la situazione economica dei paesi industrializzati [...] non consent[er]e più di assicurare uno sviluppo economico e sociale conservando la "civiltà dei consumi", con tutti i guasti, anche morali, che sono intrinseci ad essa (Berlinguer 2013, 190).

Concetti simili a questi di Berlinguer sono stati frequentemente espressi negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*, così come in tante altre pagine in cui lo scrittore si sofferma sui «giovani infelici», sull'omologazione e più in generale sulla miseria antropologica della società neocapitalistica. Nonostante le forti differenze nei modi di aderire al processo storico, sia Pasolini che il PCI concepiscono la politica all'interno di uno stesso umanesimo integrale, risalente a Gramsci. Si tratta di un pensiero che si è sforzato di superare il fatalismo dialettico e che ha dunque cercato di ridare centralità ai soggetti sociali, al loro lavoro culturale, alla loro capacità di dotarsi di una visione del

mondo e di una volontà politica.

Gramsci è del resto l'autore marxista che più ha influenzato Pasolini, l'autore che più si è sedimentato nel suo pensiero politico a partire dagli anni giovanili della militanza per poi condizionare diversi aspetti del suo lavoro letterario e intellettuale (Desogus 2022, 3-34). È importante a questo proposito una precisazione. Chi cerca in Pasolini un intellettuale marxista simile a Fortini o a Sanguineti resterà molto deluso. Dai suoi scritti si evince abbastanza chiaramente che conosce la letteratura marxista, ma in modo cursorio e frammentario. Nei suoi scritti si trovano evidenze di Marx, Lukács, Adorno, Benjamin, Marcuse e dello stesso Fortini. Quella di Pasolini non è in ogni caso un'attitudine strettamente aderente all'analisi sistematica. Le stesse categorie marxiste compaiono spesso in modo paradossale: si pensi all'uso di termini come «prospettiva» o «irrazionale» mutuati da Lukács, ma usati da Pasolini in modo polemico; o si pensi ancora alle tante pagine dedicate alla dialettica senza conciliazione, attraverso cui Pasolini dichiara la propria eresia marxista, ma che trovano riscontro in un famoso saggio di Adorno a lui noto e intitolato *La conciliazione sforzata*.

Anche nella lettura di Gramsci, benché molto più approfondita rispetto a quella di altri autori, si riscontrano diverse irregolarità. La più nota è quella che riguarda «l'oscuro scandalo della / coscienza» delle *Ceneri*: «lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te» (Pasolini 2003, 820). Chiunque ha un po' di familiarità con il lessico gramsciano e con il pensiero marxista riconosce in questa opposizione numerosi elementi tipici del pensiero dei *Quaderni*: nel quaderno 10 Gramsci definisce infatti la filosofia della prassi una filosofia della «contraddizione» (Gramsci 1975, 1820) e afferma che chi aderisce a tale filosofia, non si limita a riconoscere le contraddizioni nella realtà, ma, si legge nel quaderno 11, «pone se stesso come elemento della contraddizione, eleva questo elemento a principio di conoscenza e quindi di azione» (Gramsci 1975, 1487). È esattamente quello che fa Pasolini nelle *Ceneri* anche se, in questi versi, lo scrittore rivolge in modo paradossale la contraddizione verso la sua incompleta adesione al marxismo e alla politica del Partito comunista.

II. Quale rivoluzione?

Se il terreno da cui sorgono gli interrogativi politici è comune, le risposte non sempre sono le stesse. Si prenda a questo proposito un brano da *Poesia in forma di rosa*, del 1964, in cui compare una frase dal significato non del tutto chiaro. Ritornando alla prospettiva comunista Pasolini afferma che

all'altezza del 1964 «la Rivoluzione non è più che un sentimento» (Pasolini 2003, 1256). Non è cioè qualcosa di *storico*: una possibilità inscritta nel divenire. Ma è qualcosa che persiste solo come ideale soggettivo, come trasporto sentimentale.

Tra il 1964 e 1965 Pasolini afferma che l'ispirazione "nazionale-popolare" gramsciana è terminata, non ha più corso storico. Il neocapitalismo ha trasformato così radicalmente la società e le classi subalterne che l'elezione del popolo a popolo-nazione, a soggetto capace, gramscianamente, di farsi portatore di una "nuova civiltà" non è più possibile (Pasolini 1999b, 1053). Che del resto questo biennio abbia fatto da spartiacque lo si osserva anche in uno scritto pubblicato per la morte di Togliatti e non incluso nelle opere complete dei Meridiani. Al suo interno Pasolini afferma:

Non posso veramente dire in poche parole quello che significa per me la morte di Togliatti. Vuol dire la fine e il principio di un'epoca, la conferma e la delusione di una ideologia, la nostalgia e la stanchezza del passato, la riscoperta e la noia del futuro, la dimostrazione di ciò che non importa dimostrare (Pasolini 1964, 9).

In questo testo si ritrova lo spirito della contraddizione delle *Ceneri* insieme alla consapevolezza che si è aperta una nuova epoca. Come si legge negli scritti di *Empirismo eretico* sulla lingua e sui fenomeni letterari o come emerge nei testi più politici degli anni Sessanta, il neocapitalismo ha trasformato la realtà e sta imponendo una nuova ideologia alienante da fronteggiare (Pasolini 1999a, I, 1269-1270). Ed è qui, in questo frangente, che l'influenza di Gramsci riappare, seppure in una forma nuova: non più prospettica, ma ugualmente orientata a intervenire sulle nuove contraddizioni culturali e sociali.

Sempre in *Poesia in forma di rosa*, arriva dunque ad «abiurare dal ridicolo decennio» (Pasolini 2003, 1174), cioè dagli anni Cinquanta, proprio gli anni in cui il pensiero di Gramsci aveva influenzato il suo lavoro letterario. Ora, l'abiura, come sappiamo, nasce sempre da un ricatto. È qualcosa che si è obbligati a fare di fronte a un potere invincibile, un potere che ha vinto e che sembra non lasciare alternative. Ma è anche un modo per distanziarsi, per sottrarre dalla traiettoria storica ciò che non ha più possibilità di inserirsi nell'ordine del discorso presente, se non sotto la forma straniante del non aderente, del bizzarro o appunto del «ridicolo». L'abiura è in questo caso proprio ciò che consente alla rivoluzione di persistere come «sentimento», come sopravvivenza, come rudere benjaminianamente lasciato indietro dall'angelo della storia.

III. Divorzio e «rivoluzione passiva»

Il grande paradosso prodotto da questa abiura è che proprio dalla metà degli anni Sessanta Pasolini inizia sempre più insistentemente a definirsi un intellettuale marxista o talvolta anche comunista. Dal 1964 non si contano infatti le dichiarazioni di voto per il PCI così come le volte in cui si auto definisce «comunista» o «marxista», per quanto eretico e talvolta in aperto conflitto con la segreteria nazionale. In comune resta la medesima matrice gramsciana anche se in una declinazione nuova. In un intervento risalente a questo periodo Pasolini sostiene che la borghesia è diventata, la «classe egemonica (così direbbe Gramsci) [...], cioè [...] centro non soltanto di potere e di dominio, ma [anche] centro culturale» (Pasolini 1999b, 791). Una conferma gli arriva dal Gruppo 63 da lui identificato come una proiezione sovrastrutturale dei mutamenti economici prodotti dal boom degli anni Sessanta (Pasolini 1999°, 1400-1428). Secondo Pasolini, sta infatti emergendo una nuova borghesia progressiva, orientata a prendere il posto della vecchia borghesia reazionaria e fascistoide, che inizia a conquistare ampi settori della società e della cultura. Si tratta di una borghesia che, nei termini di Marcuse, Pasolini definisce «tollerante», «democratica» e portatrice di un modello di progresso pienamente integrato con il capitalismo e con la sua società dei consumi.

Il culmine di queste riflessioni sulla nuova borghesia viene raggiunto negli *Scritti corsari*, la raccolta di articoli pubblicati su diverse testate e soprattutto sul «Corriere della sera», alcuni dei quali dedicati al tema del divorzio. Nel 1970 i partiti laici insieme al PCI votano la legge sul divorzio scritta da Fortuna e Baslini. Nel 1971 gli antidivorzisti chiedono però un referendum abrogativo, che ha luogo tre anni più tardi, in seguito al fallito tentativo di una mediazione parlamentare a cui partecipa anche il PCI, in contrasto con la posizione di Pasolini (1999b, 299). La campagna referendaria per il No coinvolge tutte le forze di sinistra e in particolare PCI e PSI, che si oppongono al comitato per il Sì di Amintore Fanfani. Il 10 maggio il No prevale con il 59% dei voti, ed esattamente un mese dopo Pasolini pubblica un articolo clamoroso in cui afferma che «[l]a vittoria del "No" è in realtà una sconfitta non solo di Fanfani e del Vaticano, ma, in certo senso, anche di Berlinguer e del Partito comunista» (Pasolini 1999b, 307).

È curioso che Pasolini non dica che si tratta anche di una sconfitta del PSI o degli altri partiti laici. Ad aver perso, oltre alla DC di Fanfani, sono anche Berlinguer e il Partito comunista i quali «hanno dimostrato di non aver capito bene cos'è successo nel nostro paese negli ultimi dieci anni» (*ibid.*), cioè pressappoco dal fatidico 1964, da quando cioè «la rivoluzione non è più che un sentimento».

A questo articolo segue una lunga ed estenuante discussione che chiama in causa diversi intellettuali e scrittori anche esterni all'area comunista, come Giorgio Bocca. Dalle file del PCI risponde a Pasolini Maurizio Ferrara con un'argomentazione parecchio fuori fuoco, che si conclude con un'accusa un po' generica di «estetismo» prossimo al pensiero reazionario (Ferrara 1974). Il loro è un dialogo fra sordi. Le parole di Ferrara restano ingessate nella contingenza e in una difesa ideologica esteriore, formale, e dunque incapace di afferrare la sostanza del discorso di Pasolini, il quale dal canto suo non sta facendo altro che proseguire la sua riflessione sulla «mutazione antropologica» riprendendo quasi alla lettera uno dei capisaldi teorici dei *Quaderni del carcere*. Mi riferisco alla nozione di «rivoluzione passiva», definita da Gramsci anche come una «rivoluzione senza rivoluzione» (Gramsci 1975, 2011), ovvero una trasformazione guidata dai gruppi egemoni che accoglie elementi progressivi dentro un processo di restaurazione politica che lascia inalterati i rapporti di forza e smorza i moti che ne intendono rovesciare gli equilibri (Gramsci 1975, 1324-1325). Si tratta in questo senso di un progresso favorito dalle stesse classi dominanti per riaffermare il loro potere e per riadattare la loro presa egemonica al contesto che cambia. Sul piano logico-dialettico si tratta della contesa in cui la tesi vince sull'antitesi e ne assorbe alcuni tratti progressivi depotenziandoli degli elementi antagonisti più critici (Gramsci 1975, 1768).

Pasolini ammette senza tanti giri di parole che il divorzio è stato un progresso, ma dice anche che il suo successo è stato favorito dal neocapitalismo nel tentativo di ristrutturarsi, dal momento che, per estendere la propria egemonia, necessita di abbandonare gli ideali della vecchia borghesia reazionaria e anche di realizzare avanzamenti nei diritti civili. Non avrebbe dunque vinto l'Italia laica che interpreta il progresso nell'ottica di una nuova società fondata sul superamento delle differenze di classe e di un nuovo umanesimo. La vittoria del «No» sarebbe dovuta a quel sistema di nuovi desideri individualistici e consumistici indotti dal neocapitalismo affermatesi in Italia con il miracolo economico e le trasformazioni demografiche e sociali del paese. Pasolini mostra in questo senso di comprendere molto bene che nella società industriale avanzata il dominio non può più essere raggiunto mediante la forza, la repressione e la castrazione del desiderio, ma necessita di uno sforzo egemonico, ovvero di un'operazione politica capace di integrare quanto più possibile le istanze d'opposizione e di trasformare ciò che prima i ceti al potere sentivano come minaccioso per l'ordine sociale – come ad esempio il divorzio (Pasolini 1999b, 307-312) – in un elemento della propria visione del mondo.

Il tratto comune è sempre lo schema interpretativo della «rivoluzione passiva» teorizzata nei

Quaderni del carcere e che Pasolini riprende, senza menzionare apertamente Gramsci, in modo molto insistente negli ultimi anni. Lo ritroviamo ad esempio anche nelle pagine dedicate a un'altra abiura, l'*Abiura dalla trilogia della vita* del 1975, in cui Pasolini descrive la «rivoluzione sessuale» che si è affermata in Italia dalla seconda metà degli anni Sessanta come un fatto interno all'affermazione del potere capitalistico, da lui definito «nuovo fascismo» (Pasolini 1999b, 600). Pasolini stesso avrebbe favorito questa rivoluzione con alcuni suoi film, quali il *Decameron* o il *Fiore delle mille e una notte*, senza rendersi conto che la libertà dei corpi da lui professata sarebbe stata poi usata dal neocapitalismo per costruire un tipo umano nuovo, dominato non più solo sul piano ideologico-culturale, ma persino in quello biologico e fisico, come si legge in *Tetis* (Pasolini 1999b, 259-260) o ancora una volta nell'*Abiura*. In una delle pagine più dolorose di questo articolo, Pasolini afferma che sono venute meno le condizioni di possibilità della realizzazione di film come quelli *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* o *Il fiore delle mille e una notte*: «se anche volessi continuare a fare film come quelli della Trilogia della vita, non potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali». Il neocapitalismo non agisce infatti più solo nella coscienza, ma penetra nei desideri e nei più intimi spazi della corporeità (Pasolini 1999b, 600-601).

Anche in questo frangente si percepisce l'influenza gramsciana sulle parole di Pasolini e in particolare sull'identificazione del neocapitalismo come «nuovo fascismo». Nel *Quaderni* il fascismo storico viene del resto inteso non come momento di arretramento, ma come rivoluzione passiva che reagisce alle istanze sociali integrandone, quanto più è possibile, per depotenziare la spinta dialettica che era stata attivata negli anni del primo dopoguerra con il «biennio rosso» (Burgio 2002). Come il fascismo storico, anche questo nuovo potere costituisce una risposta moderna a questioni e interrogativi posti dalle trasformazioni sociali in atto. Le sue principali armi però non sono la retorica nazionalistica o l'ideologia composta da «dio, patria e famiglia» o ancora la repressione sessuale, ma sono l'individualismo, il consumismo, così come la «tolleranza repressiva» marcusiana riarticolata nel quadro della rivoluzione passiva (Pasolini 1999b, 297).

IV. Una convergenza?

Come accennavo, la risposta immediata dei comunisti alle riflessioni corsare nate dal dibattito sul divorzio non vengono immediatamente colte. E tuttavia non si può fare a meno di osservare che il tema dell'emergenza antropologica posto da Pasolini abbia assunto via via un'importanza sempre

più grande. Lo si vede bene soprattutto negli interventi in cui Berlinguer critica le società neocapitalistiche. Al loro interno, sostiene il segretario comunista,

nascono non solo crescenti disagi materiali per le grandi masse della popolazione lavoratrice; nascono anche il malessere, le ansie, le angosce, le frustrazioni, le spinte alla disperazione, le chiusure individualistiche, le illusorie evasioni; nasce in conclusione quella che si potrebbe definire l'infelicità dell'uomo di oggi (Berlinguer 2014, 130).

Parole simili si ritrovano spesso nelle *Lettere luterane* e negli *Scritti corsari*. E credo che sia proprio per questa comune lettura antropologica, sulla natura del neocapitalismo e della società dei consumi, che Pasolini ha sempre riaffermato la propria vicinanza al PCI nonostante i tanti dissidi. Persino nel 1975, nel discorso che avrebbe dovuto pronunciare in occasione del congresso del Partito radicale, se non fosse stato brutalmente assassinato, Pasolini esordisce dicendo di essere un «intellettuale marxista che vota PCI» (Pasolini 1999b, 706), ma che allo stesso tempo lo sfida, lo contraddice, senza tuttavia mai uscire dal medesimo orizzonte gramsciano.

Pier Paolo Pasolini, «Lotta Continua», i vicini distanti

di Valter Vecellio

È mia la paternità del titolo di questa comunicazione: «*Lotta Continua*», *i vicini distanti*. Non so bene come sia venuto fuori. È come se fosse nato da solo. Tutto sommato ha una sua ragion d'essere, covava in qualche anfratto del cervello a mia insaputa; probabilmente risultato di letture, conoscenze, fatti vissuti.

Sono stato testimone di parte dell'ultima fase di Pier Paolo Pasolini: quando più intensamente è vicino a Marco Pannella e al Partito Radicale; e contemporaneamente *Lotta Continua*, ormai ridotto a "solo" giornale, perde quasi tutti i suoi iniziali connotati, si trasforma in altra cosa. Ma anche in quella fase, Pasolini e *Lotta Continua* sono mondi distanti, anche se in qualche misura vicini.

Lotta Continua nasce come organizzazione extra-parlamentare; anche se la sua storia è segnata da una quantità di episodi tragici e molti dei suoi adepti hanno imboccato strade lastricate da violenza, dolore, morte, rispetto ad altri gruppi, penso si possa definirlo il movimento più libertario e scanzonato, certamente il meno dogmatico ed ideologico. Non è un caso se ospita le vignette che hanno per protagonista l'operaio "Gasparazzo" di Roberto Zamarin morto tragicamente, letteralmente per il giornale (un incidente stradale mentre in automobile andava a distribuirlo in edicole non raggiungibili con altri mezzi). Penso anche ai successivi sberleffi di Vincino, al secolo Vincenzo Gallo, con il supplemento «L'Avventurista». Inimmaginabili nei seri e a volte perfino tetri PduP, Avanguardia Operaia, o i vari Partiti marxisti leninisti, linea rossa o nera. Credo si possa aggiungere che «*Lotta Continua*» sia stata la più ricca di fermenti, di contraddizioni. Forse proprio questo suo essere anomalo attira Pasolini, che pur distante non manca di sostenerla e anche finanziarla.

Per quel che riguarda Pasolini non ho la pretesa di competere con i tanti che hanno indagato sulla sua opera: un artista che a parte lo "strumento" fotografia, ha saputo utilizzare e padroneggiare praticamente tutti gli strumenti espressivi a sua disposizione. Quello che di Pasolini mi ha sempre incuriosito sono le mille sfaccettature della sua personalità, i tanti Pasolini, e anche quelle che a un occhio esterno possono apparire contraddizioni. Per dirne di una, Pasolini aveva almeno un paio di

motivi di risentimento nei confronti del Partito Comunista: la storia del fratello, massacrato a Porzûs dai partigiani filo-titini; e la vera e propria scomunica patita per il suo essere omosessuale, un ostracismo che lo costringe a lasciare il paese dove vive... Tuttavia, pur con alti e bassi, il PCI è il suo partito, anche se ha sempre tenuto d'occhio Marco Pannella e il Partito Radicale.

Miriam Mafai, una delle fondatrici di «Repubblica», da una postazione privilegiata (era la compagna di Giancarlo Pajetta), nel suo *Botteghe Oscure addio*, racconta che la vittoria del NO al referendum abrogativo sul divorzio voluto da Vaticano, Democrazia Cristiana e Movimento Sociale, viene salutata con esplosioni di gioia da tanti, ma non da Pasolini: lui è meditabondo, perplesso; quel risultato, annota Mafai, per Pasolini «non era una vittoria del laicismo, del progresso e della democrazia»; piuttosto la spia dell'adesione del PCI e della sinistra «ai valori della ideologia edonistica e del consumismo» (Mafai 1995). Non siamo lontani dal rimprovero mosso dal filosofo cattolico conservatore Augusto Del Noce, secondo il quale il PCI si va trasformando in un Partito Radicale di Massa: una perdita di "purezza" che lo perde. Non mi voglio impantanare in una discussione di questo tipo che ancora qualcuno evoca per giustificare fallimenti e contorsioni dell'oggi. Ne faccio cenno solo per marcare come «Lotta Continua» da una parte, Pasolini dall'altra, siano animati da una quantità di "distanze" che paradossalmente li avvicinano.

Quello che intendo forse si fa più chiaro se si rilegge una recensione che Pasolini pubblica sul settimanale «Tempo» del 4 novembre 1973. Il libro recensito è quello di Andrea Valcarengi, *Underground a pugno chiuso*. Valcarengi è il fondatore e animatore di una rivista «Re Nudo», piuttosto famosa in quegli anni, anche lui un passato di militante in Lotta Continua. Pasolini, che pure si scaglia contro quelli che ritiene i grandi mali del suo tempo (la dittatura del mercato, l'omologazione culturale, la rivoluzione/involuzione conformistica, la mutazione antropologica degli italiani), nei confronti di Valcarengi è spietato:

Ciò che questo libro, attraverso il suo linguaggio, rivela, è una spaventosa miseria culturale. Esso è formalmente il prodotto della più pura sottocultura... Valcarengi non solo non ha mai «pensato» a ciò che è la piccola borghesia contro cui si rivolta, ma non ha mai veramente «pensato» neanche che cos'è la contestazione. Tutte le sue opinioni sono automatiche, scivolano su una realtà priva di ogni resistenza (Pasolini 1999b, 438).

Tuttavia in quel libro Pasolini individua dieci pagine che giudica sono «un avvenimento nella cultura italiana di questi anni»; si tratta della prefazione di Marco Pannella; un testo, a quanto mi ha detto il suo autore, scritto di getto, di notte, quasi senza rileggerlo. Per Pasolini un qualcosa di illuminante:

finalmente il testo di un manifesto politico del radicalismo [...] Non si può non conoscerlo. La definizione che vi si dà dei rivoluzionari della nonviolenza, del potere, della sinistra tradizionale e della nuova sinistra [...] sul fascismo, e soprattutto, in modo sublime, sull'antifascismo [...] mi spinge ora inevitabilmente a concludere con una esortazione al lettore a non lasciarsi sfuggire queste pagine di Pannella, che son le uniche finora in Italia a definire dall'interno un periodo della contestazione e a delinearne una possibile continuità (Pasolini 1999b, 439-440).

Cosa colpisce e attrae Pasolini di quello scritto? Il fatto che Pannella si scaglia contro i fascisti/antifascisti: «Sono i Moro, i Fanfani, i Rumor, i Colombo, i Pastore, i Gronchi, i Segni e — perché no? — i Tanassi, i Cariglia, e magari i Saragat, i La Malfa. Contro la politica di costoro, lo capisco, si può e si deve essere "antifascisti"». È un concetto comune a Vitaliano Brancati e Leonardo Sciascia, allo stesso Pasolini; ma qui ci sono nomi e cognomi, e anche di "padri della patria": già lo sono, o lo saranno a breve. È il rifiuto di essere «antifascista della linea Parri-Sofri, lungo la quale si snoda la litania della gente-bene della nostra politica».

Il rapporto che lega Pasolini al Partito Radicale e a Pannella in particolare, credo aiuti a capire anche il curioso intreccio tra personalità varie: Pannella, Pasolini, Adriano Sofri, Leonardo Sciascia. Anno 1959. Su «Officina», la rivista dell'amico e poeta Roberto Roversi (e poi nel volume *La religione del mio tempo*), si possono trovare versi di un Pasolini spietato. Si rivolge ad alcuni radicali:

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo, l'eleganza,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno impedito di sapere chi siete:
coscienze serve della norma e del capitale (Pasolini 2003, I, 999).

Pasolini allude ai radicali di Mario Pannunzio e del «Mondo»; ma l'allora giovane Pannella di quella cerchia fa parte, di quella cultura è intriso. Qualche anno dopo gli chiede conto di quell'invettiva, dell'accusa d'essere schiavi «della norma e del capitale». Pasolini, secondo il racconto di Pannella, ammette che in quel periodo non capiva nulla:

Poco dopo facemmo «Agenzia Radicale», in formato quotidiano. Un'impresa straordinaria con mille copie al giorno e più di trenta tirate al ciclostile. Pasolini scrive dall'estero, dove era impegnato in un suo film: «Ho la notizia che un foglio ciclostilato, a volte tecnicamente illeggibile, che è "Agenzia Radicale", potrebbe non farcela più ad uscire; perderei uno dei pochissimi motivi per tornare in Italia...» (Vecellio 2010, 209).

Si arriva al 1969. Di fronte al "Palazzaccio" di Giustizia a Roma, una curiosa manifestazione: i radicali organizzano la "contro-inaugurazione" dell'anno giudiziario. Agitano il caso di Aldo Braibanti, condannato a nove anni di carcere per plagio, al termine di un processo inquisitorio che è una sorta di "martello delle streghe". Come ci ricorda anche il film di Gianni Amelio, la colpa di Braibanti è di essere un anarchico omosessuale. Pannella muove pesantissime accuse nei confronti dei magistrati che si occupano del caso. Assieme al direttore de «L'Astrolabio» Mario Signorino e a Giuseppe Loteta, che ne raccolgono le dichiarazioni, viene denunciato. Il processo si rivela un boomerang, i magistrati da accusatori si trovano ad essere accusati. Il meglio della cultura si mobilita: da Franco Fortini a Piergiorgio Bellocchio, da Alberto Moravia a Elsa Morante. Pasolini telefona allarmato: «Tu non hai idea, ti ammazzano...». Moravia si fa interprete di un allarme comune: «Marco, sono tutti molto preoccupati per te, per come ti esponi».

È il primo di una serie di "incroci" tra Pannella e Pasolini, spesso nelle aule giudiziarie, come i processi affrontati per la direzione di «Lotta Continua» giornale. Il gruppo di Sofri non ha nessuno che sia iscritto all'albo dei giornalisti che possa figurare come direttore responsabile come legge prescrive. Pio Baldelli, Bellocchio, Giampiero Mughini, Pannella, Pasolini, Gianfranco Pintore, Roberto Roversi e dalla Francia Jean-Paul Sartre, si offrono gratuitamente come direttori responsabili /irresponsabili: non intendono esercitare il minimo controllo su quanto viene pubblicato; ne fanno una questione di libertà di stampa, come sancito dall'articolo 21 della Costituzione. Ne ricavano centinaia di denunce, querele e processi; ne escono quasi sempre vittoriosi, vuoi perché le loro ragioni sono

quasi sempre accolte, vuoi perché si riconosce la giusta causa; vuoi perché non si ha nessuna voglia di creare "casi" imbarazzanti.

Bisogna riconoscere che «Lotta Continua» va giù pesante, titoli e articoli allucinanti a leggerli ora, apologie e violenze verbali di ogni tipo, non solo la campagna contro il commissario Luigi Calabresi. Ma quella era l'aria del tempo e non solo da parte di «Lotta Continua».

Il Pasolini che dirige senza dirigere «Lotta Continua» è lo stesso Pasolini che qualche anno prima scaglia la famosa invettiva sotto forma di poesia, *Vi odio, cari studenti*, dove dice di «simpatizzare per i poliziotti, figli di poveri, piuttosto che per i signorini della facoltà di architettura di Roma». Si è molto parlato di quella poesia. Mi limito a citare quanto spiega lo stesso Pasolini:

nessuno (...) si è accorto che questa non era che una *boutade*, una piccola furberia oratoria paradossale, per richiamare l'attenzione del lettore, e dirigerla su ciò che veniva dopo, in una dozzina di versi, dove i poliziotti erano visti come oggetti di un odio razziale a rovescia, in quanto il potere oltre che additare all'odio razziale i poveri – gli spossessati del mondo – ha la possibilità anche di fare di questi poveri degli strumenti, creando verso di loro un'altra specie di odio razziale; le caserme dei poliziotti vi erano dunque viste come «ghetti» particolari, in cui la «qualità di vita» è ingiusta, più gravemente ingiusta ancora che nelle università (Pasolini 1999b, 1210).

Foa, senza troppi giri di parole trova la poesia «molto brutta», ma anche interessante, «per ciò che rivela su Pasolini»; lo accusa di avere una visione immobilistica della lotta di classe, del movimento operaio, di non capire gli studenti. Petruccioli rincara la dose: «Più che non capire la classe operaia, la ignora»; nel suo pensiero «non c'è e non c'è mai stata». Non solo: sbaglia il giudizio sugli studenti, che «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». Nel corso di una tavola rotonda organizzata da «L'Espresso», con Vittorio Foa, Claudio Petruccioli e moderata da Aldo Ajello, Pasolini, replica che il vero bersaglio della sua collera non sono tanto i giovani, che ha voluto provocare per suscitare con loro un dibattito franco e fraterno; l'oggetto del suo disprezzo sono gli adulti suoi coetanei che si ricreano una specie di verginità adulando i ragazzi:

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... (AA. VV. 1968, 12).

Anticipa quella scontentezza meditata colta anni dopo da Mafai: «La borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai da una parte e i contadini dall'altra. Attraverso il neo-capitalismo la borghesia sta per diventare la società stessa». Petruccioli e Foa sono pienamente immersi negli umori di quegli anni. Petruccioli invita a guardare alle lotte in Vietnam e dei popoli del terzo mondo, quello che accade in Francia e negli Stati Uniti, le mobilitazioni degli studenti e delle minoranze di colore. Foa parla della scuola strumento a disposizione del neocapitalismo e del movimento studentesco e operaio che lottano contro questa situazione, «un processo rivoluzionario, a cui classe operaia e movimento studentesco partecipano concordemente».

Quello che allora Foa, Petruccioli e tanti altri non comprendono, è ciò che anni dopo si può cogliere nell'ultima intervista di Pasolini, quella che Furio Colombo pubblica su «Tuttolibri», supplemento culturale de «La Stampa»: «Pasolini mi appariva una sentinella affacciata su un mondo di cui, da solo, conosceva il pericolo, e considerava suo compito avvisarci in tempo»; Colombo ravvisa nelle parole di Pasolini «la tristezza medica di un verdetto che non si può cambiare e che non dipende dalla solidarietà e dall'affetto». Un qualcosa di tremendo che si coglie nell'ultimo film di Pasolini, *Le 120 giornate di Sodoma*; film che Sciascia confessa di aver visto con sofferenza. Ne scrive su «Rinascita» del 12 dicembre 1975, un articolo intitolato *Dio dietro Sade*. «Per quanto mi sforzassi», scrive Sciascia, «non riuscivo a non chiudere gli occhi, davanti a certe scene». Aggiunge che facendo il film che ha fatto, Pasolini ci avverte di un "pericolo" che incombe e grava su tutti. Un "pericolo" che anche Colombo, avverte. Assiste in anteprima, con Moravia e altri, alla proiezione del film e ricorda il senso di smarrimento di cui tutti sono preda: «Uscendo dalla proiezione nessuno di noi si è fermato per commentare o discutere. Quel film aveva il potere tremendo di imporre una verità che conoscevi bene e avevi smesso di raccontare. Era un documento e una prova, non un racconto. Ma aveva anche la forza tremenda della profezia...».

C'è un tutto che si tiene in questi vari passaggi, che non vengono colti da una pur limpida coscienza come Foa, o dagli entusiasmi giovanili di un Petruccioli, e più in generale da quel mondo di allora. Dunque, ancora una volta "vicini distanti". Il "vicino" Pasolini frantuma i luoghi comuni, mette in

discussione le certezze. Una lucidità, disperata e insieme serena, che lo rende "distante", proprio mentre viene perseguitato dai poteri che insieme costituiscono il Potere.

A conferma che certi tempi cupi non appartengono solo al quotidiano oggi che ci tocca vivere e patire, la citazione direttissima del procuratore della Repubblica presso il tribunale civile e penale di Torino. Siamo nell'estate/autunno del 1971. Baldelli, Bellocchio, Mughini, Pannella, Pasolini, Pintore, Roversi sono accusati

in concorso tra loro di un unico disegno criminoso...attraverso la stampa e la diffusione del periodico «Lotta Continua»... e attraverso cartelloni, manifesti, scritte murali e striscioni affissi od esposti nel corso di pubbliche manifestazioni, grida e slogan lanciati e diffusi nel corso delle stesse attraverso altoparlanti ed altri mezzi di diffusione meccanica o attraverso riproduzioni fonografiche, tutte dirette a militari in servizio, istigavano i militari a disobbedire le leggi, a violare il giuramento prestato i doveri derivanti dalla disciplina militare e tutti gli altri doveri inerenti al loro stato di militari... fatti commessi dal luglio 1970 al 18 maggio 1971 in Torino, Nocera Inferiore, Udine, Bergamo, Casale Monferrato e in altre imprecisate località e per ultimo ancora in Torino («La Prova radicale», 1971).

La procura di Torino di allora praticamente scomoda mezzo codice penale, che all'epoca è ancora, in buona parte, quello concepito dal ministro della giustizia fascista Alfredo Rocco, e che a distanza di quasi trent'anni dalla caduta del regime non è ancora depurato delle sue norme liberticide e autoritarie. Gli imputati formano una sorta di associazione per delinquere; il loro scopo è mettere in essere «in un unico disegno criminoso, nella medesima qualità, con i mezzi e nelle circostanze di tempo e di luogo... propaganda per il sovvertimento violento degli ordinamenti economici e sociali costituiti nello Stato, azioni esecutive di un unico disegno criminoso...». Baldelli, Bellocchio, Mughini, Pannella, Pasolini, Pintore, Roversi come le Brigate Rosse...

Pasolini è direttore "irresponsabile" per un periodo limitato dal 1 marzo al 30 aprile 1971. Una generosità di cui «Lotta Continua» abusa. Quando scrivo una biografia di Pannella è lui che me ne parla. Il Consiglio dell'ordine lombardo dei giornalisti aveva comunicato a «Lotta Continua» che sarebbe bastato proporre il nome di un redattore abituale per riconoscergli il titolo e la funzione di direttore responsabile... E Pasolini non sapeva nulla del fatto che «Lotta Continua» poteva benissimo avere un suo direttore responsabile, almeno sul piano giuridico e formale. Quello di Pasolini è un

sostegno per la libertà di stampa, che "paga" non solo con le denunce giudiziarie. Su di lui vengono svolte indagini non autorizzate e dossier diffamatori. Lo conferma Gianadelio Maletti, ex capo del SID, il servizio segreto di allora. Il 16 aprile la procura di Torino accusa i direttori "irresponsabili", e dunque anche Pasolini, di «istigazione a disobbedire le leggi, propaganda antinazionale e di sovvertimento degli ordinamenti economici e sociali dello Stato». Il 3 giugno, a Siena, un avvocato si sente in dovere di denunciarli per gli stessi reati. Il 18 ottobre il tribunale di Torino li processa.

Il rapporto di Pasolini con Lotta Continua è burrascoso: la contestazione nei suoi confronti arriva agli sputi e alle invettive. Sofri si dice convinto che Pasolini «ha una voglia matta di essere riconosciuto dai ragazzi del '68, ma è troppo orgoglioso per poterlo chiedere esplicitamente, non li avrebbe mai adulati. Allora usa i suoi mezzi e ingaggia come sempre un corpo a corpo foriero poi di una riconciliazione». Un "corpo a corpo" che ha come ring Venezia. Pasolini presenta alla mostra del cinema il suo *Teorema*. Il movimento occupa Cà Foscari; Pasolini è consapevole che sarebbe stato duramente contestato, ma si reca ugualmente a un'assemblea degli occupanti. Viene deriso, offeso, gli sputano addosso, lo cacciano. Mentre si allontana, gli sguardi di Sofri e Pasolini si incrociano. Il regista sussurra: «Tu però mi ami».

La riconciliazione un paio d'anni dopo: Sofri gli propone di realizzare quello che oggi verrebbe definito un docu-film su piazza Fontana e quello che a quella strage è seguito. Ancora una volta "vicini e distanti": Pasolini non condivide molti aspetti ideologici del movimento, ma al tempo stesso è attratto dalla carica ideale dei suoi aderenti. Gli "incidenti" e le incomprensioni non mancano. Finisce con un compromesso; nel film compare la dicitura: «Da un'idea di Pier Paolo Pasolini»; così viene presentato al Festival di Berlino. È un documentario realizzato anche da Giovanni Bonfanti, la sceneggiatura porta la firma di Goffredo Fofi. Pasolini e Sofri non sono in sintonia, né per quello che riguarda la linea politica del filmato, né sulle tecniche cinematografiche. Fofi deve mediare in più di un'occasione. Si mostrano le realtà operaie di Torino, il pericoloso lavoro dei cavaatori di marmo di Carrara, il meridione d'Italia, la situazione esplosiva a Reggio Calabria, ma anche le lotte degli irlandesi a Belfast. Pasolini intervista la famiglia di Pino Pinelli, l'anarchico "volato" dalla questura di Milano dopo la strage del 12 dicembre; e l'avvocato Marcello Gentili, che difende Lotta Continua e i suoi militanti. Le riprese all'Italsider di Bagnoli, anche all'occhio di un profano rivelano la distanza che separa Pasolini da Lotta Continua: il regista è attento, sensibile ai volti, ai corpi, a quello che esprimono e rappresentano. Eloquenti le riprese di bambini napoletani: sorridono con il pugno chiuso, cantano *Bandiera rossa*; protagonisti/vittime di una vittoria che non ci sarà, una lotta che è

già perduta. Il film, per la cronaca, viene mostrato in anteprima all'avvocato Alberto Grimaldi, produttore della PEA, Produzioni Europee Associate. Pochi minuti, e sbotta: «Qui ci arrestano tutti». Secondo lui il film è troppo pericoloso, contiene affermazioni che avrebbero provocato guai a non finire per tutti. Il film di fatto non viene distribuito, è praticamente sconosciuto. Anche Lotta Continua è scontenta, non è il film che vogliono. Al festival di Berlino nel 1972, si presenta una versione "tagliata", anche con il consenso di Pasolini. Solo nel 1995 si pubblica il film in videocassetta e nel 2012 in dvd. Un'edizione che da 104 minuti passa a una cinquantina; la copia originale ed integrale è custodita alla Cineteca di Bologna. Ancora una volta, come sempre, "vicini e distanti".

*Pasolini e la «generazione sfortunata» del Sessantotto*¹⁰⁰

di Pasquale Voza

I.

Senza dubbio è interessante indagare sul ruolo complesso che l'evento e la peculiare ricezione del Sessantotto hanno svolto nella vicenda ideologico-culturale e letteraria dell'ultimo Pasolini. Si pensi al noto componimento *Il PCI ai giovani!!*, scritto all'indomani dei fatti di Valle Giulia (cioè degli scontri durissimi tra il movimento studentesco e la polizia). In esso Pasolini innanzitutto denunciava il carattere, a suo avviso, ritardato della polemica degli studenti con il PCI: polemica che avrebbe dovuto essere fatta nella prima metà del decennio precedente («Siete in ritardo, figli. E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...»). Poi, subito dopo, andava al cuore della sua denuncia, facendo riferimento e irridendo alla loro trasparente condizione borghese o, più propriamente, «piccolo-borghese», nell'accezione "antropologica" che i due termini avevano sempre avuto in lui, ma che ora si caricavano di una valenza assoluta e definitiva: «Avete facce di figli di papà / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete paurosi, incerti, disperati. / (benissimo!) ma sapete come essere / prepotenti, ricattatori e sicuri: / prerogative piccole-borghesi, amici» (Pasolini 1999a, I, 1440).

A questa denuncia volutamente gridata ed esibita e provocatoria Pasolini faceva seguire la provocatoria e "scandalosa" dichiarazione di essere dalla parte dei poliziotti:

Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti! / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da periferie, contadine o urbane che siano. [...] / A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento / di lotta di classe: e voi, amici (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! (Pasolini 1999a, I, 1440.1441).

¹⁰⁰ Il testo che segue è la ripresa, variamente articolata, di un capitolo di Voza 2011.

Altro punto fermo della sua polemica in versi, ovvero della sua «poesia in prosa», era la segnalazione, ancora una volta irridente, della immedicabile sostanza "riformistica" e meramente rivendicativa, al di là dell'apparenza "rivoluzionaria", della contestazione degli studenti. Tale sostanza prendeva corpo, a suo avviso, nella richiesta di alcune riforme, a partire da quella relativa ad un più ampio diritto allo studio, che i padri borghesi – e il sistema – avrebbero finito col "tollerare" e accogliere insieme:

Così parlando, / chiedete *tutto* a parole, / mentre, coi fatti, chiedete *solo ciò / a cui avete diritto*
(da bravi figli borghesi): / una serie di improrogabili 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! (Pasolini 1999a, I, 1444).

Il «sacro teppismo», proprio dei «figli di papà» che contrassegnava le azioni, lo stile dei giovani della contestazione, era, in quanto tale, radicalmente estraneo, agli occhi di Pasolini, allo statuto eroico, *individuale* (non collettivo!), proprio della trasgressione e della condizione irriducibile della *diversità* ad essa intimamente connessa.

Ma era nella parte finale che precipitavano, in qualche modo, la componente pedagogico-provocatoria del testo e insieme una sua paradossale e didascalica messa in scena. Pasolini invitava-sfidava i giovani del movimento studentesco ad accamparsi in via delle Botteghe Oscure, ad impadronirsi, se non del potere *tout court*, almeno del potere del partito comunista, per aiutarlo a distruggere «ciò che di borghese» aveva ormai in sé: anche se – aggiungeva – essi, in quanto "figli di papà", difficilmente sarebbero potuti riuscire in tale impresa «se, come dicevo, buona razza non mente...» (Pasolini 1999a, I, 1445). Ma subito dopo questo invito-sfida egli, con una specie di enfasi *melò*, si dichiarava stupito delle sue parole, pentito di aver dato «fiato dalle trombe del buon senso» e di aver quasi preso in considerazione l'eventualità di fare al fianco degli studenti una moderna e tollerata *guerra civile*, accantonando la sua vecchia, gloriosa e, soprattutto, "assoluta" idea di *rivoluzione*.

Nello scritto, intitolato *Apologia*, seguito al componimento, l'autore delle *Ceneri* si assumeva il compito di spiegare ai suoi lettori che quei «brutti versi» erano stati scritti da lui «su più registri contemporaneamente» e che quindi erano da considerarsi «tutti "sdoppiati" cioè ironici e autoironici»: come se tutto fosse stato detto tra virgolette, in chiave di una vera e propria

provocazione. Sotto questo profilo, il famigerato pezzo sui poliziotti – aggiungeva Pasolini – andava letto come «un pezzo di *ars retorica*», che «un notaio bolognese impazzito» avrebbe potuto definire una «*captatio malevolentiae*», cioè quasi una ricerca della reazione polemica e dello sconcerto. La messa in scena della *provocazione* era, in un certo senso, dichiaratamente funzionale al problema «vero» posto nel finale: nel futuro guerra civile o rivoluzione?

A questo punto Pasolini affrontava quello che considerava il nocciolo della questione e che, insieme, sentiva come la condizione fondante della sua ricerca "superstite":

Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. È finita. Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese (Pasolini 1999a, I, 1448).

Dunque, era all'orizzonte per Pasolini la realtà "totalitaria" dell'entropia borghese, ovvero la «identificazione della storia borghese con la storia umana». Gli studenti avrebbero potuto prendere coscienza di tale incombente male assoluto solo attraverso operazioni radicali ed estreme: quali il riconoscimento spietato della generale e pervasiva dimensione «piccolo-borghese» penetrata e ramificata nella loro interiorità; l'abbandono della «orrenda denominazione classista» (ovvero della «autodefinizione ontologica e tautologica») di studenti e la conseguente accettazione della propria semplice, "nuda" condizione di *intellettuali*; infine «l'ultima scelta ancora possibile [...] in favore di ciò che non è borghese». Quest'ultima operazione, che di fatto compendia e suggellava le altre, era, secondo Pasolini, «estremamente difficile», e implicava «un'autoanalisi "geniale" di se stessi, al di fuori di ogni convenzione» (Pasolini 1999a, I, 1450).

Era una sfida estrema e drammatica quella che l'autore delle *Ceneri* lanciava agli studenti della contestazione: ma, in realtà, tale sfida, nel momento e nei modi in cui veniva *messa in scena*, sembrava assumere i contorni di un puro allarme, privo (o quasi) di rimedi e di sbocchi reali. Questa ambiguità di fondo (di una sfida che tende a sfociare in un puro allarme) è accostabile, a mio avviso, alla complessità delle parole con cui Pasolini, tre anni dopo, recensiva la raccolta *Trasumanar e organizzare*, appena pubblicata. In particolare, facendo riferimento al terzo libro della raccolta, quello «interamente politico», e sottolineando come l'*ingenuità*, con cui egli li affrontava «i drammi politici

più involgariti dal dominio pubblico», fosse «la cosa più commovente e originale», egli faceva notare che le poesie dedicate ai giovani rivoluzionari da lui dichiarati «tragicamente delusi», sviluppavano senza dubbio motivi, per così dire, *eretici*, ma in una chiave diversa da quella presente nella «brutta poesia» del *Pci ai giovani!!*: nel senso che «l'isteria» che pervadeva quei versi, ora era «totalmente soppiantata dalla ragione e dalla pietà». Egli indicava nella *Poesia della tradizione* il componimento più emblematico di tale nuova chiave o impostazione e aggiungeva poi queste considerazioni significative:

La nostalgia per un modo di essere che appartiene al passato (e che talvolta dà a Pasolini quasi un timido e sgraziato furore reazionario) e che non si restaurerà mai più, per una definitiva vittoria del male, si trasforma in una specie di pietà cosmica per quei giovani fratelli destinati a vivere esistenzialmente, fin da ora, dei valori nuovi che a Pasolini sembrano intollerabili. E pare che egli si auguri che dalla tragedia dovuta al fallimento del Movimento Studentesco nasca una nuova figura di «figlio», che riabbia miracolosamente le antiche caratteristiche dell'umiltà, dell'ubbidienza, della ribellione non aggressiva, dell'ansia di sapere, della grazia legata alla gioventù magari come peccato di rassegnazione o sensualità o spensieratezza, della forza rivoluzionaria ma non trionfalistica, ecc. ecc. (Pasolini 1999a, II, 2578).

Dunque, agli inizi degli anni Settanta, Pasolini parlava di un senso di pietà cosmica per la «generazione sfortunata» del Sessantotto e in qualche modo auspicava («pare che egli si auguri»), dopo quella che considerava un tragico fallimento della contestazione, la nascita *miracolosa* di una nuova figura di giovane (ovvero di «figlio» e perciò di fratello: fratello di sé poeta e «feto adulto»), che riacquistasse le stimate irrinunciabili del passato. Ma in realtà, tale auspicio era contrappuntato subito dopo dall'affermazione che *Trasumanar e organizzar* era un libro «decisamente senza speranza» e che anzi «la parola "speranza"» era una parola «definitivamente cancellata dal lessico della testa di Pasolini» (*ibid.*).

Inoltre egli metteva l'accento sull'«idea metalinguistica di sé» da cui tutto il libro era «pervaso ossessivamente» («In una poesia dice di voler adottare, a fini pratici, dei moduli letterari correnti; in un'altra dice di mettere apposta nelle poesie un po' di oscurità, e viceversa»; Pasolini 1999a, II, 2579), segnalandone così l'ambiguità-obliquità di fondo, il carattere costitutivamente "straniante". In connessione con ciò, ecco allora la condizione generativa dell'opera: si trattava dello stadio *quasi*

finale di un processo di dissoluzione della realtà, di derealizzazione estrema, di dominio dell'«irricoscibile»

In sostanza, i motivi «eretici» sviluppati da Pasolini nelle poesie dedicate ai giovani del Sessantotto (sia attraverso il furore dell'«isteria», sia attraverso la spinta della «ragione» e della «pietà») erano davvero comprensibili solo all'interno della sua visione di imminente incombente avvento della «decomposizione» della realtà. Se stava scomparendo il corpo, «il corpo popolare», «l'ultimo luogo in cui abitava la realtà», i giovani «pazzarielli perbene» della contestazione, a loro volta, traducendo e sublimando il «trasumanar», il rigorismo astratto e, pur tuttavia "compatibile", del loro *moderno* riformismo in una mistica euforica e proterva della prassi (l'«organizzar»), si disincarnavano dalla loro corporalità, non ne avevano alcun drammatico "sospetto", la irrigidivano e la dissipavano in un nuovo "conformismo" ideale. Si pensi al componimento *La raccolta dei cadaveri*, in cui Pasolini, parlando della sua presenza alle riunioni dei «gruppi minoritari» del movimento studentesco, descriveva il suo «disagio» in quei «covi», in quelle «tane», dove si parlava «in gergo», si facevano «gesti sacri» (come lisciarsi le mani)» e dove il tono delle voci ricordava «uffici, sacrestie»: «io vecchio laico non intendo farmi nessun segno di croce; / corpo estraneo; guardato con nuovo tipo di ironia (gergale) / a chi mostro la res estensa fatalmente significativa / del mio corpo» (*La raccolta dei cadaveri*, Pasolini 2003, II, 134).

Qui il poeta delle *Ceneri*, nel momento in cui segnalava l'estraneità, la solitudine assoluta della sua identità-diversità, della sua presenza, di fatto nominava al tempo stesso quello che a lui appariva il vuoto di quei covi, affollati di formule gergali, di gesti rituali, di voci da uffici e sacrestie, ma privi del *brusio* della vitalità dei corpi.

Ciò che aleggiava in quel vuoto era una sorta di «ottuso rigore», che disidentificava i «figli» e li rendeva, loro malgrado, funzionali, o subalterni, alla "tolleranza repressiva" del nuovo Potere, al suo pervasivo processo di ristrutturazione-modernizzazione. Era quell'«ottuso rigore» che spingeva la «generazione sfortunata» del Sessantotto (così la chiamava Pasolini nella *Poesia della tradizione*) a volersi strappare di dosso, con gesto cieco innaturale, le stimmate della tradizione della poesia, che le erano proprie in quanto generazione di giovani intellettuali («e se eravate intellettuali, / non voleste dunque esserlo fino in fondo»).

Irrigiditi dal mito imperioso della lotta di classe, i giovani del Sessantotto non sapevano vedere il loro "scandaloso" e drammatico potenziale di intellettuali, ma si concepivano, appunto con un rigore sociologicamente sterile e deformante quale forza-lavoro in formazione, impedendosi di

amare i «libri e la vita», di godere la bellezza, la poesia, la tradizione (ciò che avevano «diritto di godere» e che «non si gode senza ansia e umiltà»).

Pasolini, in sostanza, vedeva la lotta degli studenti come una lotta condotta contro la *poesia della tradizione*, contro il valore del passato che in essa si conserva, contro l'unica forza radicalmente antagonista al "sistema", che non a caso tendeva a sbarazzarsene, nel suo sempre più totalitario processo di omologazione, americanizzazione, presentificazione: «e così capirai di aver servito il mondo / contro cui con zelo "portasti avanti la lotta": / era esso che voleva gettare discredito sopra la storia – [la sua; / era esso che voleva far piazza pulita del passato – il suo; / oh generazione sfortunata, e tu obbedisti disobbedendo!» (Pasolini 2003, II, 139).

Sicché, mentre il movimento degli studenti "scopriva" i nessi tra sapere e dominio, e poneva in essere una "critica pratica" della cosiddetta neutralità autonomia della scienza e della cultura, Pasolini nell'«ordine orrendo» della modernità neo-capitalistica e dell'industria culturale, proclamava, e, per così dire, testimoniava il carattere *naturaliter* disorganico del valore della poesia e della forza della tradizione del passato: accusando la «generazione sfortunata» di fare il gioco del sistema, di aiutarlo di fatto a liberarsi di quel valore e di quella forza.

In alcuni passaggi della lirica *Trasumanar e organizzar*, che dà il titolo all'intera raccolta, si specificava ulteriormente il senso della interazione, della reciprocità tra le due nozioni del titolo stesso: riferendosi agli operai e all'eventualità di iscriversi al loro grande partito, Pasolini collegava questa scelta alla necessità di collaborare allo sviluppo di «un sapere misero e intero, meschino e forte», che «non può che produrre istituzioni, misere e meschine, che devono cercare intrezza e forza», e insieme dunque alla necessità di rinunciare a «un sapere, eroico e privilegiato, che cerca di corrispondere alla realtà / e di difenderne le spietate esigenze» (Pasolini 2003, II, 85). A ben guardare – egli precisava – si sarebbe trattato dell'adattamento ad una dissociazione: «tacitato e ufficiale, nell'agire, critico e solo / nello scrivere poesie».

Una dissociazione-separazione abbastanza tradizionale, che «si è sempre voluta», a proposito della quale il poeta delle *Ceneri* aggiungeva: «Non a caso ho sulla schiena la mano sacra e untuosa di / [San Paolo / che mi spinge a questo passo. / La contemporaneità temporale del trasumanar non è [l'organizzar?» (Pasolini 2003, II, 86).

Il riferimento a San Paolo si chiarisce meglio se si tiene presente quanto Pasolini osservava a Jean Duflot nel 1969:

Lei sa che sto preparando un film su San Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre più a proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il "fare", l'"agire", l'azione.

Del resto la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della "trasumanizzazione" (la parola è di Dante in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di San Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al "terzo cielo", è l'organizzazione della Chiesa (Pasolini 1999b, 1462).

Le due facce tradizionali complementari del misticismo-rigorismo e dell'azione-organizzazione venivano delineate da Pasolini nell'ipotesi ironica e provocatoria di un suo adattamento ad una complementarità, non a caso nominata come una separazione dissociazione, mentre in realtà venivano denunciate come tristemente proprie del destino 'moderno' dei giovani della contestazione.

//.

È assai interessante mettere a fuoco la singolarità e la complessità della riflessione pasoliniana sulla «generazione sfortunata» anche attraverso un confronto critico con altre riflessioni e prese di posizione, in quegli anni, di scrittori e intellettuali, di esponenti di movimenti letterari e culturali. Si pensi, ad esempio, a Moravia, il cui incontro con la realtà del Sessantotto fu assai movimentato e laborioso, contrassegnato da un intento insieme pedagogico e – per così dire – difensivo. Si potrebbe dire che, al di là degli effettivi contatti, risultati sempre spettacolarmente conflittuali se non addirittura burrascosi, lo scrittore si sentisse attratto nello stesso tempo respinto dal movimento degli studenti: egli li voleva vedere in qualche modo vicini ai personaggi *rivoltati* del suo mondo narrativo, ma al tempo stesso tendeva a considerarli, in quanto massa sociale, pericolosamente inclini a tradurre e a pervertire a spinte oscura e profonda della propria rivolta sul terreno dell'*azione*, di un'azione cieca e irrazionale.

In un articolo, intitolato *Contestazione e rivoluzione*, Moravia, dichiarando di avvertire nel carattere «globale», totalizzante della contestazione studentesca «la disperazione di un furore impotente ben diversa dalla serenità ingenua e illusa degli anarchici», indicava una forte somiglianza tra la religione

e la contestazione, che era dovuta ad una comune forma di rivolta contro l'autorità, da entrambi negata, alla radice, in modi assoluti, in quanto «espressione di ideologie precise e scontate». Questa negazione assoluta – osservava lo scrittore romano – non dispone di «giustificazioni ideologiche» da parte del movimento degli studenti: si presentava «come stato d'animo rivoltato piuttosto che come pratica rivoluzionaria», come «l'azione prima della coscienza» (Moravia 1980, 118).

Inoltre tale negazione non sapeva guardare al di là del volto autoritario del "sistema", cioè non sapeva coglierne la sostanza più intimamente minacciosamente moderna, il «vero volto, repellente e spaventevole», che era costituito dalla quasi irreversibile, disumanizzante alienazione in atto, destinata a sfociare in un definitivo «totalitarismo automatico incontestabile»: sicché – e qui è possibile registrare la convergenza con tratti e suggestioni pasoliniani – rivoltarsi unilateralmente contro l'autoritarismo del "sistema", costringendo quest'ultimo, in nome della mistica della «democrazia reale» a togliersi la maschera autoritaria avrebbe potuto finire col favorire e accelerare il passaggio dall'attuale alienazione-disumanizzazione ad una sua espansione e dilatazione totalitaria, alla fine del tutto inattaccabile.

Del resto, era contro l'autoritarismo che, più "naturalmente", poteva insorgere nei giovani «l'azione prima della coscienza»: ed era in connessione con ciò, secondo Moravia, che il contrasto tra intellettuali-artisti e movimenti studenteschi si rivelava allora così radicale nella valutazione del problema dell'arte e della cultura: «alla fine del ragionamento degli studenti c'è l'azione come unico banco di prova; alla fine del ragionamento degli intellettuali la contemplazione». Infatti, se la rivolta studentesca, che si produceva al livello delle sovrastrutture e negava i prodotti industriali «per affermare la creazione umana», si configurava come una rivolta potenzialmente «umanista», si rivelava poi, in realtà, del tutto indifferente non tanto di fronte al fenomeno generale della corruzione moderna dell'universo neo-capitalistico, quanto di fronte al suo livello più terribilmente specifico e caratterizzante, che era rappresentato dalla incombente morte dell'arte e della cultura (dovuta alla «loro trasmutazione in prodotti industriali»).

Il pericolo grave, secondo Moravia, era che la contestazione studentesca, lungi dal combattere strenuamente contro questo destino di morte, fosse protervamente incline a prendere atto di tale morte, e, alla fine, a sancirla (attraverso «il criterio dell'utilità rivoluzionaria») nella creazione di una società «di tipo spartano, inestetica e, a suo modo, incolta»¹⁰¹.

¹⁰¹ Ivi, p. 133.

Lo scrittore romano si spingeva persino a riconoscere – a differenza di Pasolini – che la polemica degli studenti contro la cultura era giusta in quanto la cultura, nel presente, serviva i "sistemi" ideologico- politici (la cultura «umanistica» dei comunisti, la cultura delle «scienze umane» dei neocapitalisti, come egli precisava). Ma il movimento degli studenti – qui stava il punto decisivo per Moravia – avrebbe dovuto comunque tendere non a liquidare l'arte della cultura, bensì a ricercarne e rilanciarne il carattere più profondo e inalterabile, l'*estremismo*, la capacità di andare sino in fondo al reale. Invece gli intellettuali, guardati con diffidenza dal "sistema", rifiutati assolutamente dagli studenti, che non li riconoscevano affatto né come ispiratori né come precursori, erano destinati a ritrovarsi soli con la loro resistente funzione "umanistica" di contemplazione-conoscenza di fronte a un totalitarismo della realtà sempre più automatico e completo.

Moravia allora opponeva alla rivolta studentesca, al suo pervertirsi nell'azione, la *contemplazione* dello scrittore, dell'intellettuale-artista. Nell'articolo-manifesto *Per gli studenti*, tale contemplazione veniva tradotta da Moravia in un'immagine (l'immagine di un Buddha scoperto in un viaggio in Asia) e veniva proposta e insieme opposta, con ferma pedagogia, ai suoi interlocutori troppo concitati e in movimento:

Budda sta seduto sulle gambe incrociate, con le mani sulle ginocchia, e le dita ritualmente disposte. Ha le palpebre abbassate, sotto le quali gli occhi guardano alla verità. La sola verità possibile che è quella della mente [...]. Di fronte al Buddha di Kiongìù mi sono venute le lagrime agli occhi. Il Buddha che era un intellettuale e ha visto il fondo delle cose, e ha meditato da intellettuale ed è morto a ottanta anni di indigestione per aver mangiato una bistecca di maiale. Mi sono venute le lagrime agli occhi perché ho riconosciuto sulle sue labbra il disperato sorriso della mente (Moravia 1980, 109-110).

III.

Per altro verso, vanno ricordate le lucide notazioni di Calvino su *Vittorini e il Sessantotto*, nelle quali l'autore delle *Cosmicomiche* parlava della stagione «inaspettatamente "vittoriniana"»:

E poi tante altre cose hanno fatto di quest'annata 1967-68 un'epoca inaspettatamente "vittoriniana": nel senso di tempi in cui la sua capacità d'accensione sarebbe salita, nei quali il suo discorso avrebbe trovato alimento continuo e congeniale. [...] Ed ecco che in tutto ciò che si

muove nel mondo diventa decisivo il momento antirepressivo, antiautoritario, cioè il motivo che ha accompagnato da cima a fondo quell'irta vegetazione di metafore che è stata la storia intellettuale di Vittorini (Calvino 1995, 232-233).

Così pure assai significativa è la vicenda di una rivista come «Quindici», che visse a cavallo del Sessantotto, e a cui collaborarono i maggiori rappresentanti del Gruppo 63 (da Barilli a Sanguineti, da Guglielmi ad Eco, da Balestrini a Curi). Essa, ad un certo punto, finì col ridursi a strumento di registrazione dei documenti della protesta e della contestazione giovanile-studentesca, nel convincimento che quest'ultima, lungi dall'offuscarla, avrebbe contribuito al fine di tener viva l'esigenza della superiore e più duratura forza contestativa dell'arte e della letteratura: l'esigenza, cioè, di una «funzione contestativa», che, propria delle avanguardie culturali, era passata allora «in altre mani», nelle mani di «forze orientate verso l'azione» (Guglielmi 1968).

Peculiare la posizione di Fortini, contrassegnata in qualche modo da punti di contatto con la riflessione pasoliniana. Se, da un lato, l'evento della contestazione studentesca poteva apparire all'autore di *Dieci inverni* come l'avverarsi delle sue parole vaticinanti («Mi sembra miracoloso, un privilegio non meritato, che parole e manoscritti infilati in una bottiglia tanti anni fa abbiano trovato dei destinatari»; Fortini 1968, 99), dall'altro egli poi rivolgeva al movimento i suoi moniti radicali, che riguardavano la necessità di distinguere tra autoritarismo e autorità o – come avrebbe anche detto – tra ruolo, borghese, e funzione, "antropologica", della cultura e dell'intellettuale (tra ruolo da contestare e funzione da preservare, tanto più nell'età del neo-capitalismo e dell'industria culturale): in connessione profonda con quello che in lui era il senso della dolente aristocrazia della "verità" poetica, il senso di una poesia intesa come rigorosa, classica e insieme ellittica, tensione utopica e profetica verso il futuro, verso la rivoluzione, in un cammino parallelo tra *arte* e *comunismo* («l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo» aveva scritto nel '64)¹⁰².

IV.

Tornando a Pasolini, non c'è dubbio che l'ambiguità profonda presente nella sua nozione di «generazione sfortunata» del Sessantotto, implicante – abbiamo visto – non la mera formulazione,

¹⁰² Sul problema e sulla crisi della *forma* in Fortini si veda ora Balicco 2006.

bensì la messa in scena dell'auspicio relativo alla nascita *impossibile* di una nuova figura di «figlio», di giovane era destinata ad innervare pervasivamente la sua ricerca e la sua scrittura. Tale ambiguità, del resto, si inseriva in una più generale e radicale ambiguità, fondativa della tormentata poetica dell'ultimo Pasolini: in un suo saggio del '66, *La fine dell'avanguardia*, egli richiamava la lettura di Brecht operata da Roland Barthes e osservava che nella realtà *nuova* dell'universo borghese l'intellettuale-artista doveva porre delle domande e perciò dare vita ad opere costitutivamente ambigue.

Come già osservato, per Pasolini nasceva così una «tensione senza meta», che prendeva corpo in una forma particolare di meta-scrittura, leggera e drammatica insieme. Non a caso, nella raccolta *Trasumanar e organizzare*, in un componimento della sezione intitolata *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, Pasolini, dopo l'annuncio del primo verso («Si è ripresentato l'Angelo del Falsetto»), scriveva quasi programmaticamente: «va aggiunto che tra falsetto e poesia didattica / ci si imbatte in Brecht» (Pasolini 2003, II, 65). È in tale ambito che si collocano e si scandiscono, ad esempio, i movimenti ilari e straniati, beffardi e ambigui del giovane protagonista del dramma *Porcile*: e la definizione che dà di lui il padre («né ubbidiente né disubbidiente») si connette – come abbiamo già visto – con la rivendicazione che lo stesso giovane protagonista fa del proprio statuto di solitudine assoluta, ancora una volta in polemica irridente e "teatrale" con la realtà del Sessantotto e della contestazione: «Adesso si è offesa perché non vengo a Berlino / a fare il buffone con dei cartelli / che oppongono terrorismo di giovani borghesi / a terrorismo di vecchi borghesi? / Mi sentirei fuori posto, avrei uno sguardo...straniato. / Niente di ciò che è di tutti è mio» (Pasolini 2001b, 586).

D'altro canto il processo di definizione della poetica «anfibologica», «ambigua», «a canone sospeso» dell'ultimo Pasolini interagisce continuamente con la curvatura apocalittica della sua riflessione saggistica e giornalistica sulla «rivoluzione antropologica» in Italia: sotto questo profilo, *Il "discorso" dei capelli* e *I giovani infelici* si rivelano due tra gli scritti più significativi. Nel primo Pasolini, attraverso il filtro di una sua particolarissima analisi "semiotica", ricostruiva, nel gennaio del '73, i momenti del suo rapporto sempre più drammaticamente conoscitivo con il fenomeno della contestazione giovanile prima, durante e dopo il Sessantotto. Se, in una fase iniziale, il linguaggio dei capelli lunghi dei giovani *beat* e *hippies*, in quanto "linguaggio della presenza fisica", sembrava esprimere, anche se ineffabilmente, «"cose" di sinistra», vale a dire una protesta radicale contro la civiltà consumistica, la creazione di nuovi valori religiosi all'interno dell'entropia borghese proprio nel momento in cui quest'ultima «stava diventando perfettamente laica edonistica», egli precisava

che, benché sin da allora avvertisse in qualche modo che il "sistema di segni" di quei giovani fosse il «prodotto di una sottocultura di protesta che si opponeva ad una sottocultura di potere», per un certo periodo volle essere dalla loro parte, volle assumerli «nell'elemento anarchico» della sua ideologia. Quando sorse il movimento studentesco del Sessantotto, esso assorbì rapidamente i cosiddetti "capelloni", e il linguaggio dei capelli fu sostituito dal linguaggio verbale della contestazione, dalla «furia verbale» del rigorismo-estremismo studentesco. Ma alla tensione decodificatrice dello scrittore quei capelli continuavano a parlare, esprimendo ora non più «"cose" di sinistra», bensì qualcosa di ambiguo, una sottocultura qualunquistica, indistinguibile da una sottocultura di destra: il che voleva dire – era la conclusione perentoria di Pasolini – che «la sottocultura del potere *aveva* assorbito la sottocultura dell'opposizione e l'*aveva* fatta propria» (Pasolini 1999b, 276). L'esito ulteriore, pochi anni dopo, era devastante e terribile, per la dimensione pervasiva e totalitaria del potere che rivelava:

Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro tempistica iconicità, le "cose" della televisione o delle *réclames* dei prodotti, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere (Pasolini 1999b, 277).

Ma, secondo Pasolini, ferma restando la validità "conoscitiva" della sua analisi e del suo giudizio sulla "nuova" gioventù, v'era qualcosa in che restava «al di qua del verbale», qualcosa che si manifestava e agiva «irrazionalmente, nell'esistere, nel "provare sentimenti"».

Egli la chiamava «cessazione di amore», una cessazione di amore che non dava luogo a un sentimento di «odio», ma di condanna; e aggiungeva che era qualcosa «di generale, di immenso, di oscuro» che egli aveva da rimproverare ai «figli»: i «figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non terrorizzante, è fastidiosamente infelice» (Pasolini 1999b, 543). Dunque, la massa dei giovani del presente era accomunata, agli occhi di Pasolini, dal carattere della "mostruosità", dal "terrore" o dalla fastidiosa "infelicità" che promanavano dal loro aspetto fisico. Interna a tale unità di fondo era poi la distinzione tra i giovani della contestazione e tutti gli altri giovani: i primi erano «maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica», («un popolo di barbari» era

detto nel testo teatrale *Bestia da stile*); i secondi erano «maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà».

In una lettera del febbraio 1973 Calvino, rivolgendosi a Pasolini, scriveva:

il tuo uso della parola s'è adeguato a comunicare traumaticamente una presenza come proiettandola su grandi schermi: un modo di rapido intervento sull'attualità che io ho scartato in partenza. [...] l'essere presente per dire la tua sull'attualità secondo l'ottica dei giornali, col metro dell'attualità dei giornali e in presa diretta sull' "opinione pubblica", dà certo una grande sensazione di vita, ma è vita nel mondo degli effetti, non in quello delle lente ragioni. (Calvino 2000, 1196-1197).

L'autore di *Palomar* opponeva dunque le sue «lente ragioni» agli «effetti» di Pasolini: il fatto è che quegli «effetti» non erano il frutto della volontà di realizzare «un rapido intervento sull'attualità», erano invece il frutto di una volontà, drammatica e insieme nevrotica, di mettere in scena (non solo nella scrittura letteraria, poetica e teatrale, ma persino in quella saggistica e giornalistica) appunto quel «qualcosa» che in Pasolini restava «al di qua del verbale», che si manifestava e agiva «irrazionalmente» e nasceva dall'*irricoscibilità* del reale. Era come se il totalitarismo del Potere consumistico egli, prima che fuori, lo vedesse dentro di sé, nella sua assoluta solitudine, nella sua assoluta "inutilità".

Era il suo "cuore di tenebra": e allora si capisce perché, in una sorta di straniamento disperato e pur didattico, nei suoi versi-non versi, intendesse gridare, ad *effetto*: «Vorrei mimare l'ecolalia, essere, essere fático, fático, / e così esprimere, al grado più basso, il tutto» (Pasolini 2003, II, 71).

*Per una poetica dell' "investigazione". Tracce e forme della scrittura giornalistica in *Trasumanar e organizzar* di Pier Paolo Pasolini*

di Flaviano Pisanelli

La raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, pubblicata nell'aprile del 1971 dalla casa editrice milanese Garzanti, comprende 63 componimenti scritti tra il 1969 e il 1971, anni in cui Pasolini compie numerosi viaggi in Africa e lavora alla realizzazione del film *Medea*. Il contesto storico è assai complesso: non solo si assiste all'inizio della dolorosa pagina storica degli *anni di piombo*, ma questa è anche l'epoca che chiude l'intenso dibattito culturale, avviato degli anni Sessanta, sul progressivo indebolimento dello slancio ideologico e della coscienza sociale e politica di tanti scrittori e poeti che, durante il periodo del neorealismo, avevano elaborato e proposto un linguaggio e una letteratura fondati sulla nozione dell'*engagement*. A tal proposito, ricordiamo che Pasolini, in polemica con Cassola, compone nel 1960 un lungo testo poetico, *In morte del realismo*, che costituisce una sorta di *requiem* nei confronti di questa corrente culturale e letteraria il cui obiettivo principale era stato quello di risituare l'uomo all'interno della storia e di un contesto sociale fondato sui valori della resistenza antifascista.

Questi cambiamenti radicali spingono Pasolini, alla fine degli anni Sessanta, ad elaborare nuove forme di dissidenza e di resistenza che implicheranno soprattutto la pratica di una "forma" poetica e linguistica in grado di esprimere e rappresentare una storia che risultava essere orfana di "attualità", termine inteso nel suo senso epocale di "contemporaneità" e nel senso lato, più estetico, di "atto" e di "gesto". Massimo Fusillo ha sottolineato come questa ricerca di nuovi codici e linguaggi abbia da sempre contraddistinto la volontà dell'autore di andare oltre l'aspetto convenzionale e istituzionale di ogni forma:

L'iter creativo di Pasolini [...] ha sempre ruotato intorno al desiderio di superare la convenzionalità asfittica del linguaggio: prima tramite la scelta di un dialetto prezioso e arcaico come il friulano, in cui compone le prime poesie; poi nei romanzi grazie all'identificazione

linguistica con il mondo sottoproletario delle borgate romane; [...] e infine con la "conversione" alla regia cinematografica, momento culminante di questo processo (Fusillo 2002, 39-40).

Dopo un silenzio poetico durato circa sette anni dalla pubblicazione, nel 1964, di *Poesia in forma di rosa*, Pasolini torna alla poesia con la raccolta *Trasumanar e organizzar* che può essere considerata come una sorta di "raccolta-testamento" in cui il poeta, attraverso una scrittura che forza il registro e lo stile del poetico, propone un'analisi attenta della società contemporanea e di un potere conformista e pragmatico che troverà la sua più violenta espressione proprio nella triste stagione degli *anni di piombo* inaugurati il 12 dicembre 1969 con la strage di piazza Fontana.

Questa raccolta costituisce quindi una svolta importante nel percorso poetico ed artistico pasoliniano, soprattutto in materia di forma e linguaggio. Numerosi registri linguistici si sovrappongono e si alternano da un componimento all'altro, sino a trasformare lo spazio poetico in una sorta di "ordigno" capace in ogni momento di esplodere o implodere dal punto di vista semantico e stilistico, come lo stesso autore dichiara, non senza una vena profondamente umoristica, nella poesia *Richiesta di lavoro*: «Poesia su ordinazione è ordigno. / Il costruttore di ordigni può produrne molti / (nient'altro procurandosi che stanchezza per il lavoro manuale). / L'oggetto può essere, talvolta, ironico: / l'ordigno lo è sempre» (Pasolini 2003, II, 13).

Il lettore si confronta con un magma tematico e formale, nonché con l'uso di un linguaggio anti-poetico e anti-lirico che è tuttavia capace di recuperare, rappresentare e problematizzare ciò che la forza violenta e omologante del potere si sforza di cancellare, mistificare, nascondere. La versificazione nei componimenti della raccolta sembra essere organizzata su un principio fondamentale che è quello di sovrapporre la scrittura alla cancellatura e la cancellatura alla scrittura, lasciando però sempre trasparire il rigore e la densità di un "discorso ragionato", tendente alla forma del "poema lungo", che ricorda la struttura di tanti articoli giornalistici sulla letteratura, sulla cultura e sulla società pubblicati da Pasolini in occasione delle sue numerose collaborazioni con riviste e testate giornalistiche nazionali. Non si tratta certo della forma poetica de *Le ceneri di Gramsci*, sostanziata ancora dalle idee gramsciane dell'"intellettuale organico" e dalla nozione di "letteratura nazional-popolare", ma di una forma che per certi versi si intreccia con la scrittura corsara e luterana di Pasolini che, proprio agli inizi degli anni Settanta, intensifica la sua presenza e la sua voce all'interno di rubriche ed editoriali per quotidiani nazionali del calibro de «Il Corriere della sera».

Nonostante le reticenze espresse da Franco Fortini sulla qualità critica del Pasolini corsaro¹⁰³ o da Jean-Michel Gardair¹⁰⁴, che rileva nei testi giornalistici e politici dell'autore la presenza di sentimenti e ragionamenti di un uomo ormai isolato, profondamente deluso dalla forza dialettica ed etica del confronto, è certo che sono numerosi i punti di contatto, dal punto di vista formale e tematico, fra *Trasumanar e organizzar* e l'attività giornalistica pasoliniana. Quest'ultima lascia in eredità ai posteri una serie di veri e propri "saggi politici" che mostrano un'urgenza immediata di espressione, talvolta aspramente polemica, in cui ogni concetto diventa per Pasolini un'evidenza diremmo fisica sulla quale poter risignificare storie, miti e paradigmi capaci di restituire la storia alla sua attualità, ivi compresa quella più cruda e crudele. Come scrive Alfonso Berardinelli nella *Prefazione* all'edizione del 1975 di *Scritti corsari*:

In questi nuovi poemetti civili o incivili in prosa, tutto è disperatamente e rigoristicamente in piena luce. Un nuovo potere sociale, pragmatico ed elementare, che tutto schiaccia nella sua uniformità, viene descritto con altrettanto spietata uniformità, e con un uso altrettanto pragmatico ed elementare dei concetti, come per ritorsione mimetica. La genialità saggistico-teatrale di Pasolini è tutta in questo intellettualismo spoglio, geometrico che esprime distruttivamente la sua angoscia per la perdita di un oggetto d'amore, e per la desacralizzazione moderna di *tutta* la realtà (Berardinelli 1975, XII).

Riaffermando con decisione l'esigenza di un nuovo principio di *engagement* che dovrebbe contraddistinguere l'intellettuale immerso nell'epoca della massificazione-mercificazione, Pasolini cerca di comprendere e poi di denunciare il disordine, di mettere in evidenza la copresenza di voci spesso contraddittorie e il carattere caotico di una realtà che dall'orizzonte della storia è proiettata verso un "dopo-storia" o una "meta-storia" imparlabili e incomprensibili. Da questa prospettiva possiamo leggere il tentativo pasoliniano di fondare una scrittura dissidente e dell'investigazione che, ponendosi in senso centrifugo nei confronti della logica, delle convenzioni e delle strutture medio-borghesi e dominanti dell'epoca, elabora forme capaci di sfuggire alla tentazione di rappresentare "mimeticamente" una realtà diventata irrappresentabile. A questo proposito, non ci

¹⁰³ «Non saprei dire che cosa sopravviva della sua prosa apocalittica, corsara e luterana. Non sono lontano dal credere che una delle operazioni di bonifica intellettuale e politica in Italia debba cominciare con la demolizione del modello rappresentato dal Pasolini politico. L'ammirazione che porto al poeta e all'artista Pasolini mi fa sentire che il modello di partecipazione intellettuale alla vita politica non può essere né il suo né soprattutto quello di chi lo ha assunto» (Fortini 1993, 204-205).

¹⁰⁴ Cfr. Jean-Michel Gardair, «L'orgia critica. Tra Marx e Sade», in *Contributi per Pasolini, op. cit.*, pp. 55-62.

sembra inutile ricordare l'opera incompiuta e postuma *Petrolio* (1992; in Pasolini 1998), la cui redazione risale proprio agli inizi degli anni Settanta. Secondo le indicazioni fornite dall'autore stesso, si tratta di un'opera che avrebbe dovuto presentarsi, nella sua versione definitiva, come l'edizione critica di un testo inedito, il cui senso avrebbe richiesto lo studio e la consultazione di diversi manoscritti (di cui due apocrifi) e di un numero non precisato di altri tipi di materiale, tra cui testimonianze orali, illustrazioni, documentari, interviste, articoli giornalistici, fotografie. La costruzione del testo letterario, sfuggendo ad una struttura convenzionale, è affidata ad un insieme di materiali scritti ed iconografici da reperire e da riorganizzare affinché se ne possa comprendere il senso. La stessa sorte è riservata, oltre che a *Divina mimesis*, anche al volume *Scritti corsari*. Nella *Nota introduttiva* Pasolini precisa che la ricostituzione del libro è interamente affidata al lettore che deve ricomporre i frammenti di un'opera incompiuta, ristabilire le relazioni tra le differenti parti del testo ed, infine, reperire ed eliminare le eventuali incoerenze, sostituendo le ripetizioni lessicali con delle varianti. Pasolini invita di conseguenza il lettore a non porsi di fronte a qualcosa di compiuto una volta per sempre, ma ad assumere il ruolo del filologo, proprio come l'editore-narratore di *Petrolio* è chiamato a ricostruire l'edizione critica di un manoscritto inedito andato perduto.

Questo stretto rapporto che lega in modo assai evidente le produzioni letterarie, poetiche, critiche e giornaltiche permette a Pasolini di elaborare un nuovo modo di concepire la nozione di *engagement*, di raggiungere una "dizione totale" della realtà e, infine, di avvicinare la scrittura poetico-letteraria a quella critico-saggistica. Con la creazione di questo inedito "discorso letterario", Pasolini si oppone in modo evidente alla tendenza di categorizzare o proteggere la fissità dello spazio del "letterario" dalla dimensione più mutevole e fluttuante dello spazio del "non letterario" che, dal canto suo, non cessa di variare a seconda dei tempi e dei punti di vista. Da ormai qualche decennio, peraltro, la nozione di "letteratura" è contrapposta e definita in rapporto a quelle di "paraletteratura", di "infraletteratura" o, ancora, di "letteratura grigia". Questo proliferare di prefissi e di aggettivi collocati accanto al termine "letteratura" svela un problema di fondo che è stato ampiamente trattato, tra gli altri, da Alain-Michel Boyer che preferisce attribuire alla nozione di "paraletteratura" il significato di "nozione limite" capace di superare la dicotomia letterario/non letterario, la distribuzione sociale delle culture e, non da ultimo, la tendenza ad identificare gerarchie all'interno delle espressioni letterarie:

En résumé, la notion de paralittérature peut nous permettre de mieux repérer, de mieux interpréter les crises épistémologiques qui, à intervalles réguliers, traversent le discours critique depuis le romantisme [...]. Elle nous permet de mieux comprendre les mécanismes de reconnaissance et d'institutionnalisation des écrivains, des œuvres, des genres, d'entrevoir comment se façonnent les frontières : frontières de part et d'autre desquelles on pense ranger tel ou tel auteur, et qui sont, on vient de le voir, différentes selon que l'on se place sur les rivages atlantiques ou aux abords de l'Oural (Boyer 1999, 48).

Allontanandosi dalla nozione tradizionale di canto lirico, pur presente agli inizi del suo percorso poetico, in particolare in *Poesie a Casarsa* (1942; in Pasolini 2003), ove lo spazio e la lingua friulana si esprimevano come paradigmi di uno stato di innocenza, di un paesaggio e di una memoria ancestrali e mitici, dall'uso di una parola poetica intesa come strumento di pura riflessione e in grado di opporsi ad un approccio idealistico ed irrazionale della realtà, come ne *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958; in Pasolini 2003), e abbandonando il ricorso a stilemi e strutture metrico-prosodiche della tradizione, adottate in parte nei poemetti civili de *Le ceneri di Gramsci* (1957; in Pasolini 2003), Pasolini, in *Trasumanar e organizzar*, predilige forme poetiche considerate "impoetiche" o "minori". Attraverso la riabilitazione sistematica dell'"appuntamento", del "comunicato stampa", della "riscrittura", della "citazione", della "recensione" e della "didascalia", Pasolini apre lo spazio poetico all'insieme delle scelte e delle non-scelte che hanno a che fare con gli avvenimenti più significativi della società contemporanea e all'ambiguità di senso derivante da una realtà e da una storia che sembrano ormai imparlabili.

In polemica con le istituzioni politiche e culturali dell'epoca, con la restaurazione di certi valori rimessi in discussione dai movimenti di contestazione sociale del Biennio 1968-69 e, non da ultimo, con la poetica della "neoavanguardia" che, al fine di privilegiare una scrittura puramente destituita di senso, aveva negato alla poesia ogni possibilità di presa sulla realtà¹⁰⁵, Pasolini mette subito in guardia il potenziale lettore di *Trasumanar e organizzar*, scrivendo poco dopo l'uscita del volume: «[La raccolta poetica] vive in uno strato della realtà dove la realtà sta per perdersi o dissolversi» (Pasolini 1999a, II, 2580). Questa significativa dichiarazione spiega chiaramente il tentativo di

¹⁰⁵ Sulla polemica con i poeti della «neoavanguardia», Pasolini, in un testo intitolato *Letture in forma di giornale del Gazzarra* (pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti», n.s., 5, gennaio-marzo 1967), spiega la falsa forma di dissidenza elaborata dai «neoavanguardisti»: «Quando la natura della parola è segnica, allora ciò che conta è la realtà evocata attraverso i segni. Credere di distruggere o mutare la realtà distruggendo o mutando i segni che la evocano è atto di malafede. Un ingegnere non può cambiare il tracciato di una strada cambiando i segni del codice stradale» (Pasolini 1999a, II, 2479).

Pasolini di attribuire alla parola poetica una forma ed un senso estetico precisi in un momento storico-culturale assai difficile.

Cimentandosi con questa raccolta fondata sulle antitetiche nozioni – e di memoria dantesca – del "trasumanar" e dell'"organizzar" (che sono tuttavia fuse insieme nel titolo dalla congiunzione copulativa "e"), la critica letteraria ha parlato di una scrittura nata dal sentimento dello smacco collettivo, di un'oscillazione costante tra natura e storia, populismo evangelico-viscerale e marxismo, eccesso sensuale e adesione rassegnata ad una realtà ormai non rappresentabile. Ad una lettura più attenta però, e tenendo conto anche dei sei principi evocati da Pasolini stesso nel risvolto di copertina dell'edizione Garzanti del 1971, ci sembra che dietro all'eclissi del soggetto lirico-poetico e dietro a un certo manierismo lessicale e prosaico, la poetica di *Trasumanar e organizzar* si costruisca su una parola che esprime solo parzialmente il suo significato reso ambiguo, ma al contempo rafforzato, dalla forza della sineciosi. Su questo dispositivo che appartiene alla più ampia categoria dell'ossimoro, usato peraltro anche da poeti più tradizionali, tra gli altri, i poeti ermetici e simbolisti come Mallarmé, Pasolini suggerisce la sua interpretazione della realtà còlta simultaneamente in tutti i suoi aspetti, in tutta la sua ambiguità che va a moltiplicare le relazioni tra parola e oggetto, scrittura ed "io poetico", realtà e rappresentazione. Non si tratta solo di una poesia degli "opposti" ma soprattutto dei "distinti" che, senza puntare sulla metafora né sul simbolo, dà voce al formicolio di un poeta-buffone consapevole dell'inutilità di ogni parola (come nella poesia // *Gracco*), ma che tuttavia si rivela dietro i numerosi personaggi storici che popolano la raccolta. In questo rapporto di inadeguatezza tra realtà e rappresentazione, Pasolini recupera una lingua "poeticamente antipoetica", una scrittura d'occasione – nel senso quasi montaliano del termine – per focalizzarsi, come sottolineato da Carla Benedetti, su avvenimenti storici, politici e culturali degli anni più o meno recenti:

Lo scrittore non ha più un modo per parlare « letterariamente » del mondo (dell'amata Realtà ora diventata detestabile). Insomma non ha più una poetica. [...] Lo scrittore che non riesce più a identificarsi empaticamente con il mondo rappresentato, né di conseguenza a identificare se stesso e il suo ruolo di scrittore, proietta sul mondo il mutamento avvenuto nel suo universo poetico (Benedetti 1998, 33).

I testi della raccolta, strutturata in due libri, *Libro primo* e *Libro secondo*, a loro volta suddivisi in varie sezioni, assumono nella prima sezione la forma di "documento". Nel lungo componimento *Egli o tu* (Pasolini 2003, II, 9-12), dedicato a Bob Kennedy assassinato il 6 giugno 1968, le sue vicissitudini individuali eccedono il versante della storia, come sottolineato da Armando La Torre:

Nel poemetto, si ripropone l'antitesi pasoliniana fra natura e storia: ma qui chiaramente il poeta opta per la natura [...]. Bob Kennedy è vivo in natura: prima (della morte), nell'innocenza di un adolescente, poi nei sensi altrui; è invece morto già da vivo, quando progetta e compie azione storica e strumentalizza con calcolo (La Torre 1979, 120-121).

Il titolo della poesia mostra con chiarezza la presenza di un personaggio sdoppiato, separato: da un lato, il "Kennedy-egli" che vive nella storia solo per via del suo ruolo istituzionale, dall'altro, il "Kennedy-tu" che vive l'ambiguità dell'essere un uomo, un individuo solamente durante l'infanzia e poi dopo la sua morte, nel ricordo degli altri. Dopo la morte, Kennedy non è più il monolitico uomo di potere, ma un uomo fatto di convinzioni personali e soprattutto di contraddizioni.

Nella sezione successiva, intitolata *Poesie su commissione*, il testo poetico si trasforma in qualcosa che si scrive su richiesta. Qui ritroviamo il componimento *L'enigma di Pio XII* (Pasolini 2003, II, 17-25), dedicato a papa Eugenio Pacelli, evocato a più riprese da Pasolini, prima in un testo pubblicato nel 1964 su «L'eco di Brescia», poi nelle conversazioni del 1968 con Jon Halliday in merito alla realizzazione del film *Il vangelo secondo Matteo* e, infine, in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon nel 1965. Come in diversi scritti giornalistici successivi, citiamo tra gli altri quello intitolato *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere* (Pasolini 1999b, 356-361) del 6 ottobre 1974, raccolto nel volume *Scritti corsari*, anche in questa poesia Pasolini riflette sulla Chiesa intesa come forma istituzionale e di potere, come organizzazione di natura politica più che religiosa. Focalizzandosi in particolare sul rapporto che si è instaurato nel tempo tra lo stato borghese e l'istituzione cattolica, Pasolini sostiene che la Chiesa, come è peraltro accaduto al Partito Comunista Italiano, ha completamente dimenticato la nozione di carità sottesa all'atto dell'"organizzar":

Fede e speranza trionfano di nuovo nel Terzo Reich / come nei grandi tempi antichi. / La mancanza di carità non è che un semplice peccato / (il mio stesso: che pure, come flatus vocis e regola, ripeto, / la possiedo) // Una religione cattiva è sempre una religione: / e si scatena contro

ciò che non vuole esserlo. / O che lo fu: ma sempre facendo, della mancanza / di carità, il suo
fondamento: la sua azione, / ossessa – le sue opere – / furono sempre senza carità – nacquero
sempre / *dalla volontà, mai dalla grazia* (*L'enigma di Pio XII*, Pasolini 2003, II, 24).

Il carattere monolitico che il poeta attribuisce nel testo a Pio XII rivela come la Chiesa – insieme alla
Borghesia – sia divenuta nel tempo solo un'unità di comportamento, traducendo il credo cattolico
nella sola obbedienza al dogma e al rispetto dell'istituzione borghese perbenista e conformista.

In questa stessa sezione, Pasolini si sofferma su un altro personaggio chiave dell'epoca, Alexandros
Panagulis. La poesia *Panagulis* (Pasolini 2003, II, 33-34) si focalizza, con versi dall'andamento
prosastico, tipico della scrittura giornalistica, sul *leader* della Resistenza ellenica contro la dittatura
dei colonnelli, che è anche occasione per rinnovare la sua polemica nei confronti del PCI dell'epoca.
Pasolini parla di Panagulis anche nell'articolo *Il simbolo Panagulis*, pubblicato su «L'Unità» il 29
giugno 1972, scritto in occasione di una manifestazione di solidarietà con gli antifascisti greci e della
pubblicazione del volume *Poesie dal carcere* del leader politico greco. La figura di Panagulis era stata
altresì evocata anche nel 1968, all'interno della rubrica *Il caos* per il settimanale «Tempo».

Tra le "poesie su commissione", figurano anche i due componimenti-recensione alla raccolta poetica
omonima di Elsa Morante, intitolati *Il mondo salvato dai ragazzini* e *Il mondo salvato dai ragazzini*
(*continuazione e fine*). Se nella rubrica *Il caos* (Pasolini 1999b, 1106-1107) Pasolini sottolinea il valore
e la portata poetica e politica del volume della Morante, nei due componimenti-recensione egli
sottolinea la vena favolistica e la forza rivoluzionaria legate alla leggerezza del "Pazzariello" che
incarna prima di tutto colui che non ha niente da difendere, né onore né dignità, in opposizione
all'umorismo borghese privo di sincerità e di spontaneità:

e la favola, appunto, fu genere religioso e umoristico / senza soluzione di continuità emigrando
nel Borgo Grande, / divenne attenuatore, tale umorismo, staccandosi sempre più, / di reticenza
in reticenza, di litote in litote / di formula dedicatoria in formula dedicatoria, / di clausola bonaria
in clausola bonaria, di ariosa ironia / in ariosa ironia – dalla Religione. Che ebbe una storia
parallela / (a quella dell'Umorismo) / e parallelamente prima si istituzionalizzò (quanti /
maledetti preti e giudici fascisti) poi divenne inutile. / Ora Umorismo e Religione, sono entrambi
inutili... al potere (Pasolini 2003, II, 42).

A differenza di quanto accade presso la gioventù borghese dell'epoca, il "Pazzariello" non si serve della trasgressione per raggiungere un nuovo *statu quo*, una concezione alternativa di ordine e di equilibrio. Egli è, per la sola ragione di essere e di esistere, la manifestazione di una trasgressione che si esprime attraverso la forza dell'irrisione, della confusione, dell'ambiguità. Il "Pazzariello" trasgressivo e folle proposto da Elsa Morante nella sua raccolta, esprimendo una profonda grazia e un intenso sentimento di carità, diventa nel testo poetico di Pasolini l'eroe oggettivo dell'umorismo capace di esprimere, attraverso il corpo, il senso di quell'innocenza e di quella sacralità scomparse del tutto dai corpi della nuova gioventù italiana che, invece, esprime la sua verità e la sua ragione di essere solamente attraverso il sentimento del dovere. Pasolini fa riferimento proprio all'immagine del "Pazzariello" della Morante per elaborare, all'interno di questa raccolta, l'immagine del poeta-buffone, del poeta-dilettante che adotta una parola "mirmicolalica" costruita sulla forza dell'ecolalia, della *fabula* e sulla forza faticosa della parola per poter ancora giungere a "mirmicoeffare" con l'Altro, con il "diverso". Il verbo "mirmicoeffare", un neologismo utilizzato da Pasolini nel componimento *Mirmicolalia*, è composto da tre parole: "mirmi", che fa riferimento al linguaggio delle formiche, al formicolio linguistico, "co" che rinvia alla preposizione "con", ed "effare" che si riconnette alla nozione del "dire", del "proferir parola". Spingendosi oltre qualsiasi forma di espressione verbale convenzionale e nel tentativo di fondare una nuova semantica poetica, Pasolini con questo verbo esprime dunque l'azione del parlare grazie al formicolio che si ricollega alla nozione di gesto, d'atto, di "simpatia" nei confronti dell'Altro, del mondo, della realtà. Se nei suoi *Scritti corsari* Pasolini denuncerà agli inizi degli anni Settanta l'assenza di progresso culturale nello sviluppo delle società consumistiche occidentali (Pasolini 1999b, 313-318), con il conseguente impoverimento del linguaggio e delle espressioni artistiche, la sua sfiducia nei confronti di ogni convenzione letteraria era già chiara un decennio prima, quando egli scriveva:

ogni poesia è translinguistica. È un'azione «deposta» in un sistema di simboli, come in un veicolo, che ridiviene azione nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov. Da ciò deriva inevitabilmente l'idea [...] che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura [...], ne deriva che il primo e il principale dei linguaggi umani, può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica (Pasolini 1999a, I, 1505).

Il sentimento di non-appartenenza nei confronti di un mondo disumanizzato e delle sue forme di comunicazione e di espressione standardizzate ed omologate spinge Pasolini a rifondare un linguaggio capace di riconciliarsi con la realtà. Da questa *impasse* storica ed esistenziale, e nel tentativo di superare quello che egli definiva essere un "dopostoria" afasico e conformista, Pasolini, in una lettera aperta a Italo Calvino pubblicata su «Paese sera» l'8 luglio 1974 e poi confluita nel volume *Scritti corsari*, scrive:

Tu dirai: gli uomini sono sempre stati conformisti (tutti uguali l'uno all'altro) e ci sono sempre state delle *élites*. Io ti rispondo: sì, gli uomini sono sempre stati conformisti e il più possibile uguali l'uno all'altro, ma secondo la loro classe sociale. E, all'interno di tale distinzione di classe, secondo le loro particolari e concrete condizioni culturali (regionali). Oggi invece (e qui cade la "mutazione" antropologica) gli uomini sono conformisti e tutti uguali l'uno all'altro *secondo un codice interclassista* (studente uguale operaio, operaio del Nord uguale operaio del Sud): almeno potenzialmente, nell'ansiosa volontà di uniformarsi (Pasolini 1999b, 323).

Nel suo confronto con Italo Calvino a proposito della questione dell'omologazione del linguaggio esercitata dalla classe medio-borghese al potere, Pasolini sosteneva che la "nuova storia" – quella narrata secondo i paradigmi della società capitalista – non era che la conseguenza di una mutazione antropologica in atto. La società italiana degli anni Settanta si compone, secondo l'ottica pasoliniana, di individui privati di conoscenza e di coscienza di classe, della loro storia e finanche del loro corpo: «La conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che si vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto» (Pasolini 1999b, 322).

All'interno di questa prospettiva, Pasolini rilegge anche le violenze sociali e politiche legate agli *anni di piombo*. Nel solenne componimento *Patmos*, collocato all'interno del *Libro secondo*, nella sezione *Poemi zoppicanti*, la voce del poeta si alterna con alcuni versetti tratti dall'*Apocalisse* di San Giovanni, unico libro profetico del Nuovo Testamento. In questo controcanto fatto di parole, al contempo, ancorate nel "dopostoria" contemporaneo e nelle sacre scritture, le vittime del massacro di piazza Fontana sono enumerate come se si trattasse di oggetti, di cifre, di corpi che sembrano esclusi dalla storia collettiva:

Attilio Valè: presente ! / 52 anni, abitava a Mairano di Noviglio. / Era separato da otto anni dalla moglie; / era un bell'uomo alto circa un metro e ottanta [...] / Pietro Dendena (presente!) 45 anni, / abitava a Lodi in un nuovo edificio di Via Italia 11 [...] / Eugenio Corsini, 55 anni, presente! / abitava dall'epoca delle nozze in Via Procopio 8, / padre di due figli ormai sposati, commerciava in olii lubrificanti per macchine agricole. [...] / Oreste Sangalli, 49 anni: « Presente »! / affittuario della cascina Ronchetto in Via Merula 13 a Milano (Pasolini 2003, II, 124-127).

In questa litania onomastica e toponomastica che fa riferimento alla retorica delle commemorazioni patriottiche fasciste, la storia è privata di conoscenza e coscienza individuale e collettiva, e, di conseguenza, il nome proprio perde la sua funzione primaria che è quella di rendere presente, di definire in modo inequivocabile un'identità. Le stragi, attribuite per fasi alterne ai gruppi estremisti di destra e di sinistra, si susseguono in Italia preannunciando in modo apocalittico la crisi irreversibile della Storia. Inoltre questi avvenimenti profondamente violenti mancano sistematicamente di testimoni, come in una sorta di "vuoto del cosmo" fatto di silenzio. Da un lato, la Verità con la 'V' maiuscola resta indicibile e si traduce in *nefas*, dall'altro, la Storia manca di testimoni per tradursi in avvenimento, come Pasolini scrive nel testo intitolato *Poema politico*:

E infatti balbettate anche voi / balbettiamo, ragazzi: PARLIAMO DEL PIÙ E DEL MENO, / ché altro non sappiamo dire; / dunque ignoranza contro ignoranza; / ché se così non fosse la vostra Parola si alzerebbe / in questo giardino come quella di un Profeta nel deserto / e io cascherei per terra con questo mio corpo così cheap, da cane, / per terra, sui rifiuti, e il gelo delle acque artificiali, / piangendo per chi è sfruttato e ucciso, / e vedendo per la prima volta tutti i morti del Vietnam; / invece me ne torno a casa, / e voi domani mattina parlerete alla televisione: / altra lingua anche questa della Verità che non ha parole (Pasolini 2003, II, 178).

Qualche anno dopo, Pasolini tornerà, in un articolo giornalistico intitolato *Il romanzo delle stragi*, pubblicato il 14 novembre 1974 sulle pagine del «Corriere della sera», sulla differenza che intercorre tra il conoscere la verità e averne le prove. In questo scritto che si presenta sotto forma di un *j'accuse* contemporaneo, Pasolini dichiara di conoscere i nomi dei responsabili degli attentati terroristici degli ultimi anni e i nomi di coloro che hanno gestito la fase anticomunista e poi antifascista della strategia della tensione tra il 1969 e il 1974:

lo so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi [...]. Sono pronto a ritirare la mia mozione di sfiducia (anzi non aspetto altro che questo) solo quando un uomo politico – non per opportunità, cioè non perché sia venuto il momento, ma piuttosto per creare la possibilità di tale momento – deciderà di fare i nomi dei responsabili dei colpi di Stato e delle stragi, che evidentemente egli sa, come me, ma su cui, a differenza di me, non può non avere prove, o almeno indizi (Pasolini 1999b, 363, 367).

Se le prove mancano, se i responsabili e le vittime non possono essere nominati né riconosciuti né enumerati, ciò significa che non c'è più Storia. Donde quel "vuoto del cosmo" che spinge Pasolini a rimanere poeta, dissidente, nonostante tutto:

Nel cuore dei paesi civili tutto fu poi da rifare. / Bisognava conquistare quel vuoto. / La storia era un peso; il passato un bastone fra le ruote [...] / Ebbene, fu un ordine: rompere ogni legame. [...] / Il vuoto fu riempito e adesso padroni e operai / si ritrovano di fronte più avanti (*La restaurazione di sinistra e chi*, Pasolini 2003, II, 148-149).

P.P.P. - PASSIONE, POLITICA, POESIA. Pasolini e il cinema documentario

di Maria Cristina Lasagni

Il lavoro di Pasolini in campo documentaristico è stato per molto tempo quasi dimenticato; era difficile persino rintracciare le sue opere, e quando ho voluto dedicare parte di un corso universitario a questa sua attività, per avere film da mostrare agli studenti ho dovuto girare diversi istituti – primo fra tutti la Cineteca di Bologna – chiedendo il favore di una copia.

Oggi per fortuna le cose stanno cambiando velocemente, molti lavori di Pasolini in questo campo sono stati restaurati e rimessi in commercio, ma il documentario rimane comunque il lato meno indagato della sua produzione artistica. Per questo, vorrei iniziare ricordando brevemente alcuni suoi lavori che credo abbiano ancora molto da insegnare a chi oggi si occupa di cinema documentario, ma anche di giornalismo e reportage; e che, più in generale, possono suscitare una riflessione sugli stili di relazione e di sguardo, quando si incrociano – e si rappresentano – l'altro da sé. Chiuderò poi questo testo con un breve elenco dei principali documentari che Pasolini ha realizzato o ai quali ha collaborato, per ricordarli e rendere evidente sua grande la versatilità anche in questo campo

I primi contatti di Pasolini con il cinema documentario avvengono tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, quando è autore di commenti e sceneggiature per documentari (allora brevi, 10') di alcuni giovani autori più o meno esordienti. Il primo è Ermanno Olmi, per cui nel 1956 scrive il commento a un documentario dedicato ai minatori che lavorano in una centrale idroelettrica (*Manon Finestra 2*). Però le collaborazioni più significative sono quelle con i primi tre documentari di Cecilia Mangini, la prima grande appassionata documentarista italiana, morta da poco, a 92 anni, quando stava ancora lavorando. *Ignoti alla città*, *Stendali* e *La canta delle marane* trattano temi cari a Pasolini: due sono dedicati alle periferie romane, *Stendali* è stato ispirato da un testo di Ernesto De Martino che raccoglieva le ricerche dell'antropologo sugli antichi rituali di accompagnamento al lutto nel sud Italia. Negli stessi anni, Pasolini collabora anche a due film meno noti di Mario Gallo: *// Mago e Caschi d'oro* (1958).

Ma prima devo fare una breve premessa.

È il 1956 quando Pasolini comincia ad avvicinarsi al cinema documentario, ancora non come regista ma come autore di commento e sceneggiatura per un cortometraggio di Ermanno Olmi. I documentari di quegli anni risentivano ancora pesantemente dello stile che aveva dominato i cinegiornali e i filmati realizzati durante il regima fascista, da quando una legge del 1927 obbligava le sale cinematografiche a proiettare un filmato "educativo" (cinegiornale o documentario) prima del film che lo spettatore aveva scelto di vedere. La funzione svolta da questi cortometraggi era principalmente quella di diffondere una serie di contenuti e valori che rafforzavano la diffusione dell'ideologia fascista, oltre alla costruzione dell'immagine di Mussolini e del suo mito.

Questi documentari (molto brevi, attorno ai 10 minuti) avevano in comune alcune caratteristiche; innanzitutto, l'utilizzo costante di una voce fuoricampo che recita un testo impersonale; una voce senza inflessioni, spesso enfatica, salvo rarissimi casi sempre maschile, che guidava e condizionava l'interpretazione delle immagini e la costruzione del senso del filmato. Era quella che negli Stati Uniti viene chiamata *the Voice of God*, una voce "dall'alto", autorevole, sapiente, che dice la verità, e che quindi non può essere messa in discussione (il contrario di un commento soggettivo, che invita alla riflessione e alla discussione).

Una invadente voce fuori campo continua spesso a guidare la percezione del film anche negli anni 60. È importante ricordarlo, per apprezzare pienamente l'originalità e l'importanza di alcune caratteristiche dei film documentari di Pasolini, o ai quali Pasolini contribuisce.

Mi verrebbe da dire che si tratta di vere e proprie "lezioni" sul cinema documentario – e anche sul giornalismo – che non hanno perso valore neppure oggi.

- 1) Il documentario non è solo uno strumento didattico, non ha solo funzioni d'insegnamento...
- 2) Documentario e poesia e poesia non sono antitetici, o in contraddizione. Anzi, è vero il contrario. A differenza dei modelli di documentari più diffusi ai tempi in cui lavorava Pasolini, (ma anche oggi), nei suoi e in quelli ai quali partecipa la poesia è una componente molto ricorrente, a volte molto esplicita, altre volte affiorante nei testi o nelle immagini.
- 3) Ne deriva che – nonostante una convinzione tuttora molto diffusa e stereotipata – il documentario non deve necessariamente sforzarsi essere impersonale, neutro, equidistante. Pasolini è presente in ogni suo film documentario, quando è in campo, per esempio in *Comizi d'amore*, o in *Sopralluoghi in Palestina*, lo è con la voce, con il corpo;

ma è presente anche molto attraverso i testi poetici che scrive per altri registi, e c'è Pasolini anche quando sono letti dalla voce fuori campo.

- 4) Nel documentario non è dunque sempre indispensabile uno sforzo di obiettività (con tutti i significati che questo termine può aver assunto). Al contrario, sarebbe spesso più significativa una partecipazione esplicita, appassionata, dichiarata.
- 5) Questo non significa affatto manipolazione del pubblico da parte dell'autore. L'etica, il rispetto nei confronti del pubblico nasce invece proprio dalla dichiarazione esplicita del punto di vista da cui parla.

La poesia

Gli esempi di documentari di Pasolini che fanno uso di testi con registri poetici sono davvero molti. Ne abbiamo scelti alcuni.

Ignoti alla città (1958)

Il breve documentario di Cecilia Mangini (Bari 2011 – Roma 2021) una autrice coraggiosa e indipendente è tratto dal libro di Pasolini *Ragazzi di vita* (1955),

Il film è ambientato nelle borgate romane; il testo di Pasolini segue alcuni ragazzi nel corso delle loro giornate: povertà e ricchezza vitale, la famiglia, ironia e malinconia, gioco e violenza. Uno sguardo empatico ed un registro emotivo che diventa poesia vengono usati per trattare un tema che apparentemente dalla poesia è molto lontano, quello delle periferie di Roma, quando la voce fuori campo recita il testo che Pasolini ha scritto per raccontare le periferie:

Oltre la città nasce una nuova città, nascono nuove leggi dove la legge è nemica, nasce nuova dignità dove non c'è più dignità, nascono gerarchie e convenzioni spietate nelle distese di lotti, nelle zone sconfinite dove credi finisca la città, che ricomincia, invece, ricomincia nemica per migliaia di volte, in polverosi labirinti, in fronti di case che coprono interi orizzonti.

Essere poveri, essere umili, dormire in una cameretta in dieci, avere un padre con abiti di dieci anni, avere una madre che urla per la casa come i maschi, avere fratelli con cui parlare solo per litigare e bastonarsi, non sapere che il proprio rione, non avere che quattro sbandati amici, non riconoscere nessuna fede.

Non avere due soldi per il tram, strisciare i piedi sui selciati, sedersi sull'erba sporca e i cocci, consolarsi con l'essere spietati.

Essere caduti dal seno della madre sul fango e sulla polvere di un deserto che li vuole liberi e soli, essere cresciuti in una foresta dove i figli lottano coi figli per educarsi alla vita dei grandi, essere ragazzi in una città fatta per la pietà e la ricchezza, senza sapere altro che la propria fame. Il lavoro: cento lire alla madre e cento lire per divertirsi. Non c'è altro che la voglia di divertirsi in cuore. La città è una sola tentazione.

Al ragazzino di vita che sgobba per guadagnarsi qualche lira, non va di lavorare: è nato stanco. Nessuno sa dei ragazzi di vita che anima leggera e allegra hanno. Essi sono cinici, troppo esperti, pronti a tutto, ma basta una maglietta e un paio di scarpini, perché si scopra che anche il più bullo trema.

Qualche furto, qualche rapina. Così finiscono qualche volta a Porta Portese, nella loro prigione. Là dentro si sfatano dal fumare. I compagni fuori lo sanno che farebbero qualsiasi cosa per un pacchetto di sigarette (Pasolini 2001a, II, 2083-2084).

Viene in mente un verso di Pasolini pubblicato nella raccolta *La religione del mio tempo*, ripreso anche nel commento che l'autore ha scritto per *La canta delle marane* un altro documentario di Mangini: «La loro pietà è nell'essere spietati, la loro forza nella leggerezza, la loro speranza nel non avere speranza».

Come il libro *Ragazzi di vita*, che costò a Pasolini un processo per oltraggio al pudore, anche il film *Ignoti alla città* venne censurato «in quanto offensivo alla reputazione e al decoro nazionale e perché presenta scene di reati commessi da minori alcuna riprovazione dei fatti stessi (furto nella edicola dei giornali)». La Commissione di censura poi permise la proiezione per il pubblico italiano ma rimase contraria all'esportazione all'estero. I panni sporchi si lavano in famiglia.

La rabbia (1963)

La presenza di un registro poetico sarà rivendicata esplicitamente da Pasolini qualche anno dopo, nel suo primo documentario come regista. In questo film (da lui definito: «film ideologico di poesia») è evidente anche l'altra caratteristica dei lavori di Pasolini: nessuna pretesa di una (impossibile) "obiettività"; il rispetto del pubblico, l'onestà intellettuale nasce dalla dichiarazione del proprio punto di vista.

La rabbia è realizzata interamente assemblando immagini di archivio: cinegiornali, documentari... «tratto da materiale di repertorio: 90.000 metri di pellicola. Un'opera giornalistica dunque (..) un saggio più che un racconto». Ma poi lo rispondendo su «Vie Nuove» ad un lettore, definisce il film un saggio «ideologico e poetico».

Il film vuole rispondere alla domanda "Cosa è successo nel mondo dopo la guerra e (dopo) il dopoguerra? La normalità...". E continua ricordando ciò che aveva scritto al produttore nel trattamento del film:

Già, la normalità. (...) L'uomo tende ad addormentarsi nella sua normalità, si dimentica di riflettere, perde l'abitudine di giudicarsi, non sa più chiedersi chi è. È allora che va creato artificialmente, lo stato di emergenza: a crearlo ci pensano i poeti. I poeti, questi eterni indignati questi campioni della rabbia intellettuale, della furia filosofica (Pasolini 2001a, I, 407).

L'elenco dei problemi che indignano il poeta è lungo: il colonialismo, la fame, «per milioni e milioni di sottoproletari», il razzismo,

cancro morale dell'uomo moderno, e che, appunto come il cancro, ha infinite forme. È l'odio che nasce dal conformismo, dal culto della istituzione, dalla prepotenza della maggioranza (...) È il trionfo (...) soprattutto, della televisione. Il mondo travisato da questi mezzi di diffusione, di cultura, di propaganda, si fa sempre più irreali: la produzione in serie, anche delle idee, lo rende sempre più mostruoso (Pasolini 2001a, 408-410).

Pasolini avverte anche che questo testo è stato scritto per i noleggiatori «quindi questa destinazione implica una certa ipocrita prudenza ideologica (il film sarà molto più decisamente marxista di quanto non sembri da questo riassunto).

Ma avverte anche che il «film sarà molto più raffinato nel montaggio e nella scelta dell'immagine di quanto non si possa immaginare da queste righe di accompagnamento».

Dunque il primo film di Pasolini regista di documentari rivendica la poesia, (*film ideologico di poesia*), dichiara che non ha nessuna pretesa o intenzione di obiettività e afferma decisamente il punto di vista dell'autore, marxista. E comunque tutto ciò non comporta la rinuncia alla ricerca estetica,

addirittura alla raffinatezza. Anzi. Pasolini afferma di aver voluto inventare un nuovo genere – un documentario politico, "*ideologico*" che tra i suoi strumenti espressivi utilizzi anche la poesia.

Comizi d'amore (1964)

Comizi d'amore nasce dalla forza dell'incontro tra Pasolini e "il popolo" italiano. Il film ha una genesi non lineare. Nel 1963 l'autore avrebbe dovuto viaggiare in Italia in cerca di luoghi e volti per il film che stava progettando: *Il Vangelo secondo Matteo*. Ma Pasolini coltiva da tempo anche un altro progetto: vuole indagare le opinioni e le credenze degli italiani sulla sessualità, sull'amore, e scoprire come sta cambiando la morale del paese. Il film dovrà contenere anche le opinioni di intellettuali amici di Pasolini, innanzitutto Alberto Moravia, lo psicanalista Cesare Musatti, il poeta Giuseppe Ungaretti e poi Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Adele Cambria...

Leggendo gli appunti preparatori possiamo capire che inizialmente il film era stato concepito in modo diverso da come lo vediamo oggi. Il filo conduttore avrebbe dovuto essere una coppia di sposi, e intrecciate alle immagini dei futuri sposi, il film avrebbe dovuto intervistare personalità del mondo scientifico e culturale, gente comune, ed anche, con un ruolo importante, molto repertorio: dalle ricerche scientifiche alla pornografia, dai delitti passionali alle amanti famose... Il progetto di Pasolini era molto ambizioso, comprendeva anche argomenti come la patologia criminale e la follia, e nelle note di lavoro troviamo appunti per titoli come *Magma scandaloso* o *Magma imbarazzante*.

Però, dopo aver registrato le interviste alle persone comuni che costituiscono il nucleo fondamentale dell'attuale *Comizi d'amore*, Pasolini cambia idea: l'incontro con queste persone diventa "ciò che importa", e il regista scrive al suo produttore, Alfredo Bini:

Caro Alfredo, come sempre la "realtà" è diversa dalle intenzioni. [...] l'atto del girare ha costituito (con mia parziale sorpresa, dato che era il mio primo lavoro di carattere documentario) un lento stravolgimento della mia "idea stilistica del film". Mi sono trovato davanti a del materiale nuovo, pieno di straripante concretezza visiva. In che senso il film è diventato un altro? Direi soprattutto nel senso che i protagonisti non sono più "coloro che fanno", come chiamavo scherzosamente me, Moravia, Musatti e gli altri dotti che avrebbero dovuto spiegare al pubblico i problemi della vita sessuale; ma, protagonista, è diventato il pubblico, cioè le centinaia di interrogati, con Harriflex e registratore, in tutta l'Italia. La loro vivezza, la loro spettacolare fisicità, la loro antipatia, la loro simpatia, i loro strafalcioni, i loro candori, le loro saggezze, come dire, la loro

"italianità", hanno preso prepotentemente il posto riservato alla nostra premura didascalica, e si sono presentati sullo schermo "come ciò che importa" (Pasolini 2021, 1243-1244).

Pasolini dichiara che avrebbe voluto girare un "film terapeutico" contro i mostri dell'ignoranza, del pregiudizio e dell'inibizioni. Il risultato è un film coraggioso per l'epoca e sottilmente ironico, girato in un Paese profondamente permeato dalla morale cattolica, che considerava il matrimonio indissolubile, il sesso fuori dal matrimonio un peccato, l'omosessualità una perversione ed un peccato gravissimi.

Comizi d'amore è un film che potrebbe iscriversi nel filone documentario etnografico e sociologico di Rouch e Morin, perché conferma le asserzioni del *cine-vérité* sulle potenzialità di esplorazione e di provocazione della macchina da presa, sull'uso dell'intervista per portare alla luce credenze e culture. In più però c'è Pasolini, e il film diventa molto diverso dai film antropologici di quel periodo. Innanzitutto per il tono: le domande, apparentemente innocenti ma scomode su temi di cui all'epoca non si parlava mai pubblicamente, sono poste con toni a volte dolci, a volte velati di ironia, altre volte malinconici.

In *Comizi d'amore* Pasolini e l'aiuto regista Cerami non dedicano una particolare attenzione formale alle riprese, e girando per l'Italia non vanno affatto alla ricerca del "bello artistico". Il fascino del film nasce, al contrario, da un mondo quotidiano che mescola ingenuità, profondità, furbizia, innocenza e ipocrisia. È la bellezza di volti, abiti, modi di parlare che nei primi anni '60 erano ancora differenti nelle diverse zone del Paese, di caratteri, timidezze e sfrontatezze ingenuie ancora non completamente omologate da quell'escrato (da Pasolini) consumismo che nel giro di pochi anni avrebbe teso a cancellare ogni diversità, livellandole su modelli estetici televisivi.

Anche in questo film, che sembra tutto dedicato agli altri, agli uomini, donne, bambini intervistati, Pasolini è invece ben presente. Enzo Siciliano nel suo *Vita di Pasolini*, è colpito dalla

presenza sullo schermo di Pasolini medesimo: il film è il suo più spassionato autoritratto. La sua testardaggine pedagogica, la sua mitezza che era violenza e la sua violenza che era mitezza – quell'insistere nelle domande, quel modularle a pennello, a una madre, a una recluta, a un ragazzino siciliano, a due frequentatrici di balere; quindi il timbro insolito della sua voce, (...) il film aderiva perfettamente, e fuori di ogni previsione, alla sua persona fisica, al modo in cui erano inforcati gli occhiali o la giacca gli ricadeva sulle spalle (Siciliano 1981, 330).

Anche l'autore de *L'Histoire de la sexualité*, il filosofo Michel Foucault, apprezza *Comizi d'amore*, e ne parla in un articolo su «Le Monde» nel 1977, tredici anni dopo la sua uscita in Italia, quando il film venne tradotto in Francia con il titolo riduttivo di *Enquête sur la sexualité*.

«Traduzione assai strana – commentava Foucault – perché è l'amore al centro del film. Quel terreno incerto in cui si incrociano il sesso, la coppia, il piacere, la famiglia, il fidanzamento con i suoi costumi, la prostituzione con le sue tariffe».

Insomma, secondo Foucault si tratta in realtà di «*conversazioni sulla strada dell'amore*», dove al centro non c'è «l'ossessione per il sesso, ma una specie di timore storico, un'esitazione premonitrice e confusa di fronte ad un regime che stava nascendo allora in Italia: quello della tolleranza». L'articolo di Foucault si intitola appunto *Les matins gris de la tolérance*, e attribuisce a *Comizi d'amore* una specie di "confusa" visione premonitrice rispetto ad un futuro che in seguito Pasolini criticherà nei suoi articoli; «*tolleranza*» è il termine che Pasolini usa negli *Scritti corsari* a proposito della nuova, da lui considerata sgradevole, condizione che accompagna gli omosessuali nella società capitalistica.

Ma per la censura italiana si trattava innanzitutto di un film che parlava di sesso: *Comizi d'amore* venne vietato ai minori di diciotto anni per le «sequenze che esprimono concetti di costume sessuale pregiudizievole all'età evolutiva e della formazione psicologica dei minori». Quindi, molti dei protagonisti del film non sarebbero stati ammessi alle proiezioni. *Comizi d'amore* ebbe una distribuzione limitata, con risultati commerciali molto modesti. Anche la critica per molto tempo lo ha considerato poco più dell'esperimento di un Pasolini minore, ma il regista lo ha invece sempre difeso, sostenendo che lo scarso successo era dovuto proprio alla fastidiosa fedeltà del ritratto che il film rendeva degli italiani.

Per quanto riguarda il parere di Pasolini sul genere della sua inchiesta, l'autore afferma che «si tratta di interviste di tipo televisivo, più modestamente». Si può comprendere meglio cosa intenda rileggendo un breve intervento scritto durante i mesi della lavorazione dei *Comizi*, in cui parla del documentario in video come «una cosa che interessa più il sociologo che l'esteta». Pasolini aggiunge poi che lo «specifico televisivo è un fatto rozzo che non ha niente a che fare con l'arte», salvo che non sia «pre orchestrato» da un montaggio. Associare i *Comizi* all'inchiesta televisiva significa dunque, per Pasolini, contenere le ambizioni estetiche e sottolineare principalmente l'interesse culturale, l'aspetto di ricerca antropologica o sociologica.

In realtà, l'atteggiamento di Pasolini è molto ambivalente, perché da una parte non rivendica l'intenzione di fare del *cine-verité*, ed elegge come suo modello quello più "rozzo" televisivo, ma nei materiali preparatori il regista aveva scritto che il film non voleva essere un documentario nel senso stretto del termine, bensì doveva svolgersi «*come nelle storie a trama*» (cioè di finzione); tanto che «anche i momenti ideologici e pedagogici del film dovrebbero, per quanto minimamente, essere "cinema", spettacolo» e le interviste avrebbero dovuto venir girate come film, «non certo con la freddezza piatta e imbarazzante delle interviste televisive o meramente documentarie». Di nuovo una lezione del regista per chi vuole raccontare la realtà, ma senza nessuna sciattezza o freddezza. È tutt'altro che freddo, infatti, *Comizi d'amore* e non finge nessuna distanza, perché realizzato da un autore come Pasolini, e su temi per lui così centrali come l'amore e la sessualità «Si direbbe che l'autore intervisti i suoi spettatori potenziali su un tema centrale della *sua* vita e della *sua* opera, quasi a volerne testare la disponibilità ad accoglierlo come uomo e come artista», scrive Mauro Giori in un articolo intitolato "*Parlavo vivo a un popolo di morti*". *Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi*.

Stendali, suonano ancora (1960)

Voglio concludere questa breve riflessione su alcuni lavori di Pasolini nel campo del cinema documentario, ricordando la sua collaborazione con un altro film di Cecilia Mangini, anche lei, regista ed intellettuale con grande passione politica, che ha diretto oltre 40 documentari.

Come abbiamo ricordato, Pasolini collabora con Mangini scrivendo bellissimi testi per tre documentari da lei diretti: *Ignoti alla città* (1958) ispirato al romanzo di Pasolini *Ragazzi di vita*; *Stendali* (1960), ispirato dal libro di De Martino *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, frutto di una ricerca sui rituali tradizionali messi in atto nel Sud Italia per superare la distruttività della morte, e *La canta delle marane* (1962), anche questo girato tra i ragazzini di una periferia romana.

Stendali. Suonano ancora è uno dei film "demartiniani", ispirati cioè dalle ricerche di Ernesto De Martino, più noti, per l'intensità, il mistero, la bellezza delle immagini, e anche per il testo di Pier Paolo Pasolini che le accompagna. A questo documentario di Martino non ha collaborato direttamente, ma è il suo *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) ad aver affascinato e ispirato la regista. Il breve film, girato in un paese nella Grecia salentina, in provincia di Lecce, racconta un rito con più di tremila anni di vita, sopravvissuto nel ricordo alla mutazione antropologica che stava cambiando il volto dell'Italia.

Stendali racconta con registri poetici la lamentazione funebre per la morte di un ragazzo, che viene pianto dalle lamentatrici con canti e preghiere in griko, la versione tramandata del greco parlata correntemente in provincia di Lecce fino a qualche tempo fa.

Il testo di Pasolini guida lo svolgersi del cordoglio rituale e costituisce l'unico commento alle immagini. Lo scrittore ha ricreato uno straziante pianto funebre assemblando testi di alcune lamentazioni tradizionali tradotte dal griko.

Siamo nel 1960, in apertura qualche breve scorcio mostra un paese antico, semideserto, senza auto; è difficile individuarne a prima vista la collocazione geografica. Anche una donna che regge in testa un orcio dell'acqua poggiato su un lungo scialle nero potrebbe essere in Nordafrica, o dovunque. A parte le scene finali, quando la bara viene portata dagli uomini in corteo al cimitero, tutto il resto del film si svolge nell'oscuro interno dell'abitazione del morto, e segue l'arco temporale del rito.

Il canto e i gesti ritmati delle prefiche all'inizio sono lenti come il ritmo dei loro movimenti; in breve il tempo accelera, i movimenti diventano sempre più rapidi, alla fine sono frenetici, violenti, prima di sciogliersi in un pianto che muore sommerso.

Il testo poetico di Pasolini (recitato da Lilla Brignone) fa parlare in prima persona la madre del ragazzo morto; anche il suo ritmo accelera, il volume cresce, diventando sempre più dolenti, disperati, e inducendo una identificazione con la madre che sta seppellendo il giovane figlio morto: «(...) Io ti aspetterò, io, o mio figliolo (...) e se vedrò che tu non vieni e alle dieci non ti fai vedere, alle dieci sarò divenuta terra. Terra! Terra da seminarvi! Io ti aspetterò, io, o mio figliolo, io ti aspetterò fino all'anno, e quando io vedrò che tu non vieni, annerirò come fuliggine (...)»

Alcune dichiarazioni di Cecilia Mangini ci permettono di intuire meglio le sintonie tra lei e Pier Paolo Pasolini; per esempio, quando, qualche anno fa, Cecilia Mangini fa risponde ad una domanda sulla realizzazione di *Stendali* e l'influenza di De Martino, sottolineando che:

non ci interessava tanto l'aspetto etnografico, quanto quello antropologico: il fatto che una società potesse essere rimasta tanto arretrata da avere ancora bisogno di salvaguardarsi dalla terribile esperienza della morte attraverso un rito antichissimo, era per noi di grandissimo interesse anche politico (Rossin 2009, 83).

O quando, in un'altra intervista, la regista dichiara che un obiettivo importante del film è di riuscire a far riflettere sul presente anche se il film parla di antichissimi rituali in estinzione; di attivare quel

processo di «messa in causa del sistema» che per Lévi-Strauss ed Ernesto de Martino caratterizza l'agire dell'etnologo (Grasso 2005, 5).

Forse la "fedeltà" al testo di De Martino sta nell'aver creato un film che riesce a far comprendere anche oggi, dal punto di vista emotivo proprio perché poetico, il senso e la necessità del rituale funebre, dove parole e gesti sono così da sempre, e per questo suggeriscono che il dolore ha già messo alla prova tante altre persone, (a partire dalle prefiche) ma che si può sopravvivere; non distruggerà, potrà essere superato. D'altra parte anche De Martino è ricorso alla poesia per far comprendere a fondo il senso del pianto rituale, quando ricorda un antico poema nordico, il *Carme di Gudhrun*:

«Una volta Gudhrun moriva di dolore / quando afflitta sedeva vicino a Sigurdh / Ella non si lamentava, ne si batteva, / né piangeva, come fanno le altre donne. / Andarono i saggi principi da lei / e cercavano di consolarla / Gudhrun non poteva piangere, / era così triste che voleva morire (...).».

Le spose dei principi cercano invano di indurla al lamento narrando ciascuna le proprie sventure, per toglierla da quella che de Martino definisce inazione melanconica. Gudhrun si rifiuta ostinatamente di entrare nella vicenda rituale mediatrice di ripresa, e resta prigioniera del suo gelo. Allora una di loro a ordina di scoprire il cadavere del re e di portarle il cuscino del pianto rituale «Ella tira tirò via il lino che copriva Sigurdh / e pose il cuscino davanti ai ginocchi della sposa: "Guarda l'amato, bacialo sulle labbra, / abbraccialo, come quando era ancora in vita! "». Gudhrun si riscuote, spezza il penoso incantamento, e rinasce all'impegno di oltrepassare la situazione: ma questa ripresa si compie attraverso la mediazione del rito, cioè con una serie di gesti e di comportamenti tradizionali, eseguendo ciò che «si fa» quando «si deve» lamentare il morto. (...) (De Martino 1959). Per ultimo non possiamo dimenticare che Pasolini, quando crea un canto doloroso che sembra davvero il lamento di una madre, intrecciando brani di antichi lamenti funebri, non segue solo le tradizioni della lamentazione nel Sud Italia, che spesso ripropongono dialoghi tra madre e figlio morto, tra il morto e il parente più stretto rimasto in vita, o tra chi perde un figlio e la morte stessa, e costituiscono, nel panorama della cultura popolare, momenti di vera e propria poesia. Anche al di là della ricerca culturale, a Pasolini il tema della madre che piange il figlio morto era dolorosamente noto: il fratello Guido, a cui era legatissimo, era morto a soli 19 anni in un

controverso episodio della Resistenza italiana. È Pasolini, nel 1945, a recitare l'elogio funebre quando il corpo recuperato viene tumulato. Inoltre sulla morte del fratello Pasolini aveva composto varie poesie; ne ricordiamo solo un frammento, sufficiente a farci capire come il lamento funebre composto per *Stendali* avesse radici in un'esperienza dolorosissima di perdita sua e della madre: «Mio fratello morto tiene / una parte di me con lui / in quel triste Infinito / che mi angoscia ogni giorno».

APPENDICE

Film documentari con la regia di Pasolini

1963 – *La rabbia*

1964 – *Comizi d'amore*

1964 – *Sopraluoghi in Palestina per il film "Il Vangelo secondo Matteo"*

1968 – *Appunti per un film sull'India*

1970 – *Appunti per un'Orestide africana*

1971 – *Le mura di Sana'a*

Presentazione e Inizio di Corpo eretico

di Marco Baliani

I. Presentazione di Corpo eretico. Dialogo in tempo presente con Pier Paolo Pasolini

*«... l'eresia richiede una grande pazienza:
bisogna ripetere mille volte la stessa cosa»*

Un dialogo serrato, spietatamente sincero, a tentare di sgomitolare quei grovigli che, ogni volta che l'ho incontrato, mi hanno lasciato inquieto.

Contrasti e contraddizioni mai risolti, e che generano invece altri ingarbugliamenti necessari a vedere le "cose" del mondo da angolazioni inaspettate.

Sono tante le "cose" su cui dialogare con lui, sulle mutazioni sociali avvenute, su quello che ha intuito e quello che ha travisato, sul suo corpo "diverso", sempre al centro del suo agire, scandalosamente in contrasto col mondo intorno, sulla sua mai esausta vena pedagogica, sui suoi scritti pirateschi, sul suo giornalismo anomalo.

Ma l'elenco non serve, e poi è lungo, variegato, multiforme, imprevedibile come lo è lui nella sua continua ricerca di linguaggi che sappiano parlare il suo tempo, spesso non coincidente con quello della società.

Nella sua dissipazione mi ritrovo, sono sempre stato in fuga da recinti e classificazioni, così posso inserirmi con la mia storia e le mie contraddizioni, a intrecciare altre matasse di pensieri e immagini. Inaspettato sarà l'incontro con lui, senza rete di protezione, mi occorre andare ramingo, toccando le scabrosità dei nostri corpi mai sazi, non so quali sono le parole che spunteranno dai nostri sguardi mai appagati, ma prevedo durezza, un dialogare che è anche un duellare.

La sua voce mi arriva tra capo e collo, come un avvertimento, uno stare in guardia, e si riverbera illuminando di una luce obliqua, caravaggesca, questo mio presente paludoso, dato che il tempo non fila mica dritto su una linea come si crede nel nostro occidente, è invece un anello che si espande in cerchi concentrici, e ogni istante dell'Allora può divenire benissimo un attimo dell'Adesso

Nel mio lavoro ho sempre amato personaggi "non riconciliati", fuori dalla norma, grandiosamente vittime della loro diversità.

Con lui mi trovo dunque in sintonia, una sintonia provvisoria e inquietante come chi cammina sull'orlo di un precipizio ed è meglio non si appoggi al compagno di percorso nel difficile illusorio tentativo di restare in equilibrio.

La sua eresia, così vitale, mi costringe a stare in ascolto, con lo spavento delle scoperte inattese, per vedere, alla fine, cosa mi resta tra le dita, di raccontabile e tramandabile col mio teatro e la mia voce.

II. Inizio di Corpo eretico. Visita al sepolcro del poeta Pier Paolo Pasolini

Andrò in pellegrinaggio sulla scarna tomba di Pasolini a Casarsa della Delizia, dove è sepolto vicino alla madre.

È così che vorrei cominciare il mio dialogo con lui, come un tempo si faceva andando a far visita ai sepolcri dei grandi, quelli che in vita hanno profuso doni a piene mani, generosamente dissipatori, e che anche da morti continuano a parlarci. A parlarmi.

Ho così tante cose da chiedergli su di noi, sul tempo trascorso dalla sua dipartita, sulle mutazioni avvenute, su quello che aveva intuito e quello che aveva travisato, sui contrasti tra lui, il suo corpo, sempre al centro del suo agire, e il mondo intorno, sulle mancanze, sulla sua mai esausta vena pedagogica, sui suoi scritti pirateschi, sul suo giornalismo anomalo.

Ma l'elenco non serve, e poi è lungo, variegato, multiforme, imprevedibile come lo era lui nella sua continua ricerca di linguaggi che sapessero parlare il suo tempo, spesso non coincidente con quello della società.

In questa discrasia temporale vorrei inserirmi con la mia storia e le mie contraddizioni. Non mi aspetto che mi sveli chissà che arcani pensieri, no, ma che riposandomi lì, in quella quiete, stando in ascolto, senza aspettative, possa districare o distendere gomitoli di pensieri e pulsioni che la sua opera e il suo percorso di vita hanno continuamente intrecciato in me e che ancora sono lì, assai aggrovigliati.

E che forse resteranno tali, ingarbugliamenti necessari a non risolvere le cose del mondo ma a complicarle, a vederle da angolazioni inaspettate.

Non so quali saranno le opere, le parole, le immagini che mi saranno rievocate, stupito dall'evidenza con la quale sono sempre state lì ad aspettarmi e che ora, avendo a disposizione questo tempo rubato, di puro incontro, spunteranno all'infuori gemmate da un nuovo sguardo. Forse.

O forse la sua voce mi arriverà tra capo e collo come un avvertimento postumo, che riverbera ancor più oggi, in questo mio presente paludoso, dato che il tempo non fila mica dritto su una linea come si crede nel nostro occidente, è invece un anello che si espande in cerchi concentrici, e ogni istante dell'Allora può divenire benissimo un attimo dell'Adesso.

Nel mio lavoro ho sempre amato personaggi "non riconciliati", fuori dalla norma, grandiosamente vittime della loro diversità.

Con lui mi dovrei trovare in sintonia, ma senza complicità, una sintonia provvisoria e inquietante come chi cammina sull'orlo di un precipizio ed è meglio non si appoggi al compagno di percorso nel difficile illusorio tentativo di restare in equilibrio.

La sua eresia, così vitale e di continuo manifestata, appartiene a lui solo, al suo corpo, fisicamente incistata nel suo corpo

Io posso solo stare in ascolto di tanta diversità e vedere, alla fine, cosa mi resta tra le dita, di raccontabile e tramandabile col mio teatro e la mia voce...

[...]

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

APPENDICE



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

Bibliografia



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

- AA. VV.
1968 *Vi odio cari studenti*, tavola rotonda con Pier Paolo Pasolini, Vittorio Foa, Claudio Petruccioli, coordinata da Nello Ajello, «L'Espresso», XIV, 24, giugno.
- 1970 *Bologna. Centro storico. Catalogo per la mostra "Bologna / Centro Storico" Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970. Comune di Bologna Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche*, a cura di Pier Luigi Cervellati, Andrea Emiliani, Renzo Renzi e Roberto Scannavini, Alfa, Bologna.
- 2004 *Officina [1-12; N.S. 1-2] Bologna, 1955-1959*, [ristampa anastatica], Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini, Pendragon, Bologna.
- 2013 *Pasolini Roma*, catalogo dell'omonima esposizione, Cinémathèque française, Parigi, 16 ottobre 2012-26 gennaio 2014, sous la direction de Gianni Borgna, Alain Bergala e Jordi Ballòn, Flammarion-Skira, Paris-Milano.
- 2022 *Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo. Il corpo poetico*, catalogo dell'omonima esposizione, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 19 ottobre 2022 - 26 febbraio 2023, a cura di Giuseppe Garrera, Cesare Pietroiusti e Clara Tosi Pamphili, 5 Continents Editions, Milano.
- Adorno, W. Theodor
1959 *La conciliazione sforzata*, in «Tempo presente» 4.3, ora in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- Affinati, Eraldo
2016 *L'uomo del futuro. Sulle strade di don Lorenzo Milani*, Mondadori, Milano.
- Alessandrini, Federico
1982 *Per la storia del movimento cattolico: il giornale "Il Quotidiano"*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XXXVI, pp. 116-124.
- Annovi, Gian Maria
2017 *Pier Paolo Pasolini Performing Authorship*, Columbia University Press, New York.
- Arcangeli, Piero G.
2017 *La musica nell'esperienza religiosa: la percezione di Roberto Leydi*, in *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio. Per Roberto Leydi*, a cura di Maurizio Agamennone, Fondazione Levi, Venezia, pp. 17-28.
- Avanzolini, Maurizio
2017 *L'esordio dimenticato di Pier Paolo Pasolini. L'articolo Nota sull'odierna poesia pubblicato nella rivista della GIL bolognese (aprile 1942)*, in «Studi pasoliniani», n. 11.
- Azoulay, Vincent
2017 *Pericle, La democrazia ateniese alla prova di un grand'uomo*, Einaudi, Torino.
- Bakan, Michael
2013 *Italian Cinema and the Balinese Sound of Greek Tragedy: Kecak Contortions and Postmodern Schizophonic Mimesis in Pasolini and Fellini*, in *Performing Arts in Postmodern Bali: Changing Interpretations. Founding Traditions*, edited by Kendra Stepputat, Shaker Verlag, Graz.
- Balocco, Daniele
2006 *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Manifestolibri, Roma.

- Barański, Zygmunt G.
1999 *Pasolini, Friuli, Rome (1950-1951): Philological and Historical Notes*, in *Pasolini Old and New: Surveys and Studies*, a cura di Z. G. Barański, Four Courts Press, Dublin, pp. 253-280.
- Barra, Luca
2022 *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand*, Laterza, Roma-Bari.
- Barra, Luca e Scaglioni, Massimo
2019 *La storia che si ripete. Alcune note sugli archivi della televisione*, in *Appassionati dissodatori. Storia e storiografia della televisione in Italia*, a cura di Massimo Scaglioni, Vita e Pensiero, Milano, pp. 115-121.
- Bartalena, Irene
2009 «*La Fiera letteraria*» negli anni 1949 e 1950. *Erudizione oltre l'«impegno»*, Aracne, Roma.
- Barth, Karl
1984 *La resurrezione dei morti*, Marietti, Casale Monferrato.
- Bazzocchi, Marco Antonio
2017 *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna.
- Bellocchio, Piergiorgio
1999 «*Disperatamente italiano*», in Pasolini 1999b, pp. XI-XXXIX.
- Belpoliti, Marco
2022 *Pasolini e il suo doppio*, Guanda, Milano.
- Benedetti, Carla
1998 *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati-Boringhieri, Torino.
2023 *Pasolini 'acrobata del tempo'*, in corso di pubblicazione in «*Moderna språk*», numero speciale *Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Spunti e ricerche*.
- Benini, Stefania
2015 *Pasolini: The Sacred Flesh*, University of Toronto Press, Toronto.
- Benjamin, Walter
2012 *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano.
- Berardinelli, Alfonso
1975 *Prefazione*, in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.
1990 *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Berlinguer, Enrico
2013 *La passione non è finita. Scritti, discorsi, interviste (1973-1983)*, a cura di Miguel Gotor, Einaudi, Torino.
2014 *Un'altra idea del mondo. Antologia 1969-1984*, a cura di Paolo Ciofi e Guido Liguori, Editori Riuniti, Roma.

- Bertozzi, Marco
2022 *L'Immaginazione ambientale. Figure del paesaggio nel cinema di Federico Fellini*, in *Sguardi green. Geografia, ambiente, culture visuali*, a cura di Giulio Latini e Marco Maggioli, Società Geografica Italiana, Roma, pp. 139-168.
- Biondillo, Gianni
2022 *Pasolini. Il corpo della città*, Guanda, Milano.
- Boyer, Alain-Michel
1999 *Frontières du littéraire*, CETE – Service Informatique Lettres – Université de Nantes, Nantes.
- Burgio, Alberto
2002 *Gramsci storico. Una lettura dei "Quaderni del carcere"*, Laterza, Roma-Bari.
- Calabretto, Roberto
1999 *Pasolini e la musica*, CinemaZero, Pordenone.
- Calvino, Italo
1995 *Per una letteratura che chieda di più (Vittorini e il Sessantotto)*, in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.
2000 *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano.
- Caminati, Luca
2007 *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Canadè, Alessandro
2008 *Pasolini, la televisione e il sacro*, in *Corpus Pasolini*, a cura di Alessandro Canadè, Pellegrini, Cosenza, pp. 193-207.
- Casi, Stefano
2005 *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano (ed. riveduta, Cue Press, Imola 2019).
2019 *Il sogno di una rivista: Pasolini nella redazione del «Setaccio»*, in De Giusti e Felice 2019, pp. 3-18.
- Cederna, Antonio
1956 *I vandali in casa*, Laterza, Roma-Bari.
- Chiesi, Roberto
2003 *Orte. "La forma della città". Un film di Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto.*
<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/roma/il-caso-orte-nel-docu-rai-la-forma-della-citta-1973-di-ppp-di-roberto-chiesi/>
2019 *Analisi e denuncia del linguaggio della poesia. Il cinema "giornalistico" di Pasolini: da «La rabbia» (1963) a «La forma della città» (1974)*, in De Giusti e Felice 2019, pp. 169-184.
- Chiesi, Roberto e Virgolin, Luigi
2009 *Il rito del degrado. Pasolini e la televisione*, Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, audiovisivo.

- Choay, Françoise
2007 *L'allégorie du patrimoine*, Éditions de Seuil, Paris.
- Cirese, Alberto Mario
1982 *Ricerca demologica e studi di folklore musicale*, in *L'etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia*, a cura di Diego Carpitella, Flaccovio, Palermo.
2019 *Prefazione* in Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti.
- Contini, Gianfranco
1980 *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, in «Il Ponte», n. 4.
- D'Angelo, Paolo
2014 *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata.
- D'Eramo, Marco
2019 *Il selfie del mondo*, Feltrinelli, Milano.
- d'Errico, Enzo
1994 *Gennariello, scugnizzo di Pasolini*, in «Corriere della sera», 16 ottobre.
- De Gaetano, Roberto
2014 *Introduzione*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di Roberto De Gaetano, vol. I, Mimesis, Udine/Milano.
- De Giusti, Luciano e Felice, Angela (a cura di)
2019 *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia.
- De Lutiis, Giuseppe
1996 *Il lato oscuro del potere*, Editori Riuniti, Roma.
- De Martino, Ernesto
1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino.
1959 *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
2002 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino.
- Desogus, Paolo
2022 *Pasolini e Gramsci: Un'ostinata fedeltà*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di Paolo Desogus, Marsilio, Venezia.
- Didi-Huberman, Georges
2010 *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Milano.
- Diels, Hermann
1961 *I Dossografi greci*, CEDAM, Padova.

- Dufrenne, Mikel
1989 *Le Cap Ferrat*, in «Revue d'Esthétique», n. 16.
- Eco, Umberto
1975 *Perché non eravamo sempre d'accordo*, in «L'Espresso», 9 novembre.
- El-Akkad, Farah
2016 *52 Years After Displacement, Scars Of Loss Remain For Nubians*.
<https://www.egypttoday.com/Article/10/3182/52-Years-After-Displacement-Scars-Of-Loss-Remain-For-Nubians>
- Ellero, Gianfranco
2019 *Il Pasolini politico sulla stampa: interventi autonomisti e manifesti "comunisti"*, in De Giusti e Felice, 2019, pp. 19-30.
- Emiliani, Andrea (a cura di)
1971 *La conservazione come pubblico servizio*, Alfa Edizioni, Bologna.
- Esposito, Roberto
2010 *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.
- Fabian, Johannes
2000 *Il tempo e gli altri*, Meltemi, Sesto San Giovanni.
- Felice, Angela (a cura di)
2011 *Pasolini e la televisione*, Marsilio, Venezia.
- Felice, Angela
2012 *Pier Paolo Pasolini: vittima di un sistematico e brutale linciaggio*.
<http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/05/pier-paolo-pasolini-vittima-di-un.html>
2017 *L'utopia di Pasolini*, Bottega Errante Edizioni, Pordenone.
2022 *Acqua, rogge, pianure, lucciole e poesia. Paesaggi pasoliniani dall'incantesimo al disincanto*, in «Io lotto contro tutti». *Pier Paolo Pasolini, la vita, la poesia, l'impegno e gli amici*, a cura di Maura Locantore, Marsilio, Venezia, pp. 141-151.
- Ferrara, Maurizio
1974 *I pasticcini dell'esteta*, in «l'Unità», 12 giugno.
- Ferretti, Gian Carlo (a cura di)
1975 *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino.
- Filippini, Enrico
1977 *Se un dramma non ha personaggi*, in «la Repubblica», 11 novembre 1977.
- Fortini, Franco
1968 *Il dissenso e l'autorità*, in «Quaderni Piacentini», n. 34.
1993 *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino.
- Foucault, Michel
1978 *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.

- Furia, Paolo
2023 *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Meltemi, Roma.
- Fusillo, Massimo
2002 *L'incipit negato di Petrolino: modelli e rifrazioni*, in *Contributi per Pasolini*, a cura di Guido Savoca, Olschki, Firenze, pp. 39-53.
- Gardair, Jean-Michel
2002 *L'orgia critica. Tra Marx e Sade: da Scritti corsari a Lettere luterane*, in *Contributi per Pasolini*, a cura di Guido Savoca, Olschki, Firenze, pp. 55-62.
- Giovannetti, Giovanni
2020 *Malastoria. L'Italia ai tempi di Cefis e Pasolini*, Effigie, Pavia.
- Gnocchi, Alessandro
2022 *PPP Le Piccole Patrie di Pasolini*, La nave di Teseo, Milano.
- Gramsci, Antonio
1975 *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino.
- Grasso, Aldo
2019 *Storia critica della televisione italiana*, in collaborazione con Luca Barra e Cecilia Penati, 3 voll., Il Saggiatore, Milano.
- Grasso, Mirko
2005 *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Kurumuny, Calimera.
- Guagnini, Elvio
2019 *Pasolini e la stampa friulana del dopoguerra*, in De Giusti e Felice, 2019, 31-44.
- Guermanti, Maria Pia (a cura di)
2011 *La città venduta*, Gangemi, Roma.
- Guermanti, Maria Pia
2021 *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Castelvecchi, Roma.
- Guglielmi, Angelo
1968 *Una comune possibilità di scrittura*, in «Quindici», n. 12.
- Iovino, Serenella
2015 *Ecologia letteraria*, Edizioni Ambiente, Milano.
- Ippaso, Katia
1995 *Pilade o della dialettica*, in «Biblioteca teatrale», nn. 35/36, pp. 41-74.
- Isnenghi, Mario
2004 *L'Italia in piazza*, Il Mulino, Bologna.

- Joubert-Laurencin, Hervé
2022 *Pasolini, le grand chant: poète et cineaste*, Macula, Paris.
- Larsen, Peter Bille
2018 *Introduction World Heritage and human rights in the Asia–Pacific and global arena*, in *World Heritage and Human Rights Lessons from the Asia–Pacific and Global Arena*, edited by Peter Bille Larsen, Routledge, London and New York.
- La Torre, Armando
1979 *Le alternative di Pasolini*, in *Il Dialogo, il potere, la morte. Pasolini e la critica*, a cura di Luigi Martellini, Cappelli, Bologna.
- La Prova radicale
1971 *Di fronte al Tribunale speciale il processo Lotta continua*, autunno. Ora reperibile in:
http://old.radicali.it/search_view.php?id=44867&lang=IT&cms=
- Leydi, Roberto
1991 *L'altra musica*, Giunti Ricordi, Milano.
- Lowenthal, David
1998 *The heritage crusade and the spoils of history*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lucchetti, Leandro
1978 *Per conoscere Pasolini*, audiovisivo Rai. Ora reperibile in
<http://www.teche.rai.it/2015/01/per-conoscere-pasolini/>
- Luglio, Davide
2015 *Appunti allo specchio*, in *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», a. III, n. 6, luglio-dicembre.
- Macciocchi, Maria Antonietta
1960 [s.t., presentazione della rubrica di Pasolini], in «Vie Nuove», n. 22, 28 maggio 1960.
- Mafai, Miriam
1995 *Botteghe Oscure addio. Com'eravamo comunisti*, Mondadori, Milano.
- Maggi, Armando
2020 *Pasolini's The Walls of Sana'a. Its Sublime Ruins, and the Demands of Its Images*, in «Studi pasoliniani», n. 14, pp. 11-24.
- Malgeri, Francesco
1988 *Alessandrini, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-, XXXIV, pp. 49-52.
2002 *La stagione del centrismo. Politica e società nell'Italia del secondo dopoguerra*, Firenze, Rubettino.
- Mancini Michele e Perrella Giuseppe (a cura di)
1981 *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Theorema, Roma.

Manzoli, Giacomo (a cura di)

2002 *La tv di Pasolini*, «Cineteca», numero speciale, dicembre, Cineteca di Bologna, Bologna.

Manzoni, Renzo

1884 *El Yemen: tre anni nell'Arabia felice. Escursioni fatte dal settembre 1877 al marzo 1880*, Eredi Botta, Roma; parzialmente riedito: EDT, Torino, 1991.

Maraini, Dacia

2019 *La seduzione dell'altrove*, Rizzoli, Milano.

2022 *Caro Pier Paolo*, Neri Pozza, Vicenza.

Marcorini, Edgardo (a cura di)

1969 *UNESCO, Rapporto su Venezia*, Mondadori, Milano.

Marcuse, Herbert

1967 *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi.

Marzocchi, Stefania

2002 *Pasolini e il mondo oltre l'Europa*, in *Bologna e il mondo oltre l'Europa. Viaggiatori bolognesi in cerca dell'altro. Catalogo della mostra*, a cura di Centro Amilcar Cabral, Compositori, Bologna, pp. 169-191.

Massari, Giulia

1973 *L'idea delle Mille e una notte*, «Il Mondo», Roma, n. 22, 31 maggio.

Mazurek, Yvonne A.

2022a *Pasolini's Defense of Italian Vernacular Heritage in Le mura di Sana (1971) and La forma della città (1974)*, in «Annali d'Italianistica», vol. 40, pp. 149-171.

2022b *Pier Paolo Pasolini's Film The Walls of Sana (1971). A Preservationist's Visions and Its Legacy*, in *Cities' Identity Through Architecture and Arts*, edited by Nabil Mohareb, Alessio Cardaci, Sreetheran Maruthaveeran and Nicola Cavalagli, Springer.

Meskeil, Lynn

2018 *A Future in Ruins. UNESCO, World Heritage, and the Dream of Peace*, Oxford University Press, Oxford.

Milani, Lorenzo

2017 *Tutte le opere*, a cura di Federico Ruoizzi, Anna Canfora, Valentino Oldano e Sergio Tanzarella, 2 voll., Mondadori, Milano.

Moravia, Alberto

1980 *Impegno controvolgia*, Bompiani, Milano.

Mozzati, Tommaso

2023a *Pasolini, gli Appunti, la «Libertà»: un articolo sconosciuto e il giornalismo a Roma nei primi anni Cinquanta*, in «Studi pasoliniani», n. 17, pp. 15-29.

2023b *La vita dei ragazzi a Tormarancio: Pier Paolo Pasolini, Mario dell'Arco e Domenico Purificato*, in «Antologia Vieusseux», XXIX, n. 86, pp. 7-37.

- Murialdi, Paolo
1978 *La stampa italiana del dopoguerra 1. Dalla Liberazione agli anni del centrismo*, Laterza, Roma-Bari.
- Naldini, Nico
1989 *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino (ed. riveduta e ampliata con documenti inediti, Tamellini, Albaredo d'Adige 2014).
- Nichols, Bill
2006 *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Roma.
- Nisini, Giorgio
2008 *L'unità impossibile. Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci.
- Onorati, Franco
1997 *"Roma, questa nuova Casarsa" (Pier Paolo Pasolini). Risultanze pasoliniane nel laboratorio interdialezionale di Mario dell'Arco*, in *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di Marcello Teodonio, Colombo, Roma, pp. 31-77.
2003 *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia: fra Pasolini e Dell'Arco*, La vita felice, Milano, pp. 57-101.
- Orlandini, Luca
2021 *Postfazione* in Benjamin Fondane, *Alle soglie dell'India*, De Piante, Milano.
- Pasolini, Pier Paolo
1964 [Omaggio a Togliatti], in «l'Unità», 28 agosto.
1973 *Sfida ai dirigenti della tv*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre.
1979 *Il caos*, Editori Riuniti, Roma.
1991 *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, a cura di Laura Betti e Michele Gullinucci, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma.
1993 *Un paese di temporalis e di primule*, a cura di Nico Naldini, Guanda, Parma.
1994 *L'Academiuta Friulana e le sue riviste*, a cura di Nico Naldini, Vicenza, Neri Pozza.
1995b *Il trattamento del Decameron*, in Id., *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Garzanti, Milano.
1998 *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano.
1999a *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano.
1999b *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano.
2001a *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano.
2001b *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano.
2003 *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, 2 voll., Mondadori, Milano.
2021 *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Garzanti, Milano.
2022a *La strada*, cit. in *Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo. Il corpo poetico. The body Poetic*, catalogo della mostra omonima, a cura di Giuseppe Garrera, Cesare Pietroiusti e Clara Tosi Pamphili, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 ottobre 2022 – 26 febbraio 2023, 5 Continents Edition, Milano, p. 182.
2022b *Pier Paolo Pasolini: «La speranza, secondo me»*, in «Avvenire», 21 agosto.

- Pesce, Anita
2022 *L'appuntamento mancato. Roberto De Simone e Pier Paolo Pasolini*, in «I quaderni della Scarlatti», IV, n. 4.
- Policardo, Gabriele
2008 *Schermi corsari*, Bulzoni, Roma.
- Prosperi, Adriano
2021 *Un tempo senza storia*, Einaudi, Torino 2021.
- Prospero, Michele
2016 *La scienza politica di Antonio Gramsci*, Bordeaux edizioni, Roma.
- Puppa, Paolo
2021 *Aporie pasoliniane. Il Manifesto sul nuovo teatro in rapporto alla sua drammaturgia*, in "Buone maniere". *Iconologie, linguaggi, manierismi, antagonismi, Studi in onore di Giorgio Patrizi*, a cura di Daniela Carmosino e Francesco Ricco, Sinestesie, Avellino, pp. 411-423.
2023 *Pasolini in Friuli: la scena confessione*, in *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla morte 1922-2022*, in «Sinestesie», anno XXV, pp. 127-140.
- Recalcati, Massimo
2022 *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Feltrinelli, Milano.
- Ricci, Mario (a cura di)
1977 *Pasolini e «Il Setaccio» (1942-1943)*, Cappelli, Bologna.
- Rossanda, Rossana
1975 *In morte di Pasolini*, in «Il Manifesto», 4 novembre.
- Rossin, Federico
2009 *Incontro con Cecilia Mangini*, in *NodoDoc3. Festival nazionale del documentario. 6-11 maggio 2009*, a cura di G. Morano, Artgroup, Trieste, pp. 81-94.
- S. A.
1950a *Il torrente Galeria straripa allagando la zona circolare*, in «L'Unità», XXVII, n. 24, 28 gennaio, p. 2.
1950b *Una precisazione*, in «Il Popolo», VII, n. 48, 25 febbraio, p. 1.
1951a *La stampa quotidiana a Roma*, in «Belfagor», VI, n. 3, maggio, pp. 330-344.
1951b *Il controllore atlantico Herod dispone nuovi gravami per l'Italia*, in «L'Unità», XXVIII, 121, mercoledì 23 maggio, p. 5.
1973 *UNESCO & the world of music*, in «The UNESCO Courier», XXVI, June, p. 23.
- Sanguineti, Edoardo
1976 *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino.
- Sapegno, Natalino
1956 *Nota*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Natalino Sapegno, UTET, Torino.
- Schwartz, Barth David
1995 *Pasolini Requiem*, Venezia, Marsilio.

- Segre, Cesare
1991 *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino.
- Siciliano, Enzo
1981 *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano.
- Siti, Walter
2017 *Brucciare tutto*, Rizzoli, Milano.
2022 *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano.
- Soekmono, R and Caesar Voute
1983 *How Borodubur was Saved*, in «The UNESCO Courier», February, pp. 16-23.
- Somma, Luigi
1953 *De Gasperi o Gronchi*, Roma, Corso.
- Steimatsky, Noa
2008 *Archaic. Pasolini on the Face of the Earth*, in Id., *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- Smith, Laurajane
2006 *Uses of Heritage*, Routledge, Abingdon, Oxon.
- Studio Quaroni (a cura di)
1988 *Sana'a. La salvaguardia di un centro storico*, Bonifica gruppo IRI, Roma.
- Telmon, Sergio
1990 *Noi a Bologna, negli anni Quaranta*, in «La Repubblica», 24 febbraio.
- Tertulliano
1990 *La resurrezione dei morti*, Città Nuova, Roma.
- Todini, Umberto (a cura di)
1995 *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Toracca, Tiziano
2020 *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, in «L'Ellisse», n. 1.
- Tuzi, Grazia
2014 *L'etnomusicologia italiana*, in Enrique Camara de Landa, *Etnomusicologia*, Reggio Calabria, Città del Sole.
- UN
2007 *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (A/RES/61/295)*, 13 settembre.
<https://social.desa.un.org/issues/indigenous-peoples/united-nations-declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples>
- UNESCO
1966 *Appeal of 2nd December 1966*. <https://whc.unesco.org/en/activities/350/>

- 1972 *Convenzione per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale.*
<https://whc.unesco.org/en/convention/>
Traduzione italiana:
<http://unesblob.blob.core.windows.net/documenti/4299643f-2225-4dda-ba41-cbc3a60bb604/Convenzione%20Patrimonio%20Mondiale%20-%20italiano%201.pdf>
- 1976 *UNESCO Collections of Traditional Music.*
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384036>
- 1979 *Kathmandu Valley.* <https://whc.unesco.org/en/list/121>
- 1982 *Old Walled City of Shibam.* <https://whc.unesco.org/en/list/192>
- 1985 *Göreme National Park and the Rock Sites of Cappadocia.* <https://whc.unesco.org/en/list/357>
- 1986a *Ancient City of Aleppo.* <https://whc.unesco.org/en/list/21>
- 1986b *Old City of Sana'a.* <https://whc.unesco.org/en/list/385>
- 1987a *Elephanta Caves.* <https://whc.unesco.org/en/list/244>
- 1987b *Ksar of Ait-Ben-Haddou.* <https://whc.unesco.org/en/list/444>
- 1987c *Uluru-Kata Tjuta National Park.* <https://whc.unesco.org/en/list/447>
- 1988 *Old Towns of Djenné.* <https://whc.unesco.org/en/list/116>
- 1990 *Tongariro National Park.* <https://whc.unesco.org/en/list/421>
- 1993 *Humayun's Tomb, Delhi.* <https://whc.unesco.org/en/list/232>
- 1994a *Global Strategy for a Representative, Balanced and Credible World Heritage List.*
<https://whc.unesco.org/en/globalstrategy/>
- 1994b *The Nara Document on Authenticity.*
<https://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-833-3.pdf>
- 2001 *Universal Declaration on Cultural Diversity.*
<https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>
Traduzione italiana:
https://unesblob.blob.core.windows.net/pdf/dichiarazione_diversita.pdf
- 2003 *Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale.*
<https://ich.unesco.org/en/convention>
Traduzione italiana: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-IT-PDF.pdf>
- 2004 *Chhatrapati Shivaji Terminus (formerly Victoria Terminus).*
<https://whc.unesco.org/en/list/945>
- 2005 *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali.*
<http://unesblob.blob.core.windows.net/documenti/959ca9b1-de58-4896-8d39-2168b1710090/Convenzione%20%20Internazionale%20sulla%20Protezione%20e%20la%20Promozione%20della%20Diversit%20delle%20Espressioni%20Culturali.pdf>
- 2007 *Proposal for a Fifth 'C' to be added to the Strategic Objectives (WHC-07/31.COM/13B).*
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000383087>
- 2012 *Masjed-e Jāmé of Isfahan.* <https://whc.unesco.org/en/list/1397>
- 2013 *Strategic Planning.* <https://en.unesco.org/node/296895>
- 2017a *Asmara: A Modernist African City.* <https://whc.unesco.org/en/list/1550>
- 2017b *Historic City of Yazd.* <https://whc.unesco.org/en/list/1544>
- 2018 *Victorian Gothic and Art Deco Ensembles of Mumbai.* <https://whc.unesco.org/en/list/1480>
- 2019 *Jaipur City, Rajasthan.* <https://whc.unesco.org/en/list/1605>
- 2023a *Obiettivi per lo sviluppo sostenibile.* <https://unric.org/it/agenda-2030/>
- 2023b <https://www.unesco.it/it/TemiInEvidenza/Detail/22>
- s.d. a *Cultural Landscapes.* <https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/#2>

- s.d. b *Intangible Cultural Heritage. Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of Good Safeguarding Practices.* <https://ich.unesco.org/en/lists>
- s.d. c *List of World Heritage in Danger.* <https://whc.unesco.org/en/danger/>
- s.d. d *Per una lista del patrimonio mondiale più equilibrata: la World Heritage Global Strategy.* <https://www.unesco.it/it/TemilnEvidenza/Detail/90>
- s.d. e *World Heritage Convention. The Rescue of Nubian Monuments and Sites.* <https://whc.unesco.org/en/activities/173/>
- s.d. f *World Heritage List.* <https://whc.unesco.org/en/list/>

Vecco, Marilena

2007 *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano.

Vecellio, Valter

2010 *Marco Pannella. Biografia di un irregolare*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Vigorelli, Giancarlo

1956 *Gronchi. Battaglie d'oggi e di ieri*, Firenze, Vallecchi.

Voza, Pasquale

2011 *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini*, Liguori, Napoli.

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti (a cura di),
L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo

Profili biografici



AP

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 14, 2024 – ISBN 9788854971677

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: <http://amsacta.unibo.it>

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Luca Antoniazzi

È ricercatore a tempo determinato in cinema, fotografia e televisione all'Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo. In precedenza è stato assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna lavorando al progetto F-ACTOR (PRIN 2017), che si è concentrato su vita e carriere di attori e attrici televisivi italiani; si è occupato di circolazione dei media audiovisivi europei, di politica culturale e patrimonio cinematografico. Ha pubblicato su riviste scientifiche italiane e internazionali come «Cinéma&Cie», «Cinergie», «Information Communication and Society», «The International Journal of Cultural Policy» e «The Moving Image».

Marco Baliani

Attore, autore e regista. Con lo spettacolo *Kohlhaas* del 1989 dà vita a un filone del teatro di narrazione che segna in profondità e nel tempo la scena teatrale italiana. Figura eclettica e complessa, ha sperimentato diverse soluzioni sceniche, creando spettacoli-evento per molti attori, quali *Come gocce di una fiumana* (premio IDI per la regia) e *Antigone delle città*, o dirigendo progetti come *I Porti del Mediterraneo* con attori provenienti da diversi paesi dell'area mediterranea. Parallelamente ha proseguito una personale ricerca nell'ambito della narrazione realizzando spettacoli come *Tracce*, *Corpo di Stato* e *Frollo*, protagonisti di fortunate tournée e tuttora nel suo repertorio. I suoi libri sulla narrazione teatrale – *Racconti e teatro* e *Ogni volta che si racconta una storia* - costituiscono un punto di riferimento per lettori, gli studiosi e gli attori.

Luca Barra

È professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Televisione e media digitali. Tra i suoi principali interessi di ricerca ci sono le culture della produzione e distribuzione tv, la circolazione internazionale dei contenuti medialti (e le loro mediazioni nazionali), la storia della televisione italiana, europea e statunitense, la serialità, i generi comici e umoristici e le evoluzioni dello scenario mediale contemporaneo. Il suo ultimo libro è *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand* (Laterza, Roma-Bari 2022).

Cristina Battocletti

Dal 1998 collabora con *Il Diario della settimana*, diretto da Enrico Deaglio, *IO Donna* e *Max*. Dal 2006 fa parte della redazione del supplemento domenicale del *Sole 24*, in cui si occupa delle pagine degli spettacoli. Come scrittrice si segnala per la co-scrittura di *Figlio di nessuno* (Rizzoli, 2012), autobiografia di Boris Pahor, candidato al Nobel per la Letteratura. Nel 2015, esce il romanzo *La mantella del diavolo*, seguito nel 2017 da *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*. Nell'aprile 2021 è uscita la

sua biografia su Giorgio Strehler, *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli* (La Nave di Teseo).

Marco Antonio Bazzocchi

È professore ordinario dell'Università di Bologna dove insegna Letteratura italiana contemporanea e Letteratura dell'età romantica. Tra i suoi interessi principali l'ermeneutica letteraria dedicata ad autori dell'800 e del 900, in particolare Leopardi, Pascoli, Pasolini, Campana. Gli ambiti di ricerca riguardano la rappresentazione della corporeità nel testo come veicolo di rappresentazioni simboliche, il rapporto tra letteratura e antropologia e la funzione della visualità nelle opere letterarie. Ha pubblicato saggi su Pasolini, Leopardi, la trasformazione dell'Italia attraverso la letteratura moderna.

Carla Benedetti

Saggista, ha insegnato Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Pisa e in diverse università americane. È stata Fellow dell'Italian Academy alla Columbia University. Ha fondato le riviste «Nazione indiana» e «Il primo amore». Coordina il Cantiere umanistico dell'Antropocene dell'Università di Pisa. Tra i suoi libri: *L'ombra lunga dell'autore* (Feltrinelli, 1999 – Cornell University Press, 2005), *Disumane lettere* (Laterza, 2011), *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, con Giovanni Giovannetti (Effigie, 2016 - Éditions Mimésis, 2017), *La letteratura ci salverà dall'estinzione* (Einaudi, 2021), *Pasolini contro Calvino*, nuova edizione (Bollati Boringhieri, 2022).

Marco Bertozzi

È professore ordinario di Cinema documentario e sperimentale all'Università IUAV di Venezia. Tra i suoi libri: *Storia del documentario italiano* (2008), *Recycled cinema* (2012) e *Documentario come arte* (2018). Documentarista, curatore di mostre – recentemente, il Fellini Museum, con Studio Azzurro – ha condotto *Corto reale*, un programma di RAI Storia su autori e forme del documentario italiano. Nel 2022 ha meritato il Premio del Ministro della cultura per la critica d'arte assegnatogli dall'Accademia dei Lincei.

Roberto Calabretto

Insegna discipline musicologiche all'Università di Udine. I suoi interessi vertono sulla musica del Novecento italiano e sulla musica per film. Ha pubblicato monografie su Robert Schumann, Alfredo Casella, Luigi Nono, Nino Rota e sulla musica nel cinema di Pasolini, Tarkovskij, Visconti, Antonioni e altri registi. Il suo manuale *Lo schermo sonoro* è stato adottato in molti corsi universitari ed è

giunto alla settima edizione. È presidente del Comitato scientifico della Fondazione "Ugo e Olga Levi" di Venezia.

Roberto Chiesi

Critico cinematografico e responsabile del Centro Studi – Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna, è membro del comitato direttivo della rivista internazionale «Studi pasoliniani» e del comitato di redazione del periodico «Cineforum», inoltre è collaboratore del programma radiofonico di RAI3 *Wikiradio*. Scrive per i periodici «Segnocinema» e «Cinecritica». Ha curato l'edizione dvd di numerosi film per la collana Bergman Collection e per l'edizione Cineteca di Bologna. È autore o curatore di numerose pubblicazioni dedicate a Jean-Luc Godard, il cinema noir francese, Federico Fellini e Ingemar Bergman. Proficua e continuata la sua frequentazione di Pier Paolo Pasolini. Ricordiamo *Pasolini, Callas e «Medea»* (FMR, 2007), *Cristo mi chiama ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo* (Le Mani, 2015) e la monografia *Pasolini – Il fantasma del presente (1970-1975)*, edita da Vallecchi.

Paolo Desogus

Lavora come ricercatore associato per l'Équipe littérature et culture italiennes dell'Université Paris-Sorbonne, presso cui ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in co-tutela con l'Università di Siena. La sua tesi di dottorato riguarda lo stile indiretto libero nell'opera di Pier Paolo Pasolini e ha ottenuto il Premio Pasolini nel 2015. I temi di ricerca di Desogus riguardano soprattutto il rapporto tra cultura e politica, e hanno come punto di riferimento, oltre al pensiero e l'opera di Pasolini, il lavoro intellettuale di Antonio Gramsci e le indagini antropologiche di Ernesto de Martino.

Maria Pia Guermandi

Archeologa classica, consulente scientifico progetti UE sulle politiche culturali. Membro del CdA della Pinacoteca Nazionale di Bologna e consulente di Rai Cultura, dal 2020 cura, assieme a Tomaso Montanari, la collana Antipatrimonio per Castelveccchi. Autrice di oltre un centinaio di pubblicazioni, i suoi interessi di ricerca sono attualmente rivolti ai temi della decolonialità applicata ad un nuovo concetto di patrimonio culturale e al rinnovamento della museologia in Italia ed Europa. In tale ambito è docente presso l'Università Cattolica di Milano e svolge seminari e workshop presso università, musei e istituti di ricerca.

Valerie Higgins

Ha conseguito un dottorato di ricerca presso la University of Sheffield in Gran Bretagna. In Italia ha insegnato archeologia e storia antica, rivestendo il ruolo inizialmente di Assistant Professor, in seguito di Associate Professor presso la American University of Rome. Dal 2014 è direttrice di un Master in Cultural Heritage da lei stessa istituito, con focus sul patrimonio comunitario. I suoi interessi di ricerca riguardano il coinvolgimento della comunità nelle pratiche del *cultural heritage*, la lotta contro il traffico di antichità e la protezione del patrimonio culturale durante e dopo i conflitti. È stata inoltre co-curatrice del volume *Community and Cultural Heritage: Global Issues, Local Values* (Routledge 2021).

Peter Kammerer

Nato nel 1938 a Offenburg vive in Italia dal 1962. Ha insegnato sociologia a Urbino. Insieme a Graziella Galvani ha tradotto opere di Heiner Müller in italiano e di Gramsci e Pasolini in tedesco (*Wer ich bin/Il poeta delle ceneri* 1995 e *Scritti corsari/Freibeuterschriften* 1998) per la casa editrice Wagenbach. Poi ha pubblicato *Pasolini. Reisen in 1001 Nacht* (Corso-Verlag, Hamburg 2011) e *Pasolini. Afrika, letzte Hoffnung* (Corso-Verlag, Hamburg 2011).

Maria Cristina Lasagni

Dal 2000 insegna presso la Facoltà di Scienze della comunicazione dell'Università degli Studi di Ferrara. È inoltre docente di Cinema documentario e Comunicazione radiofonica all'Università della Svizzera italiana. Ha realizzato come regista e come autrice diversi programmi televisivi per emittenti nazionali e locali, tra cui la RAI. Ha realizzato inoltre documentari sociali e prodotti audiovisivi per la formazione (Camera dei deputati, Fiom Nazionale, SDA Bocconi, Aziende sanitarie, Comune di Bologna, Regione Emilia-Romagna). È stata membro di diverse giurie di premi sul documentario in Italia e all'estero. Ha diretto e realizzato numerose ricerche nel campo della comunicazione e dei mass-media. È autrice di libri e saggi sui temi delle comunicazioni e dei media.

Pietro Laureano

Architetto e urbanista, è consulente dell'UNESCO per le aree aride, la civiltà islamica, e il restauro degli ecosistemi. Con oltre 35 anni di esperienza, è uno dei maggiori esperti mondiali di patrimonio e paesaggio. Coordina e gestisce progetti per l'UNESCO, l'UE e la sua società IPOGEA (www.ipogea.org) in diversi paesi in particolare sulla gestione delle acque, le tecnologie tradizionali e le oasi del deserto, da lui promosse e restaurate. Le sue visioni e realizzazioni sono state modello in tutto il mondo. Tra i suoi successi, l'iscrizione UNESCO e la rigenerazione di Matera nel Sud Italia.

Marco Livadiotti

Ha vissuto sin dalla prima infanzia nello Yemen dove si occupa di turismo culturale e conservazione e gestione del patrimonio; dedicandosi al recupero delle tecniche tradizionali di costruzione e al restauro conservativo di numerosi edifici di pregio, storici e domestici. Ha curato tra il 2000 e il 2005 una mostra itinerante sull'archeologia e la cultura dello Yemen ospitata nei maggiori musei d'Europa. Nel settembre del 2019 ha organizzato e curato all'Orto Botanico di Palermo una conferenza internazionale e una serie di eventi collaterali sull'Arcipelago di Socotra patrocinata dall'UNESCO. È coautore del libro *L'ultima isola. Socotra tra natura e antropocene*, pubblicato recentemente.

Emilio Marrese

Cresciuto a Bologna, lavora a «La Repubblica» dal 1987. Ha condotto strisce satiriche e trasmissioni sportive e di intrattenimento su varie radio tra cui Radio Capital. Ha scritto vari libri tra cui *Zola. Il ragazzo che faceva sorridere il pallone* (Limina, 2003), biografia del calciatore Gianfranco Zola, e *Rosa di fuoco. Romanzo di sangue, pallone e piroscafi* (Edizioni Pendragon, 2010). Numerosi i suoi docufilm dedicati, fra l'altro, al calcio, alla strage di Bologna e al lockdown. Nel 2022 firma la regia del *Giovane corsaro. Pasolini da Bologna*. Un giovane studente prepara la sua tesi di laurea su Pasolini indagando a fondo il rapporto del grande intellettuale con la città della sua infanzia e degli studi.

Raffaele Milani

Professore Alma Mater. Docente di Estetica del paesaggio e dell'ambiente nella Scuola di Specializzazione in Beni storico artistici. Già Professore ordinario di Estetica presso L'Università di Bologna e direttore del Laboratorio di ricerca sulle città e i paesaggi. *Keynote speaker* in convegni internazionali, visiting professor in varie università straniere, tra queste la Sorbona e Kobe College. Membro di Comitati Scientifici internazionali, è collaboratore di varie riviste specializzate nell'ambito dell'estetica. Tra i suoi libri, tradotti in varie lingue: *L'arte del paesaggio*, il mulino, 2001, *Il paesaggio è un'avventura*, Feltrinelli, 2005, *L'arte della città*, il Mulino, 2015, *Albe di un nuovo sentire*, il Mulino, 2020.

Tommaso Mozzi

È professore associato presso il Dipartimento di Lettere della Università degli Studi di Perugia. Si è occupato, in particolare, dei rapporti di Pasolini con il cinema e con le arti figurative, soffermandosi specialmente sulla sua produzione degli anni Cinquanta. Ha pubblicato i volumi *Sceneggiatura di*

poesia: Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di Accattone (2017) e L'estate calda dei teddy boys: Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta (2019).

Flaviano Pisanelli

È professore associato di Lingua e letteratura italiana all'Università Paul Valéry Montpellier 3. Poeta e traduttore, ha pubblicato numerosi studi critici sull'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini e su altri autori italiani del XX e XXI secolo (Ungaretti, Montale, Quasimodo, Tondelli, Silvana Grasso, Gesualdo Bufalino, Alda Merini, Mario Scalesi, e altri). Attualmente la sua ricerca scientifica si focalizza sullo studio della poesia italoфона della migrazione (Gëzim Hajdari, Barbara Serdakowski, Vera Lúcia de Oliveira, Carlos Sanchez).

Paolo Puppa

Già ordinario di Storia dello spettacolo all'Università di Venezia, ha alle spalle volumi su Pirandello, Rosso di San Secondo, Ibsen, D'Annunzio, Goldoni... davanti a lui si snoda una fecondissima carriera di drammaturgo e performer. Fra i suoi testi drammatici editi ricordiamo, in particolare, *Famiglie di notte, Venire, a Venezia, Cronache venete, Le commedie del professore e Altre scene. Copioni del terzo millennio*. Fra i recenti contributi critici, ricordiamo la raccolta di saggi *Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra i due millenni (2019)*.

Domenico Quirico

È fra i più importanti reporter della stampa italiana e internazionale. Scrive per il quotidiano torinese «La Stampa». È stato corrispondente da Parigi e inviato di guerra. Si è interessato fra l'altro degli avvenimenti sorti a partire dal 2010-2011 e noti come Primavera araba. Nell'agosto 2011 viene rapito in Libia e liberato alla distanza di due giorni. Due anni dopo, dopo essere stato nuovamente rapito il 9 aprile 2013, mentre si trovava in Siria, viene liberato l'8 settembre 2013 grazie all'intervento dello Stato Italiano. Nel 2015 con *Il grande califfato* vince la sezione saggistica del Premio Brancati.

Stefania Rimini

È professoressa ordinaria di Cinema, fotografia e televisione presso l'Università di Catania, dove insegna Storia e critica del cinema, Culture cinematografiche contemporanee, Giornalismo culturale e Modelli della serialità televisiva. I suoi principali interessi di ricerca riguardano i rapporti fra cinema, teatro e nuovi media, la recitazione, i Queer e i Gender studies. Fa parte del comitato

scientifico del CRAD – Centro ricerche su attore e divismo di Torino. Dirige, con Maria Rizzarelli, la rivista «Arabeschi» (Classe A per tutta l'area 10).

Valter Vecellio

Giornalista professionista dal 1990, è stato direttore responsabile del settimanale satirico «Il Male», esperienza che gli ha fruttato un centinaio di denunce quale imputato dei reati più stravaganti. Collabora come editorialista e commentatore a numerosi giornali e riviste. Dagli anni 2000 è un giornalista del Tg2, di cui è vice-caporedattore; è inoltre direttore del giornale telematico «Notizie Radicali», uno degli organi ufficiali del movimento dei Radicali Italiani, direttore del Leonardo Sciascia Web, organo d'informazione dell'associazione Amici di Leonardo Sciascia, e redattore politico per il quotidiano telematico «L'Indro». In seguito alla morte di Marco Pannella, Vecellio ha pubblicato una raccolta di articoli di giornale dedicati alla scomparsa del leader radicale, intitolata *E sono pronti, da morto, a trattarmi da vivo*.

Enrico Vicenti

Si laurea in Scienze Politiche all'Università La Sapienza di Roma. Come diplomatico, ha lavorato presso l'Ambasciata d'Italia a Sana'a, presso il Consolato Generale d'Italia a New York, presso l'Ambasciata d'Italia a Madrid e presso la Rappresentanza Permanente presso le Organizzazioni Internazionali a Ginevra. Già Consigliere Diplomatico presso i Ministeri della Sanità e dei Trasporti, nel 2016 è stato nominato Segretario Generale della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO.

Pasquale Voza

È professore emerito di Letteratura italiana all'Università di Bari, presidente onorario del Centro interuniversitario di ricerca per gli studi gramsciani, membro del comitato scientifico della rivista internazionale «Studi pasoliniani» e della rivista «Historia Magistra». Oltre che dell'opera di Pasolini (tra i vari studi ricordiamo *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini*, Liguori 2011) si è occupato di teoria e critica letteraria nell'età romantico-risorgimentale (Mazzini, Cattaneo, Tenca), di Tozzi, di Moravia, della letteratura meridionalistica (soprattutto Tommaso Fiore e Carlo Levi), del dibattito teorico-letterario contemporaneo, dell'opera di Gramsci (è curatore, insieme con Guido Liguori, del *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci 2009).