

Un uomo solo che non riesce ancora a tacere

Il pensiero senza pregiudizio è l'eredità dell'autore che nasceva cento anni fa

di Francesco Piccolo

Pasolini diceva: «Penso a me come a uno che proviene dalla critica»; ma nonostante il suggerimento arrivi da lui, sarebbe una definizione inaccettabile. Bisogna sempre elencare un gran numero di mestieri, o sottopancia: Pasolini ha fatto tutto, era molteplice; e allo stesso tempo era uno, perché ha fatto ogni cosa sempre con un'impronta personale, riconoscibile e inimitabile. Prendiamo il cinema: a un certo punto ha deciso di fare il regista. Aveva un'idea di cinema già in testa, tutta sua, che poi quando è riuscito a mettere in atto, si è rivelato appunto un cinema tutto suo. Contro la volontà e i consigli degli altri: Fellini lo scoraggiò dopo i primi giornalieri di Accattone, Calvino si arrabbiò addirittura, e dopo i primi film gli scrisse «Vittoria è una delle tue poesie più belle», per poi aggiungere: «quando smetti di fare il cinema?».

In realtà, aveva una vitalità intellettuale irrefrenabile che si esprimeva in giornate di lavoro infaticabile; ciò che impressiona, e che deve impressionare oggi, è quanto lavoro riuscisse a consumare ogni giorno, senza mai allentare una tensione profonda, e con un'originalità continuamente spinta al massimo. Bisogna ricordarselo che tutto quello che ci è arrivato da lui è stato il frutto di un'ostinazione quotidiana alla fatica. E a causa della molteplicità, si finiva sempre per fare i conti con lui in qualsiasi direzione. E poi, dopo la sua morte, è stato via via spolpato della complessità e semplificato, forse per approdare a un concetto – “pasoliniano” – che fosse decifrabile.

Invece la molteplicità lo ha reso l'artista e l'essere umano più complesso del Novecento. Basti pensare alle tre definizioni: cattolico, comunista, omosessuale dichiarato (ed era questo il problema: chiunque poteva essere omosessuale, ma nessuno doveva esibirlo). E ognuna di queste definizioni era intollerabile per le altre due: per i cattolici, un comunista omosessuale era inaccettabile; per i comunisti, non solo un cattolico ma anche un omosessuale era inaccettabile; e per gli omosessuali era impossibile accettare la repulsione di cattolici e comunisti – va ricordato che fu espulso dal partito comunista, da giovane a Udine, per “immoralità”, con l'accusa di essere seguace di intellettuali per invertiti come Sartre e Gide; Pasolini invece ha sempre ricambiato con amore (cristiano) mal sopportato, definendo a un certo punto il Partito comunista italiano «un Paese pulito in un Paese sporco, un Paese onesto in un Paese disonesto, un Paese intelligente in un Paese idiota, un Paese colto in un Paese ignorante, un Paese umanistico in un Paese consumistico».

Ma Pasolini è stato per necessità uno che perdonava sempre. Visto che ha subito 33 processi in cui ha avuto 33 assoluzioni finali. Visto che un benzinaio poteva inventarsi che Pasolini al distributore era vestito di nero e aveva caricato una pistola con un proiettile d'oro. E questa idea di Pasolini era talmente diffusa che Gregoretti la immortalò nel suo episodio di Ro.Go.Pa.G.: Tognazzi torna a casa, apre la porta, trova il figlio che gli spara contro con una pistola giocattolo urlando «pam pam». E Tognazzi: «Chi sei, il bandito Giuliano?». «No, sono Pasolini».

Il motivo di tutto questo era che in teoria Pasolini poteva appartenere a tutti, ma nella pratica non apparteneva a nessuno. Una luce solitaria – come una lucciola appartata. Era un artista e un uomo davvero, e definitivamente, solo. Ed è ancora così. Perché prendeva posizioni totalmente svincolate da ogni altro pensiero intorno; come ha detto Walter Siti, aveva la “parresia”, cioè il coraggio di non tacere niente. Erano tempi diversi – lo si dice sempre, ma era davvero così: non solo ci si poteva dire la verità

tra colleghi e amici, ma lo si riteneva un dovere. C'è una recensione esemplare di Moravia su Edipo Re di Pasolini, che stronca brutalmente, dicendo «come ho detto all'autore ieri sera in trattoria». E l'attacco violentissimo di Pasolini a La storia della sua amica Elsa Morante fa male tutte le volte che lo si rilegge, ma allo stesso tempo fa pensare ai doveri che bisognerebbe sentire nel giudicare le opere degli altri: nessuna differenza tra chiacchierate in trattoria e giudizi pubblici; in realtà, è come succede oggi, ma con intenti opposti: nessuna differenza, ma ipocrisie sia in privato sia in pubblico.

Qual è l'eredità intellettuale di Pasolini, quindi? Oltre la sua unicità e la sua solitudine suprema – e oltre la sua opera monumentale, così ampia che per forza di cose si litiga su ciò che ha davvero valore e cosa meno – ha lasciato di sicuro una vocazione pedagogica, ostinata e direi commovente, che ha caratterizzato anche alcuni dialoghi con i lettori. Ma soprattutto, come ultima eredità (lasciando da parte la retorica che suggerisce che sentiva la morte vicina) ha lasciato due opere, una incompiuta e l'altra compiuta, uniche, terribili e nuovissime: Petrolio e

Salò. La prima che già così com'è, lontanissima dalla compiutezza, ha le sembianze di un romanzo totalmente innovativo e ha aperto la strada a tutti coloro che hanno avuto e hanno voglia di scavalcare i confini: un libro come un campo da arare in ogni modo e con ogni mezzo, un modo di essere molteplice dentro una sola opera; e un film che fa contorcere, che è un'opera grandiosa e insopportabile. E questo è il segno concreto dell'eredità molto complessa e anche piuttosto problematica; e per nulla riconducibile all'aggettivo “pasoliniano”.

Della sua eredità intellettuale complessa e problematica si può provare a rintracciare l'essenza in un personaggio (se così si può dire) di una sua opera: Il Vangelo secondo Matteo, che probabilmente resta il miglior film mai fatto su Gesù, ma in cui è rintracciabile anche un'idea del Cristo molto vicina alla messa a fuoco del miglior Pasolini.

Per spiegare bene l'idea del Gesù di Pasolini, si possono usare le parole di Simone Weil quando mette a confronto il pensiero di Sant'Agostino e quello di Gesù: Sant'Agostino diceva che se un infedele veste chi è nudo, non compie un atto meritorio, anche se lo compie Dio attraverso di lui; insomma colui che vive fuori dalla chiesa, pur agendo con rettitudine, è come un buon corridore che corra sulla strada sbagliata: più corre e più si allontana dalla verità. Cristo invece ha insegnato esattamente il contrario: egli ha promesso che soltanto l'ultimo giorno avrebbe diviso gli uomini in benedetti e maledetti, a seconda degli atti compiuti (se hanno o meno vestito gli ignudi). Simone Weil conclude che la differenza è che Sant'Agostino intendeva riconoscere i frutti dall'albero, mentre Gesù riconosceva l'albero dai frutti.

Ecco, si può dire: Pasolini è Gesù, ma è stato scambiato per Sant'Agostino.

La sua parte più problematica farebbe pensare a Sant'Agostino: perché la premessa pregiudiziale (riconoscere i frutti dall'albero) è un sintomo della reazionarietà. E Pasolini è anche colui che ha cosparso i suoi interventi con posizioni di resistenza assoluta contro ogni forma di progresso. Che oltretutto scrisse un articolo incomprensibile dopo il referendum sul divorzio, dando un'interpretazione negativa di una coesione civile, dicendo che rivelava valori consumistici; oppure disse che non bisognava recitare poesie davanti a una platea proletaria perché si fa «opera di influenza piccolo borghese sul popolo»; o ancora quel pensiero sui napoletani, che vede come una tribù da tutelare dalle corruzioni del mondo. Questa parte più problematica è quella che ha condizionato di più le generazioni successive di intellettuali: si può dire che Pasolini ha lasciato in eredità l'intellettuale di sinistra reazionario, e appresso al mito “pasoliniano” sono arrivate frotte di pensatori restii al futuro, e al presente. Centinaia e migliaia di santagostini convinti senza esitazioni di dover interpretare il ruolo civile di respingere qualsiasi forma nuova o leggera o evolutiva.

Non si può sostenere che lui non ne abbia colpa – ha scritto quelle e tante altre cose discutibili; però, se bisogna combattere contro un'idea semplificata di Pasolini, bisogna combattere contro la solidità dei pregiudizi di chi è sicuro di riconoscere i frutti dall'albero. E Pasolini aveva rappresentato nel Gesù del suo film l'essenza della capacità di attendere fino all'ultimo prima di giudicare, e quindi una formula di speranza incondizionata nell'umanità e nella sua evoluzione – un atteggiamento che più progressista non si può (se non bastasse la continua ricerca di nuove forme di espressione a testimoniarlo).

Ecco. Pasolini, pur avendo formulato pensieri reazionari, non ha mai avuto un atteggiamento reazionario: come Gesù, non è mai partito dall'albero, ma dai frutti. La sua potenza viene dalla capacità di non essere mai condizionato, dal non avere pregiudizi ma solo giudizi – lì dove aveva ragione e lì dove aveva torto, in egual misura: è proprio da questo modo di stare nel mondo che ci arrivano i suoi pensieri più spiazzanti, più potenti, più profondamente condizionanti; e anche quelli che non riusciamo ad accettare. È da qui che arriva la prova della sua complessità. E anche la certezza della sua solitudine.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

La molteplicità lo ha reso l'artista e l'essere umano più complesso del Novecento. Basti pensare alle tre definizioni: cattolico, comunista, omosessuale dichiarato. E ognuna di queste era intollerabile per le altre due

© Archivio Dino Pedriali/ Cineteca di Bologna per gentile concessione degli eredi/ by siae 2022

? In auto A destra, Pasolini sul ponte di Sabaudia con la sua Alfa Romeo 2000, nel 1975 Nella foto in alto, uno degli scatti di Dino Pedriali, sempre del 1975: lo scrittore lavora al progetto di Petrolio nella sua casa di Sabaudia

In copertina

Pier Paolo Pasolini fotografato a Roma nel 1969 da Elisabetta Catalano

ROBINSON

26/2/2022

Morte a Ostia e mistero infinito

Dal 2 novembre 1975 il cadavere ritrovato all'Idroscalo alimenta un giallo nazionale ancora irrisolto

di Giancarlo De Cataldo

Dall'assassinio di Pier Paolo Pasolini sono nate due storie. La prima è quella consacrata negli atti giudiziari: un amore mercenario omosessuale finito tragicamente. Il colpevole è un pischello di periferia, avido, magretto e scaltro. La vittima un uomo, con le sue fragilità e le sue contraddizioni. La seconda storia allarga lo scenario a moventi che vanno dal tentativo di rapina sfociato in tragedia al complotto politico, passando per la lezione impartita al gay da un gruppo di balordi e l'estorsione degenerata. I colpevoli sono ragazzi di vita, coatti, oppure giovanissimi neofascisti dalla vocazione criminale, e fa capolino l'occhio, complice o distratto, degli eterni servizi deviati. E la vittima è il poeta controverso, il regista scandaloso, l'intellettuale scomodo. Solo per un breve tratto le due storie procedono parallele, e nelle carte processuali si leggono fatti accertati.

Alle 23 circa dell'1 novembre 1975 Pasolini siede a un tavolo del Biondo Tevere, una trattoria sulla via Ostiense. È una serata fredda, la notte sarà ancora peggiore. Con lui c'è Pino Pelosi, diciassette anni, detto "Pino la Rana". Il poeta non cena, il ragazzo ha fame: mangia, sappiamo, spaghetti aglio, olio e peperoncino. Lasciano il locale alle 23.30, diretti in un luogo appartato, l'Idroscalo di Ostia, che raggiungono intorno alla mezzanotte. Da questo momento in avanti, le due storie si separano. La verità processuale si affida al racconto di Pelosi, l'altra storia combatte caparbiamente per smentirla. Su un solo altro particolare c'è coincidenza: all'1.30 Pelosi viene fermato sul lungomare di Ostia da una pattuglia dei carabinieri. È al volante dell'Alfa 2000 GT del poeta. Quasi subito ammette l'omicidio. Ma che cosa racconta Pelosi? Pasolini pretende prestazioni sessuali che il ragazzo non è disposto a concedere. Il poeta diventa violento e lo aggredisce con un bastone. Pino scappa, cade, viene raggiunto, lotta, afferra una tavoletta che sta per terra e lo percuote, la lotta continua finché il ragazzo non prende il sopravvento. Sale sull'Alfa, sconvolto, e si dà alla fuga: probabilmente senza rendersene conto, passa sopra al corpo di Pasolini. Il Tribunale dei Minori prende solo in parte per buona questa versione. La sentenza del 26 aprile 1976 conclude per un omicidio in concorso con ignoti. C'era sicuramente almeno un altro soggetto. Doveva esserci: è inverosimile che in una colluttazione così feroce, come quella descritta da Pelosi, solo uno dei contendenti abbia riportato rilevanti lesioni, e l'altro ne sia uscito praticamente indenne. «Eppure Pasolini» scrivono i giudici «non era un vecchio cadente incapace di organizzare una qualche difesa; era agile, aveva un fisico asciutto, praticava lo sport, giocava ancora a calcio in partite regolari».

L'appello ribalta questa prospettiva, e così la Cassazione: Pelosi agì da solo. Ma la seconda storia, quella alternativa, è già nata, proprio mentre Moravia, ai funerali, davanti a una folla sbigottita (in quanti ci rendemmo subito conto di che grande perdita ci era stata inferta!) pronuncia quel suo commovente discorso: abbiamo perso prima di tutto un poeta, e di poeti non ce ne sono tanti al mondo. Oriana Fallaci e Furio Colombo raccolgono testimonianze inquietanti. Lo hanno circondato e massacrato. Lui scappava e gridava "mamma". Ma lo scenario?

Un'ora prima di agganciare Pino la Rana alla stazione Termini, Pasolini aveva cenato al "Pommidoro" a San Lorenzo. Era ombroso, cupo, di pessimo umore. Qualcosa lo turbava nel profondo. Lo si sarebbe appreso anni dopo: qualcuno aveva rubato le "pizze" di Salò, il suo terribile, cupissimo ultimo film che lui non avrebbe fatto in tempo a vedere in sala. Pasolini sarebbe stato attratto in un agguato con il pretesto di recuperarle. Un ricatto. Pelosi sarebbe stato l'esca: i due non si erano incontrati casualmente quella notte, ma si conoscevano da qualche mese. Pelosi è morto nel 2017, e più volte ha cambiato versione, ammettendo ripetutamente la presenza di altri soggetti e, in sostanza, l'agguato. Ad uccidere Pasolini sarebbero stati alcuni

neofascisti, fra i quali i fratelli Borsellino (ormai morti) e tal Pinna, forse sopravvissuto e forse no. Altre fonti hanno indicato Johnny lo Zingaro, allora quindicenne, e altre ancora elementi della Banda della Magliana: che nel '75, però, ancora non sapeva di chiamarsi in quel modo. Un'altra pista alternativa conduce all'affare Petrolio: nel romanzo postumo che Pasolini stava scrivendo sarebbero state contenute verità scottanti sull'Italia delle stragi, tali da determinare la soppressione di un capitolo "incriminato" e l'uccisione dell'autore. Apparati occulti sarebbero stati, se non mandanti, connivenuti. Altri fatti di storia patria, a partire dall'aggressione a Franca Rame, rendono niente affatto peregrina l'ipotesi di una spedizione punitiva – quale ne sia il movente – di marca neofascista: si era, non dimentichiamo, negli anni Settanta del golpe e delle stragi, e Pasolini era l'autore del celebre *Io so*. Ma alla fine, ogni inchiesta è stata archiviata, ed è difficile pensare che lo strumento giudiziario possa ancora produrre, a quasi mezzo secolo dal novembre '75, un qualche esito. Si sono occupati di questo delitto, in libri e film mossi dal nobile intento della verità, Carlo Lucarelli, Gianni Borgna, Marco Tullio Giordana e David Grieco. Da ultimo, Giovanni Giovannetti, in un volume poderoso che si può in qualche passaggio non condividere, ma che è fondamentale conoscere (*Malastoria – L'Italia ai tempi di Cefis e Pasolini*, Effigie).

C'è chi dice che cercare a tutti i costi uno scenario più ampio serva a giustificare una morte che suonerebbe altrimenti non comparabile alla grandezza della vittima: Pasolini era una figura troppo cruciale nella nostra vita culturale (e pubblica) per morire ad opera di un Pino la Rana. Ma i materiali per dubitare non mancano, e troppe incongruenze risultano francamente sconcertanti.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

I colpevoli sono ragazzi di vita, coatti, oppure giovanissimi neofascisti, e fa capolino l'occhio, complice o distratto, degli eterni servizi deviati. Con Pasolini c'è

Pino Pelosi, detto "Pino la Rana", che cambiò versione più volte

© Archivio Dino Pedriali/ Cineteca di Bologna per gentile concessione degli eredi/ by siae 2022

Reporters Associati & Archivi srl S. U.

? Il delitto A destra, il corpo di Pasolini coperto da un lenzuolo all'Idroscalo di Ostia, davanti a curiosi e forze dell'ordine, la mattina del 2 novembre 1975 Nella foto a centro pagina, uno degli scatti di Dino Pedriali allo scrittore nella casa di Sabaudia nei giorni precedenti al suo omicidio

ieri e oggi

La profezia Solo lui sapeva

Nessun altro avrebbe potuto pronunciare quella frase ed essere credibile. Noi tutti, le prove, dobbiamo umilmente cercarle

di Michele Serra

Il citatissimo «Io so, ma non ho le prove», scritto da Pasolini per il Corriere della sera il 14 novembre del 1974, viene chiamato in causa quasi sempre come esempio inarrivabile di coraggio intellettuale; e — stabilito quel livello, effettivamente di fiammeggiante, scandalosa potenza emotiva — serve per dire che “dopo” sono andati sempre scemando l’autonomia e il vigore di un ruolo, quello dell’intellettuale, via via sbiadito per opportunismo o debolezza di pensiero.

A rileggere oggi, quasi mezzo secolo dopo, quello e altri celebri elzeviri (la scomparsa delle lucciole, contro i capelli lunghi) ho rivissuto l’emozione che, ventenne, insieme a tanti altri, provavo leggendo il Pasolini polemista. Ma ho anche inquadrato un poco meglio, credo, il valore e la seduzione di quella voce. Era una voce di scrittore, una voce di artista. Pasolini poteva permettersi quel volume e quel tono non perché fosse “un intellettuale”, come ce n’erano e ce ne sono tanti, anche di buon livello e forte tempra; ma perché era uno scrittore come ce ne sono pochi, con una disperata dedizione alla parola come esperienza fisica ben prima che sociologica o politica. Anzi: nessuna parola, detta da lui, avrebbe potuto avere un significato sociologico o politico, se non fosse stata, a produrla, l’esperienza fisica.

Nella nota introduttiva agli *Scritti Corsari*, scritta pochi mesi prima di morire, il Pasolini polemista rimanda il lettore alle sue poesie: «All’opera che il lettore deve ricostruire mancano del tutto dei materiali fondamentali. Mi riferisco soprattutto a un gruppo di poesie italo- friulane». Citare la propria poesia come elemento di “spiegazione” della propria battaglia culturale non è certo tipico dell’intellettuale, e anzi può suonare riduttivo, distraente, narcisistico. È invece non solo concesso ma necessario, nel caso di Pasolini, “spiegare” il lavoro intellettuale con l’intuizione poetica, anzi come intuizione poetica.

«Il suo strumento conoscitivo era la sua esistenza», scrive Alfonso Berardinelli nella prefazione agli *Scritti Corsari*, tutto per lui era «questione personale, questione di vita o di morte». Nessun distacco intellettuale, nessuna oggettività, nessuna di quelle sfumature, di quei grigi che costituiscono, nel discorso intellettuale, una inevitabile tassa da pagare alla complessità del mondo. Era la «deformazione tendenziosa — cito sempre Berardinelli — a dare una straordinaria efficacia e coerenza provocatoria ai suoi discorsi. Sparisce ogni gioco di sfumature, di attenuazioni, correzioni, incisi, luci e ombre». Se dava l’impressione di scrivere “di getto”, senza calcoli e ripensamenti, era perché gli urgeva esprimersi ben al di fuori e al di là del “dibattito”, e ben dentro il proprio doloroso sentimento del mondo. Anche per questo lo si ammirò come un *unicum*, un grande isolato: perché lo era.

Dunque, come potrebbe Pasolini essere paradigma di coraggio intellettuale, essendo stati semmai il coraggio fisico e l’urgenza artistica (l’urgenza di scrivere) a renderlo più forte dello scandalo, dei vergognosi sarcasmi, delle inimicizie editoriali (tante, e fonte di polemiche feroci, vedi quella con Calvino), fino a farlo morire in quel luogo e in quel modo, testimone fino all’ultimo di se stesso, della propria angoscia, del terrore che fosse perduta, assieme all’oggetto mitico del suo amore, il Popolo, l’umanità intera?

Per dire “Io so”, nel 1974, bisognava essere Pasolini. In bocca ad altri quell’azzardo, quella lucente furia, sarebbero sembrati ridicoli o inverosimili, o peggio ancora insignificanti. Con ben maggiore coscienza, e malinconia, possiamo dirlo oggi,

nell'epoca in cui «io so, ma non ho le prove», è diventato il dilagante logo della presunzione social, del popolino spietato e feroce che pasolineggia a buonissimo mercato, senza mai rischiare niente, senza metterci niente di davvero personale. Non c'è nessun dolore, nessun sacrificio, nessuna cicatrice nei tanti "io so" che formano nell'aria stormi di pregiudizio, di superficialità malata, di odio facile. Per permettersi il lusso di dire "io so" senza prove, per mettere nero su bianco parole conquistate dall'alto di una solitudine unica, e dal basso di una rischiosa promiscuità, bisognerebbe essere Pier Paolo Pasolini. Oppure tacere: ci sono tante altre cose da fare, nella vita, che Dire la Verità.

Se l'opzione, invece, è non tacere, le prove bisogna umilmente cercarle, bisogna studiare e bisogna leggere, confrontarsi, sbagliare e accorgersi di avere sbagliato. Bisogna essere insomma, ognuno nel suo, un intellettuale. Fare lavoro intellettuale. In questo senso Pasolini fu, senza volerlo, "cattivo maestro". Illuse e illude molti che fosse possibile avere la sua stessa voce. Quanto ai buoni maestri forse è vero che ce ne sono pochi. Ma pochissimi, mi pare, sono i buoni allievi: sono troppo impegnati, in massa, a dire "io so", per avere la pazienza di ascoltare.

© RIPRODUZIONE RISERVATA f

Io so.

Ma non ho le prove

Non ho nemmeno indizi

Pier paolo pasolini g

k A casa Pier Paolo Pasolini ritratto nella casa dell'Eur nel 1971. La foto è di Sandro Becchetti

SANDRO BECCHETTI/ BRIDGEMAN IMAGES

ROBINSON

26/2/2022

Ritratto del Poeta da giovane

La vita da maestro in Friuli, l'amore per i classici con i suoi ragazzi Fino allo scandalo e alla fuga a Roma

di Piergiorgio Paterlini

Pier Paolo si muove in bicicletta in un fazzoletto di Bassa friulana, da Casarsa a Versuta – dove ha affittato una stanza per farci uno studiolo che poi diventerà rifugio ancora più sicuro dalla guerra – in bicicletta a Valvasone, quando insegnerebbe alle medie, dal 1947 al 1949. In bicicletta spesso su strade bianche per qualche scampagnata, alle sagre paesane, al fiume, soprattutto al fiume, la riva destra del Tagliamento. Ha tra i 19 e i 28 anni. Abita a Casarsa della Delizia, casa e famiglia di mamma Susanna Colussi, nel tentativo di sfuggire ai bombardamenti di una guerra che «puzza di merda». L'infanzia e l'adolescenza erano state un frenetico peregrinare al seguito del padre, l'ufficiale di fanteria Carlo Alberto. Bologna, Parma, Conegliano, Belluno, Casarsa, Sacile, Idria. Un pezzo di ginnasio a Conegliano, un altro pezzo a Cremona, un altro a Scandiano (una quindicina di chilometri da Reggio Emilia). Poi un po' di stabilità: liceo a Bologna e a Bologna l'università. Le estati a Casarsa prima del trasferimento definitivo nel 1941. A Reggio ha conosciuto il primo importante amico, Luciano Serra. Lo ritrova al Galvani di Bologna, e a Bologna le amicizie si allargano e acquistano nuovo spessore culturale: oltre a Luciano, Roberto Roversi, Francesco Leonetti, Achille Ardigò, Giovanna Bemporad, Fabio e Silvana Mauri (la loro madre è sorella di Valentino Bompiani).

Più provincia di così si muore. La sterminata e asfittica provincia italiana, quella da cui scappi o muori, quella che soffoca chi rimane, si salva chi fugge in tempo, prima di rimanerne intrappolato per sempre come in un film horror.

Pasolini infatti fugge. A Roma, nel gennaio 1950. Invece no. La sua storia sembra raccontare un'altra storia. Perché nulla di provinciale c'è in Pasolini, e nella sua vita, mai. La provincia non lo sfiora nemmeno. Neanche si può dire la assuma come condizione oggettiva e la utilizzi per trasformare lo sguardo, il punto di vista, alla pari di altri intellettuali, scrittori, artisti. No, è come se qualcosa nel suo Dna lo rendesse totalmente impermeabile. Non un rifiuto, non un mutamento di prospettiva, ma una estraneità radicale e del tutto «naturale». Senza conflitti, per una volta.

Pasolini scrive poesie in friulano, ma il friulano è una lingua, non un dialetto. Meno provinciale di così.

I magredi del Tagliamento sono la cosa più lontana che si possa immaginare dal Tevere e dalla marane delle periferie della capitale. Ma Pasolini non frequenterà il nuovo fiume e le borgate per continuità con i «campi del Friuli». L'unica continuità sono i ragazzi – «una gioia da morirci dentro» – i ragazzi che lì vanno a giocare a pallone e a fare il bagno seminudi. Le periferie delle metropoli sono metropoli per eccellenza, la quintessenza delle metropoli, non campagna. La continuità è l'eros, non il paesaggio, non la povertà, non la classe sociale, non la lontananza da qualunque «centro».

Anche le sagre paesane, le bevute, i balli Pasolini non li vive come divertimento e senso di appartenenza alla comunità. Lui guarda tutto, ancora giovanissimo, da antropologo, da sociologo, da linguista. Dal di fuori, da osservatore distaccato (ed è un atteggiamento culturale, non la percezione dolorosa della diversità sessuale).

Prima di diventare insegnante statale – Pasolini è «maestro dentro», maestro con la «m» minuscola – organizza una scuola nella sua casa per i ragazzi che non possono più andare neanche a Conegliano in treno, con i bombardamenti che impazzano. Pochi anni prima Pasolini aveva fondato l'Academiuta di lenga furlana, ragazzi di quindici, diciassette anni, insieme al suo amico Cesare Bortotto, al cuginetto Nico Naldini e al grande amore della sua vita prima di Ninetto, Tonuti. In entrambe le «officine» si

lege e si fa poesia, si scrive in friulano ma si studia anche greco e latino, lo sguardo è ai classici, ma anche alla contemporaneità e alla sperimentazione linguistica. Pasolini legge e fa leggere Cechov, Verga, l'Antologia di Spoon River, Gide, Penna, Ungaretti, Montale, Cardarelli. Ovviamente è l'eros che diventa pedagogia, dalla notte dei tempi. Ma anche qui sembra di essere alla Biblioteca nazionale, non in una stanza sperduta in mezzo ai campi. Niente di dilettantesco, velleitario, periferico, marginale.

Qualcuno ogni tanto se ne esce con la scuola di Barbiana, stessa vocazione amoro-pedagogica, un adulto che si dedica ad acculturare i ragazzi del popolo in un luogo sperduto. Ma è un abbaglio. A don Lorenzo Milani sta a cuore che i ragazzi imparino l'italiano al posto del dialetto, arrivino a conoscere mille parole come i padroni per non essere più servi. Pasolini è lontano anni luce da tutto questo. A lui interessano la letteratura e l'arte come assoluti, questione esistenziale non strumento anticlassista, il lavoro intellettuale come fedeltà a sé stessi e per questo "morale". Senza contare che da Casarsa Pasolini ha rapporti con Gianfranco Contini, Vittorio Sereni, Enrico Falqui, Giorgio Caproni (che conosce personalmente), con Mondadori e Bompiani, pubblica i primi libri che riscuotono attenzione, fonda riviste, collabora con altre, scrive sulla Fiera Letteraria, è insomma già nel vivo del "dibattito culturale" dell'epoca con una sua voce precisa e forte.

E non ha nulla di strapaesano e provinciale e contadino – come il contesto geografico farebbe invece pensare – la tormentatissima vicenda familiare. Il conflitto drammatico con il padre, fascista, che va e viene da casa, tradisce la moglie, perde tutti i soldi, beve, viene fatto prigioniero in Africa, torna e viene diagnosticato anche clinicamente "paranoico", con crisi sempre più violente e frequenti di urlante delirio accusatorio. («Ho smesso di amare mio padre a tre anni»). A fare da contraltare, quell'amore assoluto della madre per lui, prima del suo per lei, una «sconfinata intimità». Una madre a sua volta così estranea all'ambiente strapaesano: fa la maestra altrimenti in casa non si mangia, ma non è una donna che possa confondersi con le altre, arriverà a scrivere addirittura un "romanzo" sulla storia della propria famiglia a partire dalla campagna di Russia di Napoleone.

Infine, a nulla di provinciale può ricondursi la vicenda del fratello Guido, partigiano, ammazzato nella tragedia di Porzûs dai suoi stessi compagni, comunisti che accusano la sua brigata di tradimento. Se mai c'è stata tragedia-simbolo più drammatica di un pezzo della Resistenza italiana è questa. L'unica cosa che sembra portarsi addosso un sapore di provincialismo è la ricaduta pubblica dell'omosessualità di Pasolini, il tentativo di ricatto subito da un prete, qualcosa di oscuro che comincia a trapelare, fino alla vicenda finale dello scandalo di Ramuscello, una masturbazione con tre ragazzi, che poi non riescono a tenere la bocca chiusa, si accusano a vicenda, le "voci" arrivano ai carabinieri, i primi di infiniti procedimenti giudiziari (adescatore, corruttore di minorenni, atti osceni in luogo pubblico...), la cacciata dall'insegnamento, la cacciata dal Pci «per indegnità morale e politica». Da questo, sì, non si può che fuggire: mettere in salvo la "mamma", mettere in salvo se stesso. Ed ecco la fuga in treno in un'alba gelida di gennaio per chiedere rifugio allo zio Gino Colussi, via Porta Pinciana 34, Roma.

È curioso che quell'atmosfera così provinciale a proposito degli "scandali omosessuali" negli anni Cinquanta permeasse in realtà tutta la società italiana, senza differenze – se non di spazi e di occasioni – fra città e paesini.

«Io so. Ma non ho le prove». Sono forse le parole più famose di Pasolini. Gliele rubo, per dire che non ho le prove ma sento che nonostante l'umiliazione, la mancanza di soldi, di lavoro, di prospettive, Pasolini, scendendo alla stazione Termini, abbia pensato – o solo "sentito" – non di essere un esiliato, ma uno che torna ai luoghi che sono sempre stati suoi. Di più. Mi sembra di sentirlo sussurrare: non sono mai partito da qui.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Alamy Stock Photo

archivio Giovannetti/ effigie

© Cineteca di Bologna

archivio Giovannetti/ effigie ? Le fotografie Dall'alto, Pier Paolo Pasolini con gli alunni dell'Academiuta di Lenga, la scuola di lingua friulana fondata dallo scrittore nel febbraio del 1945 sotto le bombe; un ritratto di Pasolini adolescente; ancora adolescente insieme al padre e bambino all'età di tre anni con la madre Susanna nel 1925; infine a Bologna negli anni dell'università con Francesco Leonetti e Luciano Serra in uno scatto del 1940

Le periferie

Mamma Roma città barbarica

di Aurelio Picca

Nel 1950 Pierpà è a Roma con sua mamma. L'anno dopo conosce Sergio Citti, nato a San Lorenzo numero 1. Faceva l'imbianchino come il Gufo che ripulì casa di mamma mia e che, con il poeta "silenziosissimo", come mi diceva Amelia Rosselli, ci faceva all'amore senza però assestar gli qualche colpo duro. Sergio Citti era il fratello di Franco, cioè di Accattone, quello che quando muore a Ponte Testaccio dice: «Ah, mo sto bene».

Sergio, con le scarpe di coccodrillo, con la busta dei resti di pesce per i gatti; Citti, il grandissimo regista di Ostia (perché anche l'Idroscalo dove Pasolini fu ammazzato era una borgata), quando mangiavamo al ristorante Oasi a Fiumicino mi raccontava: «Prima di conoscere Pier Paolo pensavo che i polli c'avevano quattro gambe. Poi lui mi ha portato in rosticceria. Allora ho scoperto che ne avevano due di gambe». Citti Sergio era nato a San Lorenzo, appunto, con la Tiburtina che sega il quartiere insanguinato dalle bombe degli alleati con Villa Gordiani a due passi, dove crebbe Laudovino De Sanctis; il Tiburtino III nel quale, una vecchia signora, quando l'andai a trovare, mi fece bere a forza un limoncello versato in una tazzina con dei bottoni dorati lì dimenticati. Poi largo Lanciani: dove il sottoproletario molisano Cimino freddò i fratelli Menegazzo. E attaccata a San Lorenzo c'è la Prenestina; il Pigneto; Centocelle dove ora hanno gli studi i pittori romani come Felice Levini. Centocelle, con la chiesa di san Felice da Cantalice che pare un cartone innalzato a mo' di facciata, dove, sempre Vittorio, detto Accattone, si abbracciava con Stella.

Ho sviolinato questa cianfrusaglia per dire che nei Cinquanta i borgatari erano cannibali. Rischiavano di mangiare i gatti. Si rubavano la minestra nella pentola; si nascondevano il cibo in famiglia. Solo una città feroce e cinica (Roma); femmina de core e infame poteva ancora ricoverare uomini che non sapevano quante zampe avesse un pollo!

Dal 1951 al 1953, '54, Pasolini insegnava a Ciampino, fa scuola pure a Vincenzo Cerami. Ciampino è nella fossa dopo la discesa a valle dei colli Albani. Quattro case intorno a un aeroporto che pare un giocattolo. E poi c'è via Tuscolana (con il cielo più alto di Roma), il Quadraro, Cecafumo dove, già nei Sessanta, sui prati, il poeta de L'usignolo della chiesa cattolica dava appuntamento a gruppi di ragazzi, uomini, militari, come racconterà in Petrolio.

La ricotta lo gira a L'acqua Santa. Si vedono gli acquedotti come vagoni di treni abbandonati. Mamma Roma si infila proprio nel tunnel di via del Quadraro. Ecco, in realtà le borgate di Pasolini non sono tanto Rebibbia (dove abitava), il Quarticciolo, Tor Marancia, Centocelle, il Pigneto, il Mandrione, Torpignattara. Sì, certo, sono queste; ma per sapere bene chi ci viveva e come, bisogna seguire l'acquedotto romano che gli gira attorno e entra dentro. Infatti attaccate ai mattoni dei romani c'erano casupole e baracche. Sassi e uomini si distendevano in un girotondo che a tratti appariva e a tratti si eclissava. Gli ingressi di terra battuta con i cessi fatti di canne che si intasavano mischiando liquami a fango. Dunque ora meglio si può capire perché Sergio Citti alla domanda: «I Parioli che sono?», rispondeva: «Al contrario de borgate».

Pier Paolo Pasolini trova ragazzi e uomini stagionati nullafacenti al baretto, con i maglioni a V e la catenina del battesimo appena ritirata, o da portare, al Monte di Pietà. So' tutti stracchi. Hanno lo stomaco gonfio. Le mogli e le sorelle danno la zinna ai figli. Parenti e amici ridono facile; facile fanno a cazzotti. Hanno un solo piacere: il sesso.

Questo mondo non è mai arrivato, nemmeno in pellegrinaggio, nel cosiddetto Centro di Roma. Vivono lavorando quando capita nei cantieri in costruzione, rubano e hanno sempre fame. Sono identici agli uomini che hanno seguito i più audaci sui Sette Colli

per fondare la città.

Un giorno andai a trovare Sergio alla stazione Ostiense. Stava girando il suo ultimo film: Fratella e Sorello. Nel cast, se ho la memoria buona, doveva esserci Claudio Amendola e una attrice africana rassomigliante a Naomi Campbell. Più, l'immancabile Laura Betti. Non so come fu ma entrai nel motorhome di lei. Mi presentai e la Betti mi guardò per niente minacciosa. Del resto ero un ghepardo. Le dissi che ero amico di Sergio e che lo aspettavo. Dopo tre minuti fece: «Sergio Citti è stata la mente barbarica di Pasolini».

In questi giorni ho ripensato all'uscita nel 1955 di *Ragazzi di vita* e di quando Andrea, un mio amico sardo, mi raccontava che sua mamma Caterina Pruneddu, imparentata con Francesco Cossiga, essendo stata collega di Pierpà, quando uscì il romanzo, che ebbe come Virgilio il Citti maggiore, prese un po' di copie per smistarle in vendita ai colleghi. E ripensando al film di Sergio, appena uscito nelle sale e subito ritirato ho riflettuto che tutte le borgate di Roma hanno un ventre materno, una Mamma insaputa. È San Giovanni, il quartierone sud della città. È da lì che si diramano le borgate creando un immenso colon fatto dagli acquedotti. E poi quel Fratella e Sorello mi riporta al *Cantico delle creature*. Mi fa rivedere da bambino la statua di san Francesco con le braccia aperte in segno di accoglienza, coi piccioni che lo imbrattano. Di questi tempi quasi più nessuno ci fa caso. La statua quasi nera sembra sparita.

Ora il Pigneto coi famosi villini Liberty è diventato un luogo alla moda. La Movida. E anche Centocelle e il Quadraro. Le case su via Casilina vecchia che guardano la ferrovia sono "panoramiche". Adesso tutti sanno che il pollo ha due zampe. Ma lo mangiano nel ristorantino gourmet, non in rosticceria con le mani che poi vanno leccate per bene.

A proposito dell'unico piacere, il sesso, che i borgatari potevano offrirsi e offrire, una sera mi ritrovai a cena con Dino Pedriali e Luigi Ontani a La Campana. Dino, come è noto, fotografò il poeta nudo nella torre di Chia. Pareva che Pasolini in quegli scatti volesse lasciare in eredità e prendersi per l'ultima volta il sesso dei ragazzi di vita. Ebbene, Pedriali, con infilato all'indice un anello con una moneta romana d'argento, muoveva le mani a mo' di macchina fotografica digitale per studiare l'inquadratura migliore del mio volto per una eventuale foto. Quando lo chiamai era ricoverato a Bologna. Subito dopo morì.

Raccontava che negli anni giovani di Pasolini a Roma tutti erano arrapati, correvano con il sesso in mano, ridendo, scherzando, giocando. Adesso non so. Nelle ex borgate ci si incontra in mille. Boh. Nelle baracche ci sono solo i barboni. Epperò dal Pigneto a Centocelle; da Torpigna al Quadraro; da piazzale Lodi a quel taglio chilometrico che è via Tuscolana con alla spalle, a est, l'antica via Gabina fino a Tor Bella Monaca, Roma, dico il Dna di Roma non è cambiato. La ferocia e il cinismo atavico non hanno subito nessuna mutazione antropologica. Per dirlo con le parole di Laura Betti rivolta a Citti: Roma è una mente barbarica.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Ritorno agli anni Cinquanta, nella capitale degli accattoni e delle borgate. Dove Pasolini incontra i fratelli Citti e i ragazzi di vita

j Il set Anna Magnani sul set del film

Mamma Roma diretto da Pier Paolo Pasolini nel 1962

Angelo Novi / Reporters Associati & Archivi

Maria e le altre divine creature

di Concita De Gregorio

Dev'essere stato un meraviglioso amico. Attento, silenzioso, generoso, presente. Soprattutto questo: presente, col corpo. Una presenza domestica, tranquilla. «Veniva qui, si sedeva lì, osservava». «Parlava a voce così bassa. Era sempre gentile con tutti, con le comparse e i macchinisti. Una dolcezza estenuante». «Ero seduta alla scrivania e non lo sentivo mai arrivare. Percorreva il corridoio con passi da gatto». «Lavoravamo con metodo, tutti i giorni alla stessa ora». Cecilia Mangini, Piera Degli Esposti, Maria Antonietta Macciocchi, Dacia Maraini. Cerco nei ricordi, trovo questo: frammenti di racconti delle donne che hanno incrociato la loro vita con la sua e sono arrivate, poi, fin nel mio tempo. Non ho memoria di resoconti epici, eroici, mai l'epopea del genio: sempre e solo briciole di giornate tranquille, abitate dalla gentilezza. Cecilia Mangini: «Avevo girato La canta delle Marane, ispirata dalla lettura di Ragazzi di vita. Volevo mostrarglielo, e allora l'ho chiamato». Vi conoscevate? «No, no». E dunque come hai fatto a chiamarlo? «L'ho cercato sull'elenco del telefono, alla P.». Ha risposto lui? «Sì. Mi sono presentata, gli ho spiegato, lui ha detto vengo a vedere. Ha preso l'autobus, è venuto. Ha guardato in silenzio, io ero un poco preoccupata, si capisce. Alla fine mi ha chiesto: posso tornare? È così che abbiamo cominciato a lavorare insieme». Piera Degli Esposti, che tira indietro la testa e ride forte: «Capisci? Io con questa voce da uomo e lui con quella voce da donna, io in tempesta, lui sempre un sussurro, delicatissimo: arrivava come un refolo di vento». Dacia Maraini: «Cercava in certo tipo di fumo, in quel viaggio in Africa. Lo cercava di un certo colore, viaggiavamo per ore. Poi la sera ci ritiravamo stanchissimi e lui spesso veniva a parlare con me, o anche solo si sedeva vicino. Credo fosse perché temeva di illudere Maria, se fosse rimasto con lei, e non voleva darle un dispiacere. Ma così, con queste parole, non me l'ha mai detto. Lo capivo, lui si faceva capire nei silenzi». Con passi da gatto, si avvicinava, ha raccontato Maria Antonietta Macciocchi che fu la sua direttrice a Vie Nuove, redazione in Via Sicilia, Roma.

Pasolini e le donne, la traccia di questi appunti. Ma poi non so. Tutti sanno tutto e nessuno sa niente, di Pasolini. «Dovresti lasciar perdere la "razza sacra", la retorica sulla negritudine, dovresti solo stare ai fatti», suggerisce un vecchio amico che – lui sì – gli fu amico. «Dovresti forse partire dalla madre, da quello che sai, da quello che riesci a immaginare». Di quello che so la cosa che so più forte è questa: «Il giorno dell'assassinio andammo a casa di Susanna molto presto e appena entrati, per prima cosa, staccammo la presa dalla televisione in soggiorno. Non volevamo che vedesse». Un giro di parole, un inciso nel racconto – forsennato, terrificante – di quella mattina. Staccammo la presa della televisione. «Poi, per anni, quando andavamo a trovarla lei preparava le tazze e ce n'era sempre una anche per lui. "Pier Paolo è uscito", diceva qualche volta, ma non sempre. La tazza restava lì, vuota, per tutto il tempo della visita», mi ha raccontato Dacia. La madre, Susanna Colussi, quelle foto di lei col capo chino sulla sua spalla e quella specie di piccolo sorriso. Le madri dei suoi film: Anna Magnani, Silvana Mangano, Maria Callas e infine quella vera, la Madre, Madonna nel Vangelo.

Silvana Mangano, Il Corpo, con lui e per lui era diventata magrissima. Inesistente, perlacea. «La tua bellezza amara», le scriveva. «C'è una lastra di vetro fra te e il mondo, la mia anima è con te: dietro quel vetro». Maria Callas, La Voce, era sfinita d'amore. «Diceva: mi ha regalato un anello, dunque mi ama» (Maraini). Lui le chiese di non depilarsi il viso. «Ne fece una Medea baffuta», ha scritto Luca Ronconi. Sull'Edipo Re, la barca che Pasolini aveva preso con Giuseppe Zigaina, si ritiravano la sera nelle minuscole cuccette, durante le riprese. Entrarci è un'esperienza tattile. Lui diceva di lei: «Mi sembra di averla sempre conosciuta, come se fossimo stati a scuola insieme. Come se l'avessi trovata per strada, come se venisse dalla strada».

Lei, in cuccetta, spesso piangeva. Aveva perso Onassis, aveva perso il loro figlio Omero. «Era innamorata di lui e quando noi gli dicevamo ascolta, Maria: è omosessuale. Lei scuoteva la testa e diceva no, io lo guarisco». Lui, racconta Maraini, era incantato dal mistero della voce di lei: « Che era querula e infantile, un pigolio, nella vita, e diventava la Callas in scena. Un mistero inspiegabile, un incantamento perpetuo». La voce, il corpo, quel mistero. «Non so se a causa della sua stessa voce, così imprevedibilmente sottile, Pier Paolo aveva un'ossessione per le voci: in specie le voci femminili, e quelle dei bambini» (Degli Esposti). Per esempio quella di Marilyn Monroe, «povera sorellina cadetta» – le ha lui, scritto in epitaffio. Anche Marilyn (come Bardot, come Mangano, come Callas) era costretta nell'involucro di donna mito, oggetto di venerazione e desiderio, donna icona ma « sorellina infelice », invece: vedetta, staffetta di tragedia. La tragedia, infatti. «Se una persona non è infelice non ti interessa » , « picchiare ed essere picchiato, questo fai con me: mi picchi per lettera » , gli scriveva Oriana Fallaci e lui a lei: «Anche tu quanto a disperazione non scherzi » . Di Giovanna Bemporad, poetessa ebrea poliglotta amica degli anni dell'università, lo incantava l'equilibrismo di chi «cammina sul vuoto e sulla morte». Di Lorenza Mazzetti, spirito tragico del secolo, la ferita inemendabile, innominabile, e la vertigine buia dei suoi sogni. Si incontravano a Vie Nuove, parlavano d'altro – di sogni, appunto, talvolta, e di psiche – come se non fosse la morte la loro unica compagna segreta. Così con Amelia Rosselli, con Anna Maria Ortese: quel segreto, sempre, in comune. Solo con Silvana Mauri, forse, « una passione gratuita, senza sesso», ci fu il piacere di passeggiare lunghe ore in silenzio senza che importasse niente altro che tenersi il braccio, lungo l'argine del fiume, a Trastevere. Certamente non il silenzio fu il sigillo del legame con Laura Betti: la moglie non carnale, la vedova immaginaria, l'amica la vestale la custode del tempio di cui solo chi ha vissuto sa, solo chi ha visto – avrete letto Qualcosa di scritto, di Emanuele Trevi, altrimenti fatelo – può dire. Per il resto, nessuno sa niente. Si può solo immaginare.

Ci sono le foto, a raccontarlo. Una mostra bellissima, a Berceto di Parma, un paio d'anni fa, dall'archivio di immagini di Giuseppe Garrera. Una mano sulla spalla di Silvana Mangano diafana e spassata di dolore. Una risata di Anna Magnani che pare di sentirla. Un'Elsa Morante arcigna, a tavola, e Moravia fra loro. La madre Susanna che lo guarda, una spilla da balia a chiudere il vestito di maglia, e lui che le cinge le spalle. Su tutte, se non avete tempo di leggere e di cercare altro, fermatevi su quella. È il modo in cui ciascuno, credo, vorrebbe essere guardato. Essere visto. Non c'è, davvero, molto altro da dire.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

La madre Susanna, Madonna del “ Vangelo”. Anna Magnani, “ Mamma Roma” per sempre

Silvana Mangano trasformata in icona. Laura Betti, la moglie non carnale. E la Callas, l'amore impossibile

Ecco Pasolini e le sue donne

k Gli affetti Sopra, Pier Paolo Pasolini nella sua casa di Monteverde con la mamma Susanna Colussi, Roma, 23 maggio 1962.

A destra Anna Magnani in occasione del lancio del film Mamma Roma nel 1962 (particolare) In basso Pier Paolo Pasolini con Laura Betti in un ristorante a Roma nel 1965

Vittorio La Verde / AGF

j Le dive A sinistra, Silvana Mangano sul set di Teorema (1968) Sotto, Pasolini con Maria Callas durante una pausa dal set di Medea REPORTERS ASSOCIATI & ARCHIVI

REPORTERS ASSOCIATI & ARCHIVI

karma press

REPORTERS ASSOCIATI & ARCHIVI

sodalizi

Gli amici Il circolo Pasolini

Da Moravia ad Arbasino, da Siciliano alla Morante a Bertolucci. Un sodalizio dall'incandescenza letteraria e politica

di Paolo Mauri

Moravia a Roma c'era nato, Pasolini ci sarebbe arrivato nel 1950 abbandonando il Friuli dove era stato al centro di uno scandalo a sfondo sessuale per cui era stato espulso dal Pci, dalla scuola in cui insegnava... Partì da Casarsa in treno con la madre Susanna, alla mattina molto presto. Potevano, a Roma, contare sull'aiuto dello zio Gino, che qualcosa fece, ma poi i due si dovettero arrangiare. Susanna si adattò a far la donna di servizio in una famiglia, Pier Paolo affrontò spavalmente la povertà, cercando in ogni modo di riemergere, mentre riprendeva i rapporti con gli scrittori fin lì frequentati solo per lettera. Caproni non sapeva però che cosa fargli fare, mentre Bassani, un giorno, lo portò a trovare Bertolucci che stava in un appartamento di via del Tritone insieme a Luigi Malerba.

L'appartamento era di Longhi, il grande critico d'arte con cui Pasolini voleva laurearsi, mentre poi aveva optato per una tesi sul Pascoli. Pasolini cercava appoggi per fare la comparsa a Cinecittà. Con Bertolucci doveva nascere una lunga amicizia: un giorno avrebbero addirittura abitato nello stesso palazzo di via Carini, a Monteverde. Molti scrittori si erano trasferiti a Roma in quegli anni: oltre a Malerba, c'era stato Arbasino e poi Volponi che per trent'anni tenne nel cassetto un romanzo dal titolo esplicito, *La strada per Roma*, che pubblicò poi nel '91, vincendo anche il Premio Strega. Poi c'era Gadda... Quando si conobbero Moravia e Pasolini? Renzo Paris, che ai due scrittori ha dedicato un libro ora in uscita da Einaudi Stile Libero, pensa che potrebbero essersi incrociati nello studio di un certo Weiss, dentista, nei primissimi anni Cinquanta, ma mancano memorie certe. È certo invece che i due scrittori si conoscessero a metà degli anni Cinquanta. Fu Elsa Morante, che aveva già incontrato Pasolini, a portare a Moravia *Le ceneri di Gramsci*, il poemetto poi celebre che, grazie proprio a Moravia, uscì su Nuovi Argomenti. Sono gli anni in cui Pasolini scopre le borgate e il sottoproletariato che le abita, gli anni che vanno da Ragazzi di vita al suo primo film, *Accattone*. Osserva Paris che i due non andavano d'accordo quasi su niente: non sul Terzo Mondo, sul comunismo, sul neocapitalismo, sul femminismo, sull'aborto... I loro erano due mondi diversi che però si attraevano e dunque loro si vedevano e frequentavano spesso, nelle case e nei ristoranti romani, con la Morante prima e poi con la Maraini. Ancora: con Laura Betti che voleva esser moglie di Pasolini e imbandiva cene, o con Enzo Siciliano, che di Pasolini sarebbe poi diventato un attento biografo, nonché autore di *Campo de' Fiori*, forse la memoria più commossa e profonda di quella stagione, troncata dalla fine tragica di Pier Paolo nel novembre del 1975. Era stato proprio Moravia, a *Campo de' Fiori*, nel giorno del funerale, a parlare di Pasolini poeta, aggiungendo subito che di poeti ne nascono pochi in un secolo. Pasolini in qualche anno diventò, tra libri e film, una star. Il prototipo dell'intellettuale e dell'artista scomodo, sempre sul punto d'essere travolto dai benpensanti con le loro accuse e i loro processi che finivano ritualmente nel nulla, ma intanto facevano chiasso. Pasolini Personaggio è il titolo del bel saggio di Gian Carlo Ferretti appena pubblicato da Interlinea. Con Moravia divideva non soltanto le cene romane, ma anche i viaggi. Andarono insieme in India e al ritorno scrissero due libri diversi, come se avessero visitato due paesi diversi tra loro. Non andarono insieme a Cuba perché Fidel Castro non voleva omosessuali, anzi li incarcerava come al tempo di Oscar Wilde. Ad un certo punto Moravia e Pasolini costruirono una villa bifamiliare sulla spiaggia di Sabaudia, dove stavano praticamente sempre insieme, visto che Pasolini da solo non cucinava mai niente. È difficile riassumere in poche

righe i tormenti (e i tormentoni) di quegli anni, con tanto di liquidazioni perentorie, per esempio per le questioni agitate negli anni Cinquanta diventati “ il ridicolo decennio”.

A dividere i letterati nei primi anni Sessanta era intervenuta la neoavanguardia. Pasolini si era già scontrato con Sanguineti all'epoca della rivista Officina, mentre più aperto era stato il confronto con Arbasino che gli dedica molte pagine nei suoi Ritratti italiani. Comunque per la letteratura potevano incrinarsi amicizie durate una vita, come quando Pier Paolo stroncò di fatto La Storia della Morante, che naturalmente se la prese, anche se poi in Aracoeli sembra raccontare l'antico amico, ormai scomparso, ma senza nominarlo esplicitamente. Resta da osservare che l'incandescenza letteraria e politica di quei decenni sembra veramente lontanissima dall'oggi, da quest'epoca in cui (e qui Pasolini aveva visto giusto) prevale solo il consumo, la tiratura dei libri e la lode sfacciata e spesso assurda dell'imbonimento mercantile.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Molti scrittori si erano trasferiti a Roma in quegli anni: Malerba, Volponi e poi c'era Gadda

k Foto di gruppo Pier Paolo Pasolini siede davanti all'Hotel Excelsior con Leonida Repaci, Guido Piovane e Alberto Moravia: Lido di Venezia, 1968

© CAMERAPHOTO EPOCHE / VITTORIO PAVAN / BY SIAE 2022

ROBINSON

26/2/2022

Alla ricerca del tempo antico

I viaggi in Oriente sono per Pasolini l'occasione di ricostruire il mondo "primitivo" di Edipo e di Medea

di Raffaella De Santis

Nessuna più di Maria Callas, forte, passionale, ferita da un amore a cui aveva dato l'anima poteva interpretare Medea. C'era qualcosa di imprendibile in lei, un'alterità che sovvertiva ogni canone di recitazione e bellezza. Qualcosa che coincideva esattamente con l'idea che dell'antica Grecia aveva Pasolini. « Pasolini voleva mostrare un'altra Grecia. Non quella razionale, della ragion di Stato, ma quella selvaggia», spiega Marcello Barbanera, professore di archeologia greca e romana e presidente del Polo museale della Sapienza. Barbanera è il curatore di una mostra gioiello che si inaugurerà il 4 marzo nel Museo dell'Arte Classica dell'ateneo romano: dieci fotografie originali, alcune inedite, scattate sul set di Medea da Mimmo Cattarinich, geniale fotografo che nel corso della sua carriera lavorerà con i registi più grandi, tra cui Fellini, Antonioni, Bertolucci, Cassavetes, Almodovar.

Forse il rapporto di Pasolini con l'antichità è uno degli aspetti più affascinanti del suo immaginario. Controverso, come spesso lo erano le sue idee, ma senza dubbio fuori da ogni schema prefissato. Nel 1967 aveva girato l'Edipo Re, affidando a Franco Citti il ruolo del protagonista. Sull'onda del successo aveva poi iniziato a riscrivere Medea. Era rapito dalla figura di quella donna madre e maga che forse faceva da specchio alla sua di madre, Susanna, per la quale qualche anno prima aveva scritto i versi più accorati e tremendi che un figlio può rivolgere a chi lo ha partorito: «Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data».

La solitudine come condanna accomunava Pasolini, Medea, Callas. Ma li univa anche una predilezione istintiva per una passionalità sbrigliata dalle regole. Guardate nelle fotografie in queste pagine i costumi che il più bravo di tutti, Piero Tosi, ha fatto indossare a Maria Callas: una tunica nera larga e gioielli esotici in abbondanza che ne sottolineano proprio la regalità arcaica. Un'eleganza anomala che la forestiera venuta dalla Colchide portava in dote come impronta della sua sublime e inassimilabile alterità e che Pasolini forse avrebbe definita barbarica. Elena Fabbro, professoressa di lingua e letteratura greca all'università di Udine, parlerà anche di questo il giorno dell'inaugurazione: «La parola barbarico era tra le preferite di Pasolini, che aveva letto Il Ramo d'oro di James Frazer e il Trattato di storia delle religioni di Mircea Eliade. D'altronde lo aveva confessato a Jean Duflot: barbarie è la parola che amo di più. È in questa chiave che gli interessava l'antichità, come rimando a un mondo primitivo, sacro, da contrapporre criticamente alla modernità e alla deriva tecnologica».

Medea è tutto questo: una donna che per amore abbandona la sua terra e una volta arrivata in Grecia non riesce a trovare il suo centro, tanto che Pasolini, ricorda Elena Fabbro, descrive quello che le accade come una "catastrofe spirituale". Cinematograficamente l'amore per una grecità non apollinea è reso attraverso una lontananza geografica che sposta le scene ad Oriente, come racconta Valerio Coladonato, docente alla Sapienza di Storia del cinema: «I paesaggi brulli e i deserti della Cappadocia o della Siria servivano a Pasolini a suggerire la purezza e la magia di una civiltà vista in opposizione a un mondo dominato dalla razionalità e interessato alla conquista del potere». Un mondo che aveva invece in Giasone, l'avventuriero violatore di una sacralità originaria, il suo rappresentante (interpretato nel film da un attore non professionista, l'atleta Giuseppe Gentile, quasi due metri di altezza, medaglia di bronzo alle Olimpiadi del Messico del 1968).

Al centro di tutte queste tensioni narrative c'era Maria Callas, un'icona non più baciata dal successo, che stava attraversando una fase difficile sia nella vita professionale che privata. Aveva perso la voce e il suo grande amore, l'armatore greco Aristotele Onassis l'aveva lasciata l'anno prima per sposare Jacqueline Kennedy. Così come l'ambizioso Giasone molla Medea con l'intenzione di sposare Glauce, la giovane figlia di Creonte, il re di Corinto. Il paragone è fin troppo facile. Gli amori viscerali, secondo Barbanera, quelli che se ne fregano della realpolitik erano la vera ossessione di Pasolini: «Il tuffo all'indietro nella Grecia dei grandi tragici lo aiutava ad indagare le relazioni umane e molto probabilmente ad esplorare se stesso: il rapporto con il padre attraverso l'Edipo Re e quello con la madre attraverso Medea».

L'elegia di un passato puro, così come quella di un sottoproletariato non corrotto, era la debolezza di Pasolini, pagata infine con la sua stessa vita. È vero però che la mitologia antica, così come le borgate che tanto amava, non erano luoghi idilliaci e tranquilli, tutt'altro. La professoressa Fabbro, curatrice del volume *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, contesta l'idea che quella poesia delle origini fosse naïf: « Pasolini non è ingenuo, conosce bene la violenza del sacro ma la preferisce a quella della modernità. La preferisce perché quella violenza è legata a una ciclicità naturale mentre nel mondo moderno vede solo desolazione».

E, proprio perché amava i contrasti, Pasolini con quello stesso spirito agonistico rileggeva la storia. La Grecia classica da cartolina non lo seduceva, perché era un quadro oleografico privo di contraddizioni. Corsaro anche in questo, attraverso una rilettura delle tragedie antiche si divertiva a ribaltare l'immaginario dominante: «Ha contribuito a sovvertire un luogo comune, un'idea della Grecia antica che si era formata nel Settecento, senza colori, fatta solo di statue bianche. Una lettura olimpica della "grecità" che veniva da Winckelmann e che era stata tramandata dal romanticismo tedesco».

In quest'ottica Medea era la grande maledetta, la maga infanticida che sconvolgeva le regole civili. Durante le riprese, Pasolini e Maria Callas diventarono inseparabili e, come si sa, lei si innamorò, condannandosi ancora una volta a una passione impossibile. Lui non poteva amarla come lei avrebbe voluto, ma la sentiva parte di sé. La loro era una comunione di anime. Le scrisse una lettera che iniziava così: «Cara Maria, stasera, appena finito di lavorare, su quel sentiero di polvere rosa, ho sentito con le mie antenne in te la stessa angoscia che ieri tu con le tue antenne hai sentito in me».

L'altra storia riguarda le foto in mostra alla Sapienza. Appartengono a Stefano Di Tommaso, sono tutti scatti di Mimmo Cattarinich, con firma autografa (formato 60x40). Alcuni saranno esposti per la prima volta. Di Tommaso è un bibliofilo e collezionista di Frascati, in passato assessore alla cultura e sindaco della città, che ha una casa piena di libri rari, cimeli, fotografie, «una vera ossessione per la memoria». In questo pantheon a Pasolini e Callas ha dedicato due «altarini»: « Mimmo non era un semplice fotografo di scena ma un ladro di anime». Romano, ma di lontane origini dalmate, Cattarinich lavorerà con Pasolini anche a *I racconti di Canterbury*, nel 1972. Il figlio Armando, fotografo di moda, ricorda bene quel set. Era un bambino, il padre lo aveva portato con sé: « Ho stampata in mente l'immagine di Pasolini che parla circondato da un capannello di persone. Era carismatico, appena apriva bocca veniva accerchiato ». Eppure aveva un tono sottile, quasi un soffio. Ma ha ragione Barbanera, perfino quello era un suo tratto distintivo: « È stato una figura dirompente ma non con la violenza del polemista, piuttosto con una grazia che si esprimeva attraverso la sua voce delicata. Una voce alla quale affidava concetti taglienti, lucidi, coraggiosi. Sconvolgeva come può sconvolgere un bambino che dice la verità».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Mimmo Cattarinich

? Backstage Le foto in queste pagine sono di Mimmo Cattarinich (60x40), proprietà di Stefano Di Tommaso. In senso orario, dall'alto, Callas e Pasolini durante un sopralluogo in Cappadocia (Turchia), insieme a Franco Rossellini (a sinistra) e Giuseppe Gentile (a destra) Sotto, Callas-Medea e Sergio Tramonti (Apsirto) sul carro col vello d'oro; scena di preparazione del corpo di Apsirto fatto a pezzi; Callas nella chiesa di Meryem Ana a Göreme, in Cappadocia Mimmo Cattarinich

Il suo sguardo educato dalla pittura

Quello con Roberto Longhi è l'incontro decisivo per lo sviluppo della cinematografia pasoliniana

di Marco Antonio Bazzocchi

Il secondo film di Pasolini, *Mamma Roma* (1962), è dedicato a Roberto Longhi. Perché? Vent'anni prima, studente universitario a Bologna, Pasolini aveva seguito il corso di Longhi intorno a Masolino e Masaccio: l'occhio di Longhi, che si internava nelle pieghe dei particolari delle opere (un viso, una barba, una mano, un mantello) aveva ipnotizzato alcune generazioni di studenti: Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Francesco Arcangeli, e infine anche Pasolini. Però Pasolini esibisce pubblicamente il suo rapporto con Longhi solo con questo film. Prima, già con Accattone, i corpi degli attori erano fissi nei primi piani, colpiti da luci radenti, inquadrati non perché belli ma perché arcaici, popolari, fuori da canoni estetici alla moda. Con *Mamma Roma* arriviamo alla “ fulgurazione figurativa” ascritta al professore di Storia dell’arte (che aveva già ospitato sulla sua rivista *Paragone* un cartone preparativo di *Ragazzi di vita*). È la storia di una impossibile redenzione, con una madre (Anna Magnani) ossessivamente protesa a sottrarre il figlio Ettore dal destino di piccolo borgatano delinquente e disadattato. Tutto il film è una lotta segreta tra madre e figlio, una danza amorosa e tragica. I giovani proletari che Caravaggio ha fissato vestendoli all’antica sono il modello che Pasolini guarda di sguincio. Non vuole citare semplicemente, ma far sentire attraverso i corpi miseri le forze del passato, le sopravvivenze di vitalità arcaica. Il cinema è un modo per riportare alla luce forme immobilizzate nell’arte di epoche lontane.

Luce masaccesca, pose arcaiche, citazioni da Caravaggio: Pasolini riesce a tenere insieme secoli di storia dell’arte, li contamina, li fa reagire uno sull’altro come strati di un passato di cui si sente il figlio dimenticato. Del resto cosa aveva fatto Longhi nei suoi esuberanti saggi su Piero della Francesca, sui pittori ferraresi, su Caravaggio? Aveva trasformato le immagini in parole: il suo linguaggio critico era soprattutto lo strumento magico per portare le immagini dentro il linguaggio. Così, per esempio, la Maddalena di Caravaggio per lui non era una nobile in attesa della conversione, ma una misera ragazza ciociara che, col capo piegato, asciugandosi i capelli al sole, piangeva per l’innamorato lontano. Longhi aveva restituito alle tele il quotidiano, là dove l’occhio di Caravaggio lo avevano colto. Pasolini, partendo dalle parole di Longhi, ricrea immagini in movimento grazie a uno strumento che cattura la luce, la macchina da presa, che appunto prende la realtà, la divora, la uccide rendendola eterna. Pasolini usava proprio un termine del lessico religioso: “ transustanziazione”. Franco Citti, sotto la macchina da presa, si “ transustanziava” in Vittorio- Accattone, e il suo corpo, la sua gestualità, diventavano eterni nel perimetro chiuso del film. Longhi, qualche anno prima, aveva “ transustanziato” Caravaggio in parole, in immagini scritte.

I marxisti trascurano l’amore per il passato, comincia a dire Pasolini in questi anni, ormai guardano solo con entusiasmo al futuro, all’avvento di una nuova religione, quella del neocapitalismo. Usare la pittura, invocare Roberto Longhi, definirsi “ una forza del Passato” significa per Pasolini resistere drammaticamente all’illusione di Modernità che stava nascendo anche in Italia. Nella scena della morte di Ettore sul letto di contenzione, Pasolini fa scorrere la macchina da presa dalla testa ai piedi del ragazzo, per tre volte, e l’impressione è quella di voler imitare lo scorci del Cristo morto del Mantegna. Ma poi Pasolini stesso si ribella a questa ascendenza troppo facile, e invoca di nuovo Longhi, chiedendogli di spiegare che lui ha voluto alludere a altri pittori, più antichi di Mantegna, o se mai a « un’assurda e squisita mistione di Masaccio e Caravaggio » .

Assurda mescolanza di pittori lontani: Pasolini insiste ancora sul fatto che per lui le folgorazioni figurative si sovrappongono, creano cortocircuiti, servono alle inquadrature per acquistare una carica di energia nuova, che quasi le stacca dal tempo e le

rende uniche. Anche quando deciderà di passare dal bianco e nero al colore, la spinta la troverà nella pittura: sono i manieristi, i pittori maledetti del secondo cinquecento. Con il libro di un allievo di Longhi, Giuliano Briganti, Pasolini costruisce le scene del suo terzo film, *La ricotta*, dove ogni attore deve trovare la posa giusta che si trova nei grandi quadri di Rosso Fiorentino e Pontormo. Gente del popolo, ragazzi incapaci di recitare, ma anche Valentina Cortese e Laura Betti: con questa compagnia bizzarra un regista presuntuoso e antipatico, Orson Welles, sta girando una sua Crocifissione. Anche in questo caso, il vero santo, il vero rivoluzionario, è Stracci, la comparsa che muore sulla croce per aver mangiato avidamente troppa ricotta. Le figure artificiose e i colori irreali dei manieristi sono una ulteriore spinta che può consentire alla realtà di mostrarsi all'interno di un film. Fuori dal film, bisogna volare in Africa o in India per coglierne gli ultimi bagliori. La lezione di Longhi si affievolisce, rispunta a tratti nella Trilogia della vita, là dove Pasolini stesso decide di farsi pittore, di mettere in scena se stesso come allievo di Giotto. E si veste come Vulcano, in una famosa tela di Velázquez: benda bianca sulla fronte, grembiule di cuoio, occhi spiritati. Il suo corpo va in scena sempre più spesso, sottoposto a travestimenti, a mascherature. Diventa un oggetto da osservare nella sua bellezza consunta.

Pochi giorni prima di essere ucciso, Pasolini si fa fotografare nello studio della Torre di Chia, inchinato a terra, mentre sta disegnando su grandi fogli sparsi intorno a lui. Sta disegnando il profilo di Longhi, rovesciato specularmente rispetto alla fotografia del maestro che compare nella raccolta di saggi appena curata da Gianfranco Contini. In questo caso è una macchina fotografica che folgora la scena, che rende eterno il gesto con cui il poeta si specchia, come Narciso, nel volto del suo antico maestro.

L'autore è ordinario di Letteratura italiana contemporanea e Letteratura dell'età romantica all'università di Bologna

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Da Caravaggio citato in "Accattone" e "Mamma Roma" ai manieristi Rosso Fiorentino e Pontormo usati per "La ricotta", i film dell'autore sono un concentrato di storia dell'arte

Le citazioni A sinistra, Rosso Fiorentino: Deposizione (1521), Pinacoteca e Museo di Volterra, dipinto citato in *La ricotta*, episodio da *Ro.Go.Pa.G.* (1963); sotto, un personaggio del Vangelo secondo Matteo a confronto con, in basso, Piero della Francesca: dettaglio del trombettiere dalla Battaglia di Eraclio e della vera croce, particolare della Battaglia di Eraclio e Cosroè (1452-66), affresco della Cappella Bacci, Basilica di San Francesco, Arezzo

© Cineteca di Bologna

© Cineteca di Bologna / Angelo Novi

Per gentile concessione del Museo di Monterchi © Comune di Monterchi 2018 - Musei Civici Madonna del Parto

Per gentile concessione della Pinacoteca Civica di Volterra

© Cineteca di Bologna / Angelo Novi

Hulton Fine Art Collection/ Mondadori Portfolio/ Getty Images ? Il confronto A destra, Piero della Francesca:

Madonna del parto (1455), Monterchi, Arezzo, fonte di ispirazione per la Maria (Margherita Caruso, nella foto sopra) del Vangelo secondo Matteo

(1964)

battaglie c i v i l i

Il paesaggio Lucciole, dove siete?

Dai centri storici italiani alle mura di Sana'a la voce di Pasolini si alza in difesa del patrimonio artistico e ambientale

di Serenella Iovino

Tra il settembre e l'ottobre del 1970 Pier Paolo Pasolini sta lavorando al Decameron. Per realizzarlo si è costruito una geografia di paesaggi medievali superstizi. Un po' li ha strappati al nonsense che sta diventando sotto i suoi occhi il corpo dell'Italia, fagocitata pezzo per pezzo dalle speculazioni; altri invece li ha cercati altrove, in quel medioevo orizzontale che ancora resiste, andando verso oriente. Il 18 ottobre Pasolini è a Sana'a, capitale dello Yemen. È una domenica mattina, il film è finito. Stanno per ripartire, e lui è esausto. Ma gli avanza pellicola, e soprattutto gli è rimasto addosso un sentimento febbrile che lo costringe "perentoriamente", dice, a girare. È così che realizza *Le mura di Sana'a*, un documentario "in forma di appello all'Unesco": sarà uno dei suoi interventi poetici più famosi a difesa del paesaggio.

Che cosa c'è di così prezioso a Sana'a? Per Pasolini, tutto. Perché Sana'a è una "città-forma": "una Venezia nel deserto e nella polvere", bella come Urbino, Amsterdam o Praga. Il documentario ce la mostra nello splendore dei suoi edifici di terracotta e calce, ricami in bianco e ocra che paiono fondere – lì, su quel terreno arido – gotico fiorito e barocco piemontese. Sana'a però sembra avere i giorni contati. Dopo anni di guerre, complice una classe dirigente affamata e "ingenua", la città è entrata nell'orbita della modernità. Ora ci sono russi e cinesi; ma poco importa di chi sia l'egemonia: il risultato è lo stesso, uno sviluppo calato dall'alto sotto forma di strade che collegano deserti, infrastrutture sovradimensionate, poveri beni di consumo. I governanti locali fanno la rivoluzione così, distruggendo le tracce di un passato di cui si vergognano, a cominciare dalla cinta muraria: antica, magnifica. « L'irrealtà dilaga attraverso la speculazione edilizia del neocapitalismo», grida il regista, mentre indirizza all'Unesco un appello che ha la potenza di una preghiera e di un'orazione politica.

Non è la prima volta che Pasolini parla per un paesaggio. Lo sta facendo, in realtà, sin dall'inizio della sua vita d'intellettuale: da quando, studente bolognese, è tornato nel Friuli di sua madre per fare il poeta a Casarsa, calandosi in una lingua, il friulano, che è per lui tutt'uno con quella terra, sospesa tra mondo contadino e Resistenza, e con i corpi di una gioventù perfetta che lo innamora. E ha continuato a farlo a Roma nei primi anni Cinquanta. Sono anni di grande fermento. Però tra tutte le voci che si levano, quella di Pasolini risuona più densa, insieme politica e mistica. Per lui la perdita del paesaggio non è soltanto una perdita estetica (e non sarebbe poco), ma la perdita della capacità poetica della realtà. Lo osserva intorno a sé in Italia, dove vede sparire il senso del mondo contadino e ridursi i luoghi storici a frammenti senza contesto. E lo osserva fuori dall'Italia: in Palestina, in India, in Africa, in Medio Oriente, a Sana'a. Ciò che va tutelato nel paesaggio, per Pasolini, è il suo tessuto narrativo sublime e popolare insieme. Per capirlo basta leggere un'intervista del 1968 in cui dichiara che Venezia va protetta con tutti i mezzi: «sarei anche teoricamente capace di ammazzare pur di difenderla», dice, quasi sorpreso di sé. E aggiunge che con la stessa energia vanno difesi un casale o un antico muretto. Perché con Venezia, con i muretti e con Sana'a, se ne va la realtà: una realtà umana, capace di parlare a tutti, di raccordare le storie. È come se, con il paesaggio, svanisse per sempre la possibilità, per chi è escluso dal flusso della modernità, di recuperare il suo posto nella realtà. È per questo che il paesaggio è un valore universale: è la stessa universalità dell'opera d'arte, ma più democratica, perché gli artefici non sono individui, bensì collettivi impegnati nello spazio e nel tempo a costruire, secondo un disegno comune, un bene comune. Questa democrazia del

paesaggio viene erosa dalle speculazioni, vere forze antidemocratiche che negano l'idea stessa di bene comune. Ciò vale anche per l'ambiente, come scrive nell'“ Articolo delle lucciole” del 1975, in cui denuncia la classe politica corrotta che ha portato l'Italia al « disastro economico, ecologico, urbanistico, antropologico».

Nel tempo molti dei paesaggi di Pasolini sono diventati siti Unesco: l'ultimo sono i portici di Bologna, che lo videro studente. Dal 2018, anche l'arte dei muretti a secco è patrimonio dell'umanità. E poi c'è Sana'a. La città vecchia è protetta dal 1986. Nel 1988 una delegazione per metà “ pasoliniana” (c'erano Laura Betti ed Enzo Siciliano) e per metà istituzionale (c'era Romano Prodi, allora presidente dell'Iri), donò al direttore del progetto di restauro Abdulrahman Al-Haddad Le mura di Sana'a, con sottotitoli in arabo. Durante la cerimonia Al-Haddad dichiarò: «Dobbiamo tutto a Pasolini». Grazie a Pasolini, noi sappiamo: sappiamo che Sana'a è ogni paesaggio. Quel paesaggio che, sotto le ruspe o le bombe, continua ostinato a raccontarci chi siamo.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

? Ciak, si gira Pasolini a Roma durante le riprese di Il Decameron nell'aprile del 1971

VITTORIANO RASTELLI/ CORBIS VIA GETTY IMAGES

ROBINSON

26/2/2022

E l'autore si fece carne

Fragile e vigoroso, PPP ha fatto del suo fisico un'opera d'arte Fino al nudo degli ultimi scatti

di Donatella Di Pietrantonio

In nessuno scrittore ho mai sentito il corpo come in Pasolini. Da adolescente mi buttavo nei suoi romanzi senza sapere nulla dell'autore, senza averlo visto nemmeno in fotografia o in una ripresa video. Eppure Pasolini è stato subito per me un corpo che scrive. Contraddiceva la mia ingenua idea di una separazione binaria tra mente e corpo, rinforzata dallo studio di Cartesio con le sue *res cogitans* e *res extensa*. Da giovane lettrice mi interessava lo spirito di un autore e come colava nel testo, non provavo nessuna curiosità per la persona reale che era. Credevo, anzi, che intellettuali e scrittori fossero esseri eterei, quasi asessuati, che forse nemmeno mangiavano. Pasolini è stato il primo che mi si è imposto con la sua fisicità, e credo sia accaduto lo stesso a molti della mia generazione – i nati negli anni Sessanta. In Ragazzi di vita non trovavo solo la carne pulsante dei personaggi, in qualche modo misterioso era il suo corpo che si alzava dalle pagine. Non era più appendice necessaria e trascurabile di un pensiero creativo, ma di quel pensiero origine e motore, tormentato strumento in cui tutto doveva passare attraverso.

Quando ho cominciato a vedere Pasolini ritratto sulla carta stampata, mi trasmetteva una densità inconsueta, come se avesse un peso specifico superiore alla media. Come se l'intellettuale che ammiravo a distanza fosse più reale di chiunque altro. Per molto tempo me lo sono figurato molto più alto di quanto fosse davvero.

Lo amavo e lo temevo nella stessa misura. Non erano le sue opere a mettermi soggezione, non il suo genio multiforme, ma proprio la persona magra, compatta, di nervi e muscoli, tendini e ossa. Tutta fibre e dolente vitalità. Ho scoperto poi quanto quel corpo privato fosse politico e – diremmo oggi – divisivo. Una certa Italia di allora mal sopportava le sue provocazioni artistiche e civili, ma ciò che davvero non tollerava era: il corpo del poeta. Il suo desiderio non conforme. Delle tante rivoluzioni pasoliniane questa è stata forse la più sanguinosa per un Paese cattolico in cui il corpo era, anche tra gli intellettuali, uno dei tabù più resistenti. E invece troppo centrale nell'opera di Pasolini per non destare scandalo, troppo incarnata ogni sua espressione. Per molti di noi Pasolini è stato inevitabile. Siamo cresciuti nutrendoci di lui e così ce l'abbiamo dentro. Anche se non lo rileggono da molto tempo, il ricordo che ne porto si focalizza ancora una volta su poche linee essenziali: disegnano un contorno umano e un volto impressi nella memoria con rara forza. La sua figura era una improbabile sintesi di opposti, da una parte primitiva e barbarica, dall'altra modernissima. Le amiche coglievano regolarmente il fascino di questi contrasti. Laura Betti, citata da Trevi in Qualcosa di scritto, ne ricorda i modi così «timidi», ma poi aggiunge che aveva «una tale presenza». E Oriana Fallaci si interroga nella Lettera che gli indirizza dopo la morte sul «misterioso trasporto» che ha provato per lui, amico impossibile. Dolce e soave come una donna nel parlare e muovere le mani, maschio nell'andatura scattante di «belva che salta addosso e morde». Di certo era il riconoscimento di quella ferocia che sempre mi ha messo a disagio nel guardarlo.

I tratti di Pasolini, così scolpiti e netti specialmente quando si arricchiscono dell'espressività delle rughe, si prestavano di per sé a diventare nell'insieme un'icona che avrebbe resistito al tempo, alle mode e alle correnti. La morte violenta a lungo cercata, nemmeno tanto segretamente, ha di nuovo – ma come non mai - sovraesposto il corpo d'artista. Lo ha come imbalsamato nel nostro immaginario in uno stato precedente alla vecchiaia, in cui l'energia vitale si va spegnendo e il quotidiano diventa una piatta ripetizione di un già vissuto che non dà più piacere. I giorni e le esperienze diventano intercambiabili. Allora l'estremo atto, anche artistico, di un uomo che ha raggiunto e superato la piena realizzazione di sé sta nel consegnare il proprio corpo a un assassinio. Certo, Pasolini non ha il controllo della sua fine, ma ne ha preparato le condizioni. Il teschio si leggeva da prima in

filigrana sotto la pelle. A noi sono state restituite le immagini del corpo massacrato e le ultime fotografie di Dino Pedriali: i ritratti di un uomo nella vigorosa e matura nudità. Più di recente una toccante Pietà dello street artist Pignon-Ernest: Pasolini vivo tiene in braccio se stesso morto e ci guarda con quegli occhi. Ancora interroga e mai rassicura.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

k Sul Tevere Anni '50: Pier Paolo Pasolini in costume sulla riva del fiume

Reporters Associati & Archivi

k Il calcio 1961: lo scrittore e regista gioca a pallone sul set di Accattone

gabriella Drudi scialoja © fondazione Toti scialoja roma / by siae 2022 gabriella Drudi scialoja © fondazione Toti scialoja roma / by siae 2022

? Il nudo Pasolini in uno scatto di Dino Pedriali a Torre Chia nel 1975

© Archivio Dino Pedriali/ Cineteca di Bologna per gentile concessione degli eredi/ by siae 2022

ROBINSON

26/2/2022

Il Vangelo secondo Pier Paolo

di Antonio Spadaro

Il Pasolini lettore della pagina sacra è un uomo mosso non dalla pietas, ma da un istinto. Al produttore Alfredo Bini il regista scriveva nel giugno 1963: «Per me la bellezza è sempre una “bellezza morale”; ma questa bellezza giunge sempre a noi mediata: attraverso la poesia, o la filosofia, o la pratica; il solo caso di “bellezza morale” non mediata, ma immediata, allo stato puro, io l’ho sperimentato nel Vangelo». Parlò del suo desiderio di farne un film come di una «furiosa ondata irrazionalistica».

Il Vangelo secondo Matteo come opera irrazionale significa semplicemente che è libera da tutto ciò che non è l’intuizione di una bellezza immediata, pura, quella che Pasolini trova appunto nella pagina evangelica. Non c’è ideologia né poesia, per quanto il regista la definisca opera poetica. Non reggono. Appena finita la prima lettura del testo di Matteo – scrisse – ho sentito subito «una energia terribile, quasi fisica», un «aumento di vitalità». Il Vangelo di Pasolini è, quindi, opera d’«impeto pregrammaticale».

«Io davo a Cristo / tutta la mia ingenuità e il mio sangue », scriveva nel poemetto *La religione del mio tempo*.

In una poesia del ’42 Gesù aveva definito «oscura luce» che generava un «inconscio amore». In questo moto istintivo, dunque, dobbiamo inoltrarci, nel suo sangue. Pasolini è istintivamente evangelico, e l’unico modo per capirlo (e dirlo) era estetico, usando «tagli narrativi di una violenza e di una epicità quasi magiche presenti nel testo stesso del Vangelo». Così inizia le riprese «in uno stato di esaltazione e di spavento».

Ma chi è questo Gesù? Lo possiamo dedurre dal fatto che Pasolini non sapeva come girare le Beatitudini: lo confessò egli stesso. Non ha tratti né ruvidi né dolci. Il diciannovenne Enrique Irazoqui che lo interpreta incarna una intensità, una tensione estrema tra bizantino e barocco, che trova una sintesi nell’anatomia di El Greco. Il regista gira quella scena con una serie di primi piani di quel viso, ieratico e fiero, a stacco secco contro un cielo nero. A volte la voce di Gesù lotta contro il rumore del vento, che tenta di sovrastarla. C’è disperazione, rabbiosa urgenza, vegganza solitaria, lacerante e angosciata. Che è poi quello che ha affascinato Nick Cave quando commenta il Vangelo di Marco. Il Cristo di Pasolini è quello che non è venuto a portare la pace, dunque, ma la spada.

Per cercare la cifra giusta, nell’estate del 1963, Pasolini compì un viaggio in Terrasanta per prepararsi alla realizzazione, ormai imminente, del film. «Mi intriga la scelta che Cristo ha fatto di un luogo così terribilmente arido, così terribilmente disadorno, così terribilmente privo di qualsiasi amenità», disse a chi lo accompagnava, don Andrea Carraro della Pro Civitate Christiana di Assisi. «Vede, don Andrea, la parola spirituale ha per noi due un significato un po’ diverso – gli disse il regista –. Per lei, spirituale significa qualcosa di intimo e religioso. Per me, spirituale corrisponde a estetico».

E la conclusione è ossimorica e paradossale: il paesaggio delude il regista del Vangelo secondo Matteo. È questa la rivelazione «estetica». Per tre volte usa l’avverbio «terribilmente» per descrivere il campo lungo dei suoi occhi nella terra di Gesù. Tutto sembra «bruciato nella materia e nello spirito».

Ma dove lo porta questa intuizione? Confessa: «La mia idea che le cose, quanto più sono piccole e umili, tanto più sono profonde e belle, trova qui una conferma che non mi aspettavo. Ho capito che questa idea è ancora più vera di quanto immaginassi. L’idea di quei quattro clivi spelacchiati della predicazione è diventata per me un’idea estetica, e perciò spirituale». Qui c’è tutto il Vangelo secondo Pasolini. Il paesaggio è già Vangelo: il legame d’istinto con la pagina di Matteo si palesa anche nel rapporto con la terra, col suo gusto terribile, la sua aridità, l’assurda bellezza di quei quattro clivi spelacchiati. E non sa

ancora che quell'istinto era lo stesso del suo Gesù. E allora sulla camionetta che corre lungo la strada tra Gerusalemme e Betlemme, don Andrea gli fa leggere san Paolo: «Dio ha scelto ciò che nel mondo è stolto per confondere i sapienti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è debole per confondere i forti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono».

Da questo rovello Pasolini prende la decisione di scegliere il mondo arcaico che aveva trovato ancora intatto all'inizio degli anni Sessanta nel Meridione d'Italia – il Lazio, la Puglia, la Basilicata e la Calabria – come luogo equivalente alla Palestina dei tempi di Gesù. E gira sotto un sole «ferocemente antico». Questa bellezza selvatica – brute beauty direbbe Gerard Manley Hopkins – è l'estrema resistenza al moderno, al compromesso, alle nuances, alla delicatezza di qualsiasi comfort. E la sacralità spesso si declina così in forma di scandalo, nel senso etimologico del termine, cioè inciampo, come quello su un sasso.

Prevalgono i contrasti a ogni livello. Pure a livello di obiettivi della camera da presa che oscillano di colpo dal teleobiettivo – usato dopo essersi arrampicato nei pressi delle cascate del torrente Chia presso Viterbo –, che schiaccia e rende pittoriche le figure; e il suo contrario, il 25, per i primi piani, che deforma le facce dandole un «affusolamento liberty» alla ricerca di un «espressivo eccesso» di nitore, di nettezza di contorno, di stiramento delle linee. Cioè il contrario di quanto aveva sempre cercato nei primi piani. Si susseguono campi lunghi e dettagli, totali e primi piani. Il Vangelo richiede la contraddizione, l'esasperata libertà, un caos stilistico nuovo, una conversione, insomma.

Anche a livello di sonoro. Si alternano i dialoghi e i discorsi, che occupano gran parte del film, il linguaggio muto delle immagini, e la colonna sonora composta come un mosaico dai cori della Passione secondo Matteo di Bach alternati con brani della Missa Luba eseguita in latino da indigeni dell'Africa Centrale, canti popolari, composizioni di autori antichi e moderni. L'adorazione dei Magi è accompagnata dallo spiritual Sometimes I Feel like a Motherless Child, cantato dalla folksinger Odette, e l'entrata in scena di Gesù adulto presso le rive del Giordano è accompagnata dalla Maurerische Trauermusik K 477 di Mozart. C'è una istintualità liturgica che seleziona i brani e crea nessi a fiuto.

Questo è il Vangelo, non la poesia, non l'ideologia, non la coerenza stilistica (che può essere una forma dell'ideologia). Pasolini è, dunque, davvero teologo ed esegeta. La sua lectio evangelica è fatta da una parte di un letteralismo assoluto: tra i tanti film realizzati sulla vita e sulla passione di Gesù, quello di Pasolini è il solo nel quale il protagonista e gli altri interlocutori usano parole scritte nel Vangelo, senza ricorrere a parafrasi o trasposizioni. D'altra parte, il suo gesto assolutamente creativo fa sprigionare il senso dalle parole e la loro interpretazione con la forza delle immagini. In ogni caso, era chiara per lui una cosa: «avendo deciso di essere assolutamente fedele al testo di Matteo, dovevo rappresentare un Cristo che non fosse soltanto uomo, ma che fosse uomo e Dio».

Il significato non è iperuranico, come a volte alcune letture evangeliche spiritualizzate. Ha come sfondo l'Italia di quei tempi. A cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta l'Italia stava bruciando rapidamente le tappe di una trasformazione da Paese agricolo in Paese industrializzato, con una violenta, irreversibile trasformazione sociale e culturale di cui Pasolini è il testimone più acuto e sofferto. L'interpretazione, quindi, tende all'attualizzazione, quasi un midrash.

Sin dalla predicazione di Giovanni Battista, che fa da preludio a quella di Gesù, che si rivolge ai notabili del tempo, Pasolini fa intravedere in filigrana i notabili italiani di quel tempo. Giovanni, che ha il volto scavato di Mario Socrate, esclama: «Razza di vipere!».

Dal grido del Battista si arriva al grido di Gesù in croce, visto in soggettiva dalla Madonna, interpretata qui da Susanna Colussi, la madre del regista (altra cifra dell'identificazione di Pasolini col suo Gesù?). All'apice dello strazio, lo schermo si oscura. Un lungo spezzone di pellicola nera si sostituisce alle immagini, mentre nella colonna sonora risuona una voce che lancia agli spettatori l'ultima provocazione: «il cuore di questo popolo si è fatto insensibile, e hanno indurito le orecchie, e hanno chiuso gli occhi per non vedere con gli occhi e non sentire con le orecchie».

E la risurrezione? Pasolini non voleva rappresentarla. Ma poi si converte superando la tentazione – davvero diabolica – di rappresentarla come una soggettiva mentale degli apostoli che ricordano Gesù come era prima della sua morte, oppure come l'apparizione di un fantasma. La resurrezione nel film è tutta nella tomba vuota che si riflette nello sguardo di Maria, la madre del regista, in uno dei sorrisi più belli della storia del cinema. E la corsa gioiosa dei discepoli verso il Gesù che appare per dire: «Io sono con voi fino alla fine del mondo». Pasolini non si ferma al grido, lo scavalcava. L'istinto, l'« impeto pregrammaticale » gli regala la sintassi della rivoluzione.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

La traduzione al cinema del testo di Matteo è il capolavoro dell'autore Un'opera “irrazionale” perché libera da tutto ciò che non sia l'intuizione di una bellezza immediata, pura, quella che il regista trova nella pagina evangelica E nel volto bizantino del Cristo protagonista

REPORTERS ASSOCIATI & ARCHIVI

j La Passione Il catalano Enrique Irazoqui interpreta il ruolo di Gesù nel film Il Vangelo secondo Matteo girato da Pasolini nel 1964. Nei panni di Maria da giovane l'attrice crotonese Margherita Caruso, mentre la parte di Maria anziana è interpretata da Susanna, la madre di Pasolini

Photo 12 / Alamy Stock Photo

dante ferretti

Il maestro “La bellezza imperfetta”

Lo scenografo premio Oscar ha lavorato con Pasolini in nove film: “Eravamo amici ma ci siamo sempre dati del lei”

di Arianna Finos

«È vero, Pier Paolo mi ha inventato». Per Dante Ferretti parlare di Pasolini significa rivivere la giovinezza cinematografica. Quando s’addentra tra i ricordi la voce del maestro di scenografia, 78 anni, si colora d’emozione, quasi non fosse passato mezzo secolo dell’ansia febbrale di quegli anni, quando fresco di studi si è ritrovato a risolvere con magia tangibile i problemi del set, materializzando le fantasie di PPP, nove film insieme «fatti con quel che c’era». Ferretti si racconta da Los Angeles, dove accompagna la retrospettiva integrale Conoscenza carnale organizzata da Cinecittà e dal Museo dell’Academy, aperta fino al 12 marzo. Poi il testimone delle celebrazioni pasoliniane passa, dal 27 marzo, al Bif&st di Bari, film e lezioni di critici e scrittori. Da Macerata a Roma, dall’Accademia delle Belle arti al set. Il suo approdo al cinema è stato folgorante.

«Nel primo anno di studi mi ritrovo ad aiutare scenografi famosi troppo pieni d’impegni. Con Luigi Scaccianoce e Il Vangelo secondo Matteo entro nel mondo di Pasolini, che conoscevo solo di nome, di cui non avevo visto niente. Scaccianoce mi lasciava spesso a fare il lavoro da solo, fu così anche per Uccellacci e uccellini. Per Edipo re, arrivati a Ouarzazate, un villaggio western in Marocco, Scaccianoce a pranzo mi dice: «Ferretti, ho 54 anni queste avventure non le posso più fare.

Torno in Italia, verrò ogni tanto».

La reazione di Pasolini?

«Arriva sul set tre giorni dopo. “Ma Scaccianoce?”. Gli raccontano e lui “meglio così”. Da tempo già si rivolge direttamente a me.

Pasolini è sempre stato un grande viaggiatore, fa lunghissimi sopralluoghi. Per Edipo Re Scaccianoce vince il Nastro d’argento. Sul set di Satyricon Fellini non gli rinnova l’incarico e subentro io. Torno da Ponza, un amico mi telefona, “lunedì ti porto a mangiare a Fregene”. Partiamo, ma scopro di aver scordato il costume. apro la porta di casa e squilla il telefono. È Franco Rossellini: “Ti stanno venendo a prendere, vai in Cappadocia.

Pasolini rifiuta lo scenografo della produzione, vuole te”. Medea è il mio primo film da scenografo titolare».

Tra voi c’era grande intesa.

«Sì, d’accordo fin da subito, anche se ci siamo sempre dati del lei.

Quel giorno mi accoglie: “Finalmente è arrivato, tra tre ore giriamo”. È la prima scena, Maria Callas su un carro al tramonto. Solo che il carro non c’è, lo faccio notare a Pasolini e lui: “Ferretti, si dia da fare”. Con l’aiuto della troupe, quasi la stessa di Satyricon, allestisco il carro. “Perfetto”, dice Pasolini. Girano la scena. In albergo sentivo Maria Callas che cantava al suo cagnolino, davanti alla finestra. Era gentile, con Pier Paolo c’era un rapporto speciale, passavano le serate a chiacchierare. Tra i ricordi più belli le partite viste con Pasolini dalla Callas a Parigi».

Per Pasolini il calcio era «l’ultima rappresentazione sacra del nostro tempo». Lei è uno dei pochi testimoni della mitologica partita tra le troupe di “Novecento” e “Salò”.

«Sì. Bernardo e Pier Paolo erano molto amici, ma all’epoca c’erano state incomprensioni. Giravamo entrambi nella zona di Parma. Le due troupe si sfidarono. Io no, non so giocare a pallone. Vinsero loro, andammo tutti a cena insieme al ristorante,

Bernardo e Pier Paolo tornarono amici».

Cosa distingueva Pasolini dagli altri registi?

«Rifiutava le cose costruite, i teatri di posa. Amava i luoghi veri, anche se non avevano a che fare con la storia. Per Il Vangelo secondo Matteo era andato in Palestina, ma poi ha scelto Matera allora mezza distrutta. Mettemmo a posto luoghi malandati. Abbiamo girato anche vicino Viterbo, a Torre di Chia comprò la casa, gliel'ho ristrutturata io: sotto c'era il fiume dove avevamo girato il battesimo di Gesù. Giungevamo nei luoghi, li spogliavamo e li rivestivamo. Le influenze pittoriche erano forti e la pittura non è mai piena come la realtà. Per il Decamerone abbiamo usato Giotto, per Canterbury i miniaturisti inglesi, per Mille le miniature arabe e il Kamasutra».

Il suo film preferito fatto con lui?

«Salò, un film particolare, e i Racconti di Canterbury, Le mille e una notte, il Decamerone. Ho amato tanto fare i film con lui, in ciascuno ci sono pezzi coinvolgenti».

Quando lei vide Salò ne fu scioccato.

«Sì. Ero in casa del produttore Grimaldi, con Bertolucci e Moravia. Sul set non sembrava una materia così forte, a volte ridevamo di quei travestimenti.

Sullo schermo invece era quasi insostenibile».

L'insegnamento che le ha lasciato?

«Coltivare l'errore. Per il

Decamerone girammo a Napoli, c'era una chiesa medievale e dietro un palazzo rinascimentale che non c'entrava nulla. Lo feci notare a Pasolini e lui "quando fai gli errori le cose sembrano più vere". Aveva ragione, l'imperfezione rende tutto più autentico. Perciò io sbaglio sempre».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

k Sul set Pasolini con Dante Ferretti e Tonino Delli Colli sul set di Salò nel 1975

DEBORAH BEER © CINEMAZERO IMAGES, PORDENONE – ITALY

ROBINSON

26/2/2022

angelo guglielmi

Il critico “Ho imparato ad amarlo”

“Con lui sono stato feroce, ma era giusto così Oggi l’ho rivalutato, rispetto al raziocinio di Sciascia meglio la sua magnifica creatività”

di Simonetta Fiori

«Sono stato feroce quando occorreva esserlo. Ma Pasolini resta un grande personaggio, destinato a vivere nel futuro». Piccolo, magro, gli inconfondibili occhiali calati sul naso, Angelo Guglielmi si sporge agile sulla scrivania, quasi sdraiato sul muro di carte. «Su, veloce, metta qui l’Oscar altrimenti cade tutto». La statuina che funge da reggilibri gliela portò Nuovo cinema Paradiso all’epoca della direzione di Raitre. Ma ora gli pare un riconoscimento ben più meritevole di attenzione la sequela di impropri a lui destinati da Pasolini, in una delle missive appena pubblicate nell’edizione integrale delle Lettere.

“Critico detestabile”, “confusionario”, e “privo di gusto”: Guglielmi ne accoglie i giudizi poco benevoli con un sorriso compiaciuto, come a riassaporare le antiche battaglie culturali perdute nella selva del Novecento. «Mi detestava perché l’avevo criticato. In realtà detestava tutta la neoavanguardia. E noi detestavamo lui». A quasi novantatré anni, continua a produrre libri che riflettono le tensioni del secolo passato — Un lungo viaggio (Aragno) e Sfido a riconoscermi (La nave di Teseo) — ma guai a definirli autobiografie, genere che gli appare del tutto disonorevole.

Lei aveva stroncato Pasolini sul Verri, la rivista della neoavanguardia.

«Avevo le mie ragioni per farlo. Dopo l’uscita dei suoi romanzi, era diventato il padrone delle lettere, amato dalla critica e reso celebre dai processi. Ma le sue erano prove narrative fallimentari. Più che un romanzo Ragazzi di vita è un saggio di antropologia linguistica. E Una vita violenta è un romanzaccio che spaccia per sperimentalismo espressionista il più vietoso verismo. Pasolini stesso fu consapevole del suo fallimento».

Perché dice questo?

«Era angosciato dal fatto che le sue parole non riuscissero a captare “il brillio di cui scintilla la realtà”. Proprio lui che era ossessionato dalla realtà, ne provava un trasporto fisico e la viveva senza risparmiarsi, si rendeva conto che questa sfuggiva alla sua presa di scrittore».

Ed è a quel punto che scopre il cinema.

«Le immagini gli sembrano più forti delle parole perché hanno lo straordinario potere di trasferire le cose nello schermo conservandone la forza prorompente. Il suo cinema rovescia radicalmente il racconto tradizionale ed è qui, non nella letteratura, che si realizza il suo sperimentalismo più autentico».

Vuole dire che fu un mediocre scrittore e un grande regista?

«Questo è vero fino a un certo punto.

Petrolio è il suo grande romanzo-mondo destinato a proiettarlo nel futuro. Negli ultimi anni Pasolini si rende conto che la realtà non è qualcosa di finito che si possa chiudere entro confini predisegnati, ma è un flusso continuo di accadimenti. E riversa questo caos nella sua opera letteraria più importante».

Com’erano i vostri rapporti?

«Conflittuali ma rispettosi. Quando gli chiesi di poter disporre d’un suo brano in una mia antologia, prima mi trattò malissimo ma poi me lo concesse. Giorgio Bassani, al contrario, minacciò di denunciarmi.

Pierpaolo era più vero. E più concreto».

Vi frequentavate?

«No. Una volta al caffè Rosati in piazza del Popolo scappò via non appena mi vide arrivare. Moravia mi disse che non voleva incontrarmi. La neoavanguardia lo faceva impazzire».

Perché a cent'anni dalla nascita

continua a essere lo scrittore italiano più idolatrato?

«È stato un personaggio straordinario e unico, capace di modalità espressive tra le più diverse: narrativa, poesia, cinema, teatro, pittura. Non c'era cosa che non sapesse fare. I giovani avvertono un istintivo interesse per la forza della sua personalità, anche se dubito che l'abbiano letto. E certo la sua fama è stata resa eterna dalla misera disgraziata fine. A differenza di un Moravia o di un Calvino, Pasolini continua a fare chiasso».

Più delle opere è conosciuto il personaggio.

«Fu lo stesso Pasolini a dirottare il riferimento dell'opera alla persona dell'autore, facendo di se stesso una parte importante del significante.

Un po' come avviene con un attore che si propone come realtà autosufficiente indipendentemente dal testo che sta recitando.

Questo è forse il suo aspetto più inquietante. E serve a spiegare la sua difficoltà di scrittore».

Però in questo modo ha anticipato la società mediatica che ruota intorno alla persona dell'autore.

«Sì, oggi è più facile riconoscere Pasolini perché consonante con una civiltà in cui contano il corpo e l'immagine. Ma a me piace pensare che sia l'intellettuale del futuro per due capolavori come *Petrolio* e *Salò* o le 120 giornate di Sodoma dove anticipò il ritorno del fascismo».

Dopo le zuffe del passato mi sembra oggi prevalga un sentimento di ammirazione.

«Sì, non l'ho amato e forse non lo amo ancora. Ma preferisco la sua passione creativa al raziocinio di Sciascia. E non esito a riconoscergli una paternità. A una sua frase — “sono stanco di raccontare la realtà con le parole, preferisco raccontarla con la stessa realtà — deve molto la mia rivoluzione televisiva che metteva in scena la realtà più che narrarla. In fondo anche la “tv della realtà” è nata con Pasolini».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

k Con la cinepresa Pier Paolo Pasolini sul set di *Teorema*, 1968. Qui sopra, il critico Angelo Guglielmi

© CINETECA DI BOLOGNA / ANGELO NOVI

CAMILLA MORANDI / AGF

“ ragazzi di vita” e gli altri

I romanzi Il narratore di se stesso

I suoi difetti coincidono con le sue qualità Non riesce a sparire dalla scena ma diventa il personaggio principale e più avvincente

di Filippo La Porta

Nell’opera di Pasolini tutto si presenta in forma incompiuta e instabile. Non per l’adesione a una ideologia letteraria (meno che mai “ avanguardistica”), ma perché tale instabilità coincide per lui con la forma stessa della vita. Appunti, bozze, scalette, “cantieri”. Tutto si offre come “saggio”(nel senso di assaggio). Così anche nei suoi innumerevoli romanzi. Seguendo dunque la cronologia della loro stesura si comincia con quelli di ambientazione friulana nell’immediato dopoguerra — Il disprezzo della provincia, Il sogno di una cosa, Atti impuri e Amado mio (usciti postumi) — poi i due romanzi romani — Ragazzi di vita e Una vita violenta — e infine Petrolio (anch’esso postumo). Tralascio qui altre prove di narrativa, trasformate in libri ibridi, come Alì dagli occhi azzurri.

Atti impuri e Amado mio sono due racconti lunghi — “ scabrosi” — che costituiscono un distico, su cui è impresso quello stesso “ ingenuo desiderio di festa” dei ragazzi che è il cuore della narrazione, quella “inconcepibile felicità” pur entro la povertà di un mondo rurale, tra osterie, balli estivi e baci rubati (perlopiù omosessuali). Gli squarci lirico- descrittivi, la tenera elegia del paesaggio — « La notte volgeva al colmo con un sommesso altare di brezza, con un gemere spento e assordante di grilli » — convivono con l’irrompere di una sensualità prepotente, selvaggia — «un’arsura che mi disseccava, mi torceva i visceri » — . In Amado mio Pasolini raggiunge una concentrazione e perfezione formale, insieme poetica ed affabulatoria, che forse non si ripeterà più. Così la miracolosa epifania nella proiezione di Gilda all’arena di Caorle: «Rita Hayworth con il suo immenso corpo, il suo sorriso e il suo seno di sorella e prostituta — equivoca e angelica — stupida e misteriosa — con quello sguardo di miope freddo e tenero fino al languore... ».

Anche il Sogno di una cosa (di cui sono straordinarie le pagine tormentate di diario del giovane don Paolo, parrocchiano in un borgo friulano) e il Disprezzo della provincia (nel quale viene adombrato l’episodio dell’espulsione di Pasolini dal Pci a seguito di una denuncia per atti osceni con minorenni) lo sfondo è lo stesso, ricostruito con amorevole esattezza antropologica. Pasolini, come un antropologo umanista, si chiede continuamente, specie quando descrive la mutazione, « fino a che punto una cultura può snaturare la condizione umana » (Alberto Sobrero, nell’utilissimo Tutto Pasolini, edito da Gremese).

I romanzi romani diedero a Pasolini una certa visibilità, anche scandalosa. Viene ritratto il mondo amorale delle borgate, una umanità che vive alla giornata, tra espedienti e imbrogli. Lo scrittore non la idealizza. Piuttosto vede in essa un mix di candore e ferocia, di cinismo e slanci di generosità (Pasolini, lungi dall’essere “buonista”, però alla bontà ci crede, se ne commuove, al contrario del “ borghese”). Tuttavia non si tratta per lui di un mondo da redimere, poiché entro la sua alterità assoluta si racchiude il sentimento del sacro e una critica dei “valori borghesi”. Pasolini — onestamente — non può che essere un narratore esterno, ma l’uso sapiente del discorso indiretto libero — lo slang che mette in bocca ai suoi personaggi (non estraneo al romanesco gaddiano) — è la giusta mediazione linguistica per entrare nella loro testa e nel loro corpo. Più ispirato Ragazzi di vita, mosaico di vari episodi, con protagonista Riccetto. Più didascalico

Una vita violenta, con Tommaso, prima neofascista poi iscritto al Pci, che morirà tentando di salvare la gente alluvionata di Pietralata.

Quanto a Petrolio: è davvero un grande e franante metaromanzo sperimentale, come è stato detto? Sì e no. Sì perché vi cerca una nuova espressione, nello sfaldamento della forma- romanzo e oltre qualsiasi convenzionalità letteraria (il progetto contemplava pure un'ipotesi di opera multimediale, incluse le fotografie di sé nudo). No perché la poetica del non- finito maschera anche una impotenza narrativa. Pasolini fa di necessità virtù. Né ha la pazienza che occorre per comporre un'architettura romanzesca. Un semi- fallimento pieno di propositi («Istituire una sintesi della situazione politica... » , « Organizzare le varie visioni... »), traboccante di idee che non sempre si sciogliono in racconto, ossessionato dai fantasmi erotici personali.

I difetti di Pasolini coincidono con le sue qualità. Per essere un vero romanziere non riesce a sparire del tutto dalla scena né ad obliarsi nei suoi personaggi. In questo conferma di essere lui stesso il personaggio più avvincente, più memorabile che abbia creato. Nei romanzi rappresenta in modo diretto, ustionante, il fluire della vita, sempre sospesa tra mito e realtà, veglia e sogno, gioco e tragedia. Perciò, nonostante la tonalità monologica, arriva al cuore di ogni lettore.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

I racconti romani gli diedero visibilità, anche scandalosa, per il mondo amorale delle borgate Non c'è niente da redimere Nella sua alterità si racchiude la critica ai valori borghesi

j Insieme Pier Paolo Pasolini, con Ninetto Davoli e Sergio e Franco Citti fotografati da Jerry Bauer

JERRY BAUER / LUZphoto

tradizione e cambiamento

La poesia Il Friuli, la rosa e l'ode civile

Dalle liriche nel dialetto di Casarsa alla tensione per il destino del sottoproletariato. Ancora oggi i suoi versi restano inconfondibili per la forte identità

di Maurizio Cucchi

Quello che ancora di più oggi sorprende, tornando alla poesia di Pasolini, rileggendola dopo tanto tempo, è la singolarità inconfondibile della sua proposta, la specificità tanto evidente del suo carattere, della sua identità, nel vasto panorama novecentesco. Ma un'identità che pure, ferma restando una sofferta coerenza interna, è stata nel tempo cangiante e dunque varia e molteplice.

Il giovane Pasolini parte da un'originale tensione verso le proprie radici, come in un ritorno al grembo materno, con il dialetto friulano di *La meglio gioventù*, del 1954 (comprendente le precedenti plaquettes, a partire da *Poesie a Casarsa* del '42), anticipando, tra l'altro, il successo dei dialetti in poesia di vent'anni dopo. E lo fa muovendosi nel senso di una purezza e sensibilità lirica che gli consente di arrivare al cuore semplice e più autentico delle cose nell'uso di una lingua che non aveva tradizione scritta, nella sua limpida verginità. Questo in termini stilistici non lontani da certe accensioni di gusto ermetico, in quel periodo ancora presenti, pur nell'affacciarsi deciso del neorealismo. Alla fase iniziale, che resta tra i punti più alti della sua ricerca, tornerà molto più tardi — avendo peraltro attraversato mutamenti importanti — pubblicando nel '74, *La nuova gioventù*, dove riprende e rielabora l'opera in friulano.

L'usignolo della chiesa cattolica

('58, ma con testi scritti negli anni Quaranta) si muove in altra direzione e comprende anche poemetti in prosa. Ma qui già si afferma, appunto, il percorso inquieto interno alla sua opera, che lo porterà ben presto ad altre soluzioni nettamente nuove, fino alla realizzazione di un libro, considerato tra i suoi esiti maggiori (non solo nella poesia): *Le ceneri di Gramsci*. Pubblicato nel '57, è segnato da una viva inclusione di elementi prelevati anche dal reale quotidiano, e sul piano del linguaggio, del tono e della forma, da una tessitura antinovecentesca, e dunque non senza una implicita predilezione per accenti tradizionali. Anche in tutto questo l'unicità della sua esperienza poetica risulta oggi sempre più incisiva, ed estranea alle maggiori linee di tendenza dell'epoca. La scelta, in effetti provocatoria, di strutture classiche, della terzina dantesca riletta anche alla luce della poesia pascoliana, l'impronta del suo ampio percorso poematico, la capacità di far coesistere il basso del reale con il decoro alto della forma, sono tratti che ancora possono creare un positivo attrito nel lettore. Nella sua visione agisce il rimpianto pervasivo per l'autenticità di una condizione umana nella sua normale e paziente semplicità, ormai sempre più relegata nel passato, di fronte al manifestarsi di una realtà sociale dominata dai modelli del neocapitalismo e dalla mitologia di un benessere alienante. Su questo si innesta ed esprime con potenza la sua passione ideologica. Lo sguardo si muove sulla città, su Roma, centrale luogo della sua esperienza, mentre si aggira nei quartieri e ce ne racconta sparsi dettagli. Nel cuore e nella mente gli pesa un senso di sofferta emarginazione dell'intellettuale, la cui condizione sembra renderlo paradossalmente vicino al destino del sottoproletariato. Ecco allora la pagina animarsi di sprazzi narrativi in cui appaiono figure e cose di una concreta realtà umilissima. Una poesia che è fin troppo facile definire civile, ma sempre impostata secondo una vocazione elegiaca, un dire argomentante e magmatico, fitto di presenze colte direttamente sul campo, e fatte simbolo di una perdita di autenticità. Proseguendo, pure se in linea con questo orientamento, Pasolini, con *La religione del mio tempo* ('61), altro testo chiave nella

complessità articolata della sua opera, modifica l’impasto del procedere, utilizzando modi di un’eloquenza sempre tendente a un tono elevato ma in strutture ancora più apertamente discorsive, nel suo immutato impegno di testimonianza poetica moralmente e criticamente coinvolta nella contemporaneità in cui è immerso.

Un nuovo mutare, anche vistoso, della sua poesia, avviene poi, dopo la transizione di Poesia in forma di rosa (’64) con un intento di poesia documento, di una «opposizione pura», ancora più netto in Trasumanar e organizzar (’71), con forte abbassamento di registro, verso una dimensione decisamente prosastica e con momenti persino di volontaria, provocatoria trascuratezza stilistica.

Il quadro d’insieme ci offre dunque l’immagine multiforme di un autore legato vocazionalmente alla tradizione e insieme spinto dalla forte necessità di un continuo confronto serrato con i progressivi mutamenti d’epoca, sociali e antropologici. Mutamenti e slittamenti verso una perdita di sostanza interna forte dell’esserci, da lui percepiti più che tempestivamente, ed espressi in un’opera che ne ha fatto uno speciale testimone imprescindibile della sua epoca.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

SANDRO BECCHETTI/ BRIDGEMAN IMAGES

ARCHIVIO SANDRO BECCHETTI k Close up Pier Paolo Pasolini ritratto da Sandro Becchetti nella casa dell’Eur, a Roma, nel 1971

buio in sala

Il cinema Teorema dello scandalo

Dal neorealismo di "Accattone" a "Porno- Teo- Kolossal", rimasto solo un progetto, le sue pellicole amate o odiate risultano tuttora sconcertanti e indimenticabili

di Alberto Anile

Ma, alla fine, che regista è stato Pier Paolo Pasolini? Cos'hanno rappresentato – cosa rappresentano oggi – i suoi film? L'esordio Accattone (1961), vita e morte di un sottoproletario ladro e magnaccia, era esploso all'insegna di un neorealismo solo apparente: lo stile è semplice fino all'osso, grammaticalmente rozzo, ma rigoroso e cementato da una forte tensione religiosa (Fellini, che avrebbe dovuto produrlo, si ritrasse sconcertato appena visti i primi metri di girato, e fu poi Bolognini, ai cui film Pasolini aveva collaborato, a trovargli un nuovo finanziatore).

Stessa ambientazione borgatara ha il successivo Mamma Roma, dove giganteggia Anna Magnani, prostituta e mater dolorosa; lo stile è ancora più ieratico, tutto primissimi piani e figure intere. I corpi non sono mai spezzati, come per una forma di rispetto, o di preghiera, e gli occhi sono spesso rivolti alla macchina da presa. «*Sacralità, frontalità e, quindi, religione* » , spiegava Pasolini. Il passo successivo è Il Vangelo secondo Matteo, scabro e antidogmatico, girato fra i sassi di Matera con un sindacalista catalano nei panni del Cristo.

Con Uccellacci e uccellini arriva la fiaba metaforica: Totò e Ninetto s'incamminano per i sentieri del dopostoria, s'imbattono nel funerale di Togliatti e divorano alla fine un saccente corvo marxista. Troppo astruso? In Edipo Re, il più autobiografico dei film di Pasolini, la tragedia di Sofocle rimbalza dall'antica Grecia all'epoca contemporanea; Teorema verte su un misterioso ospite che ha rapporti sessuali con l'intera famiglia di un industriale milanese, servitù compresa; in Porcile, Jean- Pierre Léaud, figlio di un nazista, si dà in pasto ai maiali, e il cannibale Pierre Clémenti finisce sbranato dai cani randagi.

Sempre meno fiducioso nel futuro dell'umanità, Pasolini torna a esiliarsi nel mito con Medea. Quindi gira di seguito Il Decameron (da Boccaccio), I racconti di Canterbury

(da Chaucer), Il fiore delle mille e una notte (dalla raccolta di racconti orientali): è la Trilogia della Vita, ultimo altalenante tentativo di parlare di vita, di sesso, di morte, volutamente fuori dal presente. Dalla Trilogia si distacca subito (la famosa «abiura») per gettarsi a capofitto dentro l'orrido più esplicito: Salò o le 120 giornate di Sodoma inserisce il marchese de Sade (sesso e torture) in una cornice da fascismo in disfatta, per raccontare la mostruosità di un potere che usa i corpi a proprio piacimento, come fa il neocapitalismo mercificando i suoi stessi consumatori.

Se non fosse stato ucciso il 2 novembre 1975, Pasolini avrebbe chiuso la carriera con Porno- Teo- Kolossal, dove Eduardo De Filippo e Ninetto Davoli dovevano seguire la cometa dell'ideologia sperando di assistere alla nascita del messia, trovandolo infine morto, come la fede e il paradiso.

Il cinema di Pasolini è una tormentata riflessione sul corpo, sui suoi slanci vitali e autodistruttivi, e sulle (mal riposte) speranze di riscatto offerte dalla fede e dall'ideologia. È stato il più libero dei registi: i suoi film antiretorici, fieramente avversi a ogni commercialità, mescolano arditamente attori professionisti e non, misticismo e crudeltà, istinto e formalismo, prosa e poesia, Bach e Pietralata; arruolano superstar (Magnani, Welles, Totò, la Mangano, la Callas, Tognazzi) in ruoli inusitati, giocano pericolosamente col doppiaggio (Welles ha la voce di Bassani, il "presidente" di Salò quella di Bellocchio, i protagonisti della Trilogia parlano con inflessioni calabresi e bergamasche), e si chiudono di botto con il laconico cartello "Fine". Sul loro culto

sono sorte schiere di autori ansiosi di dar scandalo e apparire enigmatici, ma a differenza di alcuni epigoni Pasolini si assumeva fino in fondo le responsabilità del cinema: sul set faceva lui stesso da operatore, e, dopo, doveva difendere ogni opera dal bombardamento di querele e processi.

Dei suoi film si può ripetere ciò che è stato detto dei suoi libri: che avrebbe dovuto farne di meno, e curarli di più. A distanza di cinquanta e più anni, le sue pellicole appaiono enigmatiche, ideologiche, sconcertanti, a tratti repulsive, tuttora scandalose. Però sempre sorprendenti e non datate. La stessa libertà che ne mortifica certe trovate e ne sganghera la struttura, le rende fuori dal tempo, ancora vive e pulsanti: indimenticabili.

Chi non l'ha ancora assaggiato cominci dai cortometraggi, che sono fra le cose più belle, forse proprio le migliori del cinema di PPP: l'imprevedibile Ricotta (da Ro. Go. Pa. G., 1963), dove un poveraccio muore d'indigestione sulla croce mentre gira un film sulla Passione; e il sublime Che cosa sono le nuvole? (da Capriccio all'italiana, 1968), dove i burattini Totò e Ninetto, dopo una tragica rappresentazione dell'Otello, trovano pace nel paradiso di una discarica.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

“Uccellacci e uccellini” è la fiaba metaforica: Totò e Ninetto sono sui sentieri del dopostoria Mescola arditamente attori professionisti e non, misticismo e crudeltà, istinto e formalismo

k In Iran 1973: Esfahan, Moschea del Venerdì: Pier Paolo Pasolini sul set del Fiore delle mille e una notte. Nella foto, scattata da Roberto Villa, il regista guarda in macchina e sorride al fotografo, che lo accompagnò mentre girava il film tra Yemen e Iran
Roberto Villa

il capolavoro estremo

La censura Maledetto “Salò”

L'ultimo film è anche quello “dannato” Uscito due mesi dopo la morte del regista, fu oscurato. E fa tremare ancora oggi

di Vittorio Lingiardi

Salò o le 120 giornate di Sodoma è l'ultimo film di Pasolini. Girato nell'anno della sua morte, uscito postumo il 10 gennaio 1976, è da molti considerato, a torto o a ragione, il suo irriducibile testamento. Sconvolgente e funereo, geometria perfetta di crudeltà sadiana in cornice dantesca, la Commissione di censura lo sequestra per le « immagini aberranti e ripugnanti di perversioni sessuali ». Il produttore Grimaldi ricorre, gli intellettuali protestano, la censura viene revocata perché « lo spettacolo suscita soltanto disgusto » ma il sesso « non assume carattere di intenzionale ed eccitante allusione alla lussuria ».

Sequestri e dissequestri, diagnosi avventate (Musatti), sfide intellettuali (Calvino vs Moravia), Sciascia che chiude gli occhi cercando un buio fisico da contrapporre a quello morale che erompe dallo schermo, Barthes che non lo ama perché « Sade non è figurabile » e il fantasma può essere scritto ma non descritto, ma gli riconosce la capacità di metterci a disagio, di impedirci il riscatto. Col tempo prevalgono gli osanna. Soldati lo celebra su La Stampa: è « il capolavoro di Pasolini », « non soltanto un film tragico e magico ma un'opera unica che resterà nella storia del cinema mondiale ».

Ci sono un Antinferno e tre Gironi di efferatezze: delle Manie, della Merda e del Sangue. Motore dell'abominio ambientato nella Repubblica Sociale Italiana sono quattro Signori, « ontologici e perciò arbitrari », dice Pasolini: un duca, un banchiere, un presidente di tribunale e un monsignore. Incaricano le SS e i soldati repubblichini del rapimento di un gruppo di ragazze e ragazzi che verranno suddivisi in quattro squadre: vittime, soldati, collaborazionisti, servitù. Affiancati da quattro megere, ex prostitute, mettono in scena una dittatura sessuale con codici ossessivi e mortiferi di ubbidienza, umiliazione, controllo. « Non ho aggiunto una parola a ciò che dicono i personaggi di Sade », dice Pasolini. Intenzionato per sua esplicita ammissione a portarci al limite della sopportabilità, ci mostra, anzi ci impone senza lasciarci possibilità di fuga, come il potere del consumismo manipoli, umili e vittimizzi i suoi sudditi, talora con il loro spento consenso. Come l'autoritarismo « fascista » (e televisivo) non ammetta repliche e metta in scena uno spettacolo ripetitivo che aggredisce il desiderio delle vittime fino a mortificarlo in merce. Pasolini è in lutto per il mondo perduto, in allarme per il mondo presente, disperato dall'irreversibilità di questa trasformazione.

Ancora una volta il corpo è al centro del suo pensiero: esaltato nella Trilogia della vita per l'innocenza sensuale e la capacità d'irrisione innocente del potere, qui, dopo l'abiura, viene mostrato attraverso la vittimizzazione sadomasochista di una sessualità obbligata e brutale. Un corpo che Marx direbbe sfruttato, ridotto a cosa, con il sesso « chiamato a svolgere un ruolo metaforico orribile ». A confronto con Arancia meccanica di Kubrick di tre anni prima qui siamo davvero all'inferno, l'inferno « anarchico » del potere, ed è questo il punto a cui Pasolini tiene di più. Perché se l'anarchia degli sfruttati è disperata, irrealizzata e un po' campata in aria, l'anarchia del potere si realizza concretamente, si fa codice e prassi. Si ritualizza: « nulla è più anarchico del potere, il potere fa ciò che vuole, e in ciò è completamente arbitrario spinto da sue necessità economiche che sfuggono alla logica comune. Ognuno odia il potere che subisce, quindi io odio con particolare veemenza questo potere che subisco: questo del 1975 ».

I gerarchi ridono, gridano, le megere narrano, si sguaiano, e in questa atroce farsa di piombo qualcuno a un certo punto invano si ribella. Due corpi provano ad amarsi “davvero”, una giovane invoca « Dio, perché ci hai abbandonati? », un giovane alza il pugno e muore, la pianista si suicida. Salò è anche la fine della speranza.

La regia è gelida, appunto come un cadavere: serve a inchiodare la nostra immaginazione ai soli fatti esposti allo sguardo. Abbondano infatti le finestre, i binocoli e gli occhi cavati. Trent'anni prima, in una scena terribile di *Un chien andalou*, Buñuel affilava un rasoio e incideva il bulbo oculare di una donna: rivoluzione visiva surrealista, occhio squarcato dello spettatore perché veda ciò che non aveva mai visto. Quando uscì *Salò* avevo 15 anni. Il nonno ritagliava gli articoli di Pasolini dal *Corriere* e li faceva leggere a noi nipoti. L'ho visto a 20 anni e poi (a parte le scene nell'importante documentario del 2006 di Giuseppe Bertolucci sul set di *Salò*) una seconda volta nel 2015, per fedeltà ai restauratori del Cinema ritrovato. Lo ricordavo alla perfezione, un'aggressione visiva ancora terribilmente incisa sulla mia retina: ed è questo che fa di *Salò* la sua grandezza e la sua dannazione, al punto da non poter essere rimosso anche da chi non l'ha voluto vedere.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Causò sequestri e dissequestri, sfide intellettuali (Calvino vs Moravia). E Sciascia chiuse gli occhi

? Il testamento Una scena sul set di *Salò* o le 120 giornate di Sodoma

girato da Pasolini nel 1975, l'anno della sua morte

Mary Evans / AGF

l'opera postuma

Incompiuto Ultimo fu Petrolio

Il romanzo, che esce ora in edizione ampliata e definitiva, si muove tra oscure trame, masochismo, omosessualità e senso di colpa

di Marco Belpoliti

Che cos'è Petrolio? Un romanzo non romanzesco? Il congedo di uno scrittore? La storia dell'Italia negli anni Sessanta e Settanta? Petrolio è prima di tutto uno scartafaccio di 600 e passa pagine lasciato interrotto dal suo autore e pubblicato postumo nel 1992. L'ultima edizione, curata da Maria Careri nella parte filologica e Walter Siti in quella ideativa, ha aggiunto le note manoscritte; le parti cancellate non sostituite e quelle non riutilizzate; un block notes d'appunti reso in facsimile; pagine del dattiloscritto originale date nel medesimo modo; un'appendice di documenti conservati tra le carte dell'autore in vista del loro uso; la lettera a Moravia spostata all'inizio del volume. Mancano solo le fotografie scattate da Dino Pedriali su richiesta di PPP stesso, in particolare i nudi presi a Chia. Rispetto alle precedenti edizioni – due dopo quella iniziale –, l'elemento magmatico di un'opera «definitivamente in fieri» appare ulteriormente accresciuto. Forse questa era l'intenzione stessa di Pier Paolo Pasolini, che aveva accreditato una versione definitiva di 2.000 pagine. Ma chi lo sa come sarebbe stato l'esito finale Petrolio. Sarebbe stato edito così, e poi quando? Opera postuma in vita o postuma in morte? Petrolio è oggi l'opera più venduta di questo autore e insieme anche la meno letta. Perché? Perché è doppiamente liminare: l'ultima, e insieme quella in cui si crede si celi la soluzione del mistero del suo omicidio. Le opere ultime sono intese spesso come testi-testamento, ma qui, a rileggerla zizzagando tra pagine bianche e quelle abbozzate, tra le pagine immaginate e quelle scritte, si ha la sensazione che questa opera-mondo, contenga davvero il segreto di PPP. Non quello della sua morte, bensì quello della sua vita. La sua «disperata vitalità» è qui distribuita in pagine e pagine. La magnifica filologia di Maria Careri non può però fare il miracolo di far emergere un libro là dove non c'è. E allora? Tra le carte inserite da Siti c'è l'«Appunto da distruggere», datata «Chia, agosto 1974», espunta dai primi curatori (Graziella Chiarcossi e Marta Careri con la supervisione di Aurelio Roncaglia), in cui il protagonista del romanzo, Carlo, «aiuta Cefis nell'assassinio di Mattei». Chi ha meno di sessant'anni ignora probabilmente chi siano questi due personaggi, cui è legato un episodio della lotta per il Potere in Italia, una genealogia in cui PPP è stato iscritto in virtù di Petrolio, un'opera che dà corpo alla sua lotta contro la mutazione antropologica – «Darei l'intera Montedison per una lucciola». In realtà, come scrive nella sua postfazione Siti («Non doveva finire così»), le idee dell'autore sulla vicenda di Mattei e Cefis sono piuttosto confuse e l'ipotesi di inserire il segreto dell'omicidio del patron dell'Eni è tarda rispetto alla prima stesura e progetto. PPP giocava con le vicende del petrolio italiano, se è vero che in un appunto del 1973 aveva pensato di spostare l'attentato all'aereo di Mattei negli anni Cinquanta. Nella nuova versione del romanzo non-romanzesco sono state inserite le pagine (Prefazione posticipata – IV) in cui si parla di un viaggio a Siracusa per incontrare un notabile democristiano, Graziano Verzotto. Per cosa? Indagini. Ma, come scrive Siti, che pure dedica alcune pagine a Verzotto e alle vicende ricostruite attraverso libri di giornalisti, «Petrolio non è un libro su Cefis». E allora cos'è? Lo dice lo stesso ideatore della nuova versione: un libro sul doppio, ovvero un libro sulla sua dualità, sul tema principale che ossessiona Pasolini sin dagli anni friulani, e che è anche la scaturigine della sua migliore poesia. Carlo di Polis e Carlo di Tetis, il doppio protagonista, sono la rappresentazione della sua divisione, quella di cui parla agli amici degli anni universitari. Del resto lo sdoppiamento è la chiave strutturale del testo, scrive Siti, e il Sacro e il Sesso sono i temi portanti di queste pagine – provate a togliere dallo scartafaccio tutte le scene sessuali,

compresa quella del pratone nella Casilina, e vedrete cosa ne resta. L'immagine più consona di Petrolio nell'ultima accresciuta versione è quella di un "garbuglio inestricabile". Come poteva uscire da quell'intrico di nodi non sciolti l'uomo che Gianfranco Contini aveva battezzato all'inizio della sua attività poetica nel 1943 scrivendo «del rimpianto narcisistico (...) d'uno che leva un pianto continuo sulla sua morte»? Il grande tema di questo libro, come dei precedenti, è la sua duale sofferta omosessualità, poi il senso di colpa, il masochismo e l'amore per i ragazzi, sino ad arrivare alla «femminilizzazione del maschile» di Petrolio. Forse è questa la ragione per cui PPP ha resistito con la sua scandalosa omosessualità a tutte le iconoclastie possibili. Così ora, cento anni dopo la sua nascita, splende ancora nel firmamento l'icona-Pasolini.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Secondo l'appunto da distruggere Carlo, il protagonista, "aiuta Cefis nell'assassinio di Mattei"

j L'ultima dimora Pasolini nel 1974 alla Torre di Chia, nel viterbese, dove trascorse l'ultimo periodo e lavorò a Petrolio Gideon Bachmann © Archivio Cinemazero Images, Pordenone

Pier Paolo Pasolini

Petrolio Nuova ediz. definitiva Garzanti

a cura di Maria Careri e Walter Siti pagg. 700 euro 20 In libreria dal 3 marzo

L'iniziativa

Il Graphic Novel “Pier Paolo un uomo libero”

di Annarita Briganti

Il rapporto complesso con suo padre e con le figure paterne in generale, tipo lo Stato.

L'amore per i giovani, che voleva salvare dal consumismo, a cui continua a insegnare il valore della libertà.

L'importanza di essere sé stessi. L'odio per la piccola borghesia: si schierava o dalla parte del popolo o degli intellettuali. La letteratura e il cinema. Le sue frasi famose: «La mia indipendenza, che è la mia forza, implica la mia solitudine, che è la mia debolezza». E anche: «I maestri sono fatti per essere mangiati», che dà il titolo alla serata evento del 5 marzo a Casarsa, il suo paese d'origine, nel giorno del centenario della sua nascita. C'è tutto Pier Paolo Pasolini nel graphic novel Pasolini di Davide Toffolo, artista, fumettista, frontman dei Tre Allegri Ragazzi Morti. Il libro, pubblicato da Rizzoli Lizard, arriverà anche in edicola giovedì 3 marzo con Repubblica per un mese a 13,90 euro più il prezzo del quotidiano. Presentazione alle 21 al Teatro Pasolini con Toffolo e con il poeta e scrittore Gian Mario Villalta in un incontro organizzato dal Centro Studi Pier Paolo Pasolini con la Fondazione Pordenonelegge.

Toffolo, cosa rappresenta Pasolini per lei?

«È stato ed è ancora un mio maestro. L'ho “incontrato” una ventina di anni fa in modo più approfondito, quando ho realizzato questo libro, ma ha sempre fatto parte della mia vita anche perché condividiamo i luoghi, veniamo dallo stesso territorio. È sempre stato una figura difficile, soprattutto quando era vivo, faceva paura, era poco rassicurante, ma la grandezza della sua arte era evidente ed era anche molto presente nella vita pubblica, a prescindere dal dato di cronaca della fine della sua esistenza».

Qual è il suo primo ricordo di lui?

«Mi viene in mente un ricordo molto dolce, personale. Guardavo

Accattone in televisione con mio padre. Il racconto della periferia romana, di quei ragazzi, di tutte le periferie del mondo, compresa quella friulana. Univa operai e intellettuali con le sue opere, persone di tutte le età. Era impossibile non confrontarsi con lui, non riflettere sugli spunti che ti dava».

In quanto suo maestro, è d'accordo con Pasolini che lei dovrebbe liberarsi di Pasolini stesso?

«È una realtà: i maestri vanno mangiati in salsa piccante e poi digeriti. Il maestro è una figura che non rimane ferma. Di Pasolini m'interessano più le domande che le soluzioni. Mi ha stimolato a raccontare sempre la condizione umana, i grandi problemi, a parlare ai giovani. Non a caso faccio due tipi di arte che arrivano ai giovani: i fumetti e la musica».

“La borghesia riduce tutto a merce ma la poesia non è merce” diceva Pasolini. La rivoluzione pasoliniana continua a dare i suoi frutti, nonostante l'epilogo drammatico e i problemi della società attuale?

«Di Pasolini rimane il metodo di visione critica rispetto alla realtà e di distanza dal potere. Un artista per essere libero, per vivere da artista libero ha bisogno di mantenere una distanza dal potere e deve volerlo affrontare con le armi fragili che ha: la poesia, l'invenzione letteraria, il rapporto con la realtà».

Cosa può insegnare ai giovani, che gli stavano molto a cuore, a cento anni dalla sua nascita?

«I discorsi di Pasolini sono complessi, ma i giovani hanno la capacità di affrontarli. Ognuno di loro vedrà in Pasolini quello che gli interessa. I suoi primi romanzi sono violenti, quasi vicini ai racconti che attualmente si trovano anche nelle canzoni. Le sue

battaglie per le libertà sono attuali. Può insegnare pure a soffrire meno. Come dico nel libro, sembrava triste, ma non lo era. E i suoi film, apparentemente difficili, in realtà parlano di una condizione umana universale».

Cosa gli chiederebbe se potesse davvero, come immagina in “Pasolini”, incontrarlo?

«Gli proporrei di fare un giro con me nei luoghi del Friuli che lui conosce per fargli capire com’è cambiato. In questo dialogo tra generazioni che era la sua cifra».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Dal 3 marzo con Repubblica il libro del fumettista

Davide Toffolo. Che due giorni dopo ricorderà l’intellettuale friulano nella sua Casarsa “ Pasolini mi ha stimolato sempre a raccontare la condizione umana, i grandi problemi, a parlare con i giovani”

Davide Toffolo

©

Pasolini

pagg. 168 euro 13,90

In edicola con Repubblica per un mese dal 3 marzo

ROBINSON

26/2/2022

Furio Colombo L'ultima intervista

Poche ore prima della morte, il giornalista incontrò Pasolini: "La notte fui avvertito del delitto da Michelangelo Antonioni"

di Antonio Gnoli

Per capire l'importanza di Pasolini e l'urto emotionale che suscitò la sua morte non c'è di meglio che guardare al Paese che con libera e profetica immaginazione ha raccontato. A questa conclusione giunge Furio Colombo che a Pasolini fece l'ultima intervista, alcune ore prima che morisse.

Come hai appreso della sua morte?

«Da una telefonata che Michelangelo Antonioni mi fece praticamente all'alba. Mi disse: "Furio, è morto Pier Paolo". All'inizio non capii bene. «È morto Pasolini, Furio, è morto pare massacrato. Ti passo a prendere, accompagnami sul luogo dell'accaduto». Ero incredulo. Giunse quasi subito sotto casa, allora abitavo in via Gregoriana. Nell'appartamento accanto viveva Francesco Rosi, pensai di avvertirlo. Ma era fuori per lavoro. Scesi in strada. Michelangelo aspettava alla guida della sua Alfa Romeo, vidi sul sedile posteriore Moravia. Sembrava impietrito dal dolore. Partimmo in direzione Ostia».

Che vi diceste in macchina?

«Chiesi ad Antonioni come l'avesse saputo. Poi più nulla, salvo l'angoscia e il silenzio. Arrivammo in un tempo brevissimo. Nell'umido freddo autunnale Ostia mi sembrò irreale: le ultime luci ancora accese, le strade deserte e noi alla ricerca dell'obitorio dove avevano trasferito il corpo di Pasolini. Arrivammo che stavano eseguendo l'autopsia. Attendemmo. Il medico legale ci disse solo del martirio cui quel corpo era stato sottoposto. Fu una mattinata di dolore e impotenza».

Il giorno prima tu lo incontrasti per un'intervista.

«Concordammo di vederci a casa sua. Lo raggiunsi nel pomeriggio all'Eur dove abitava. Non ero mai stato in quella casa».

Lo avevi conosciuto in che circostanza?

«La prima che me ne parlò, quando ero già tornato dagli Stati Uniti, fu Silvana Ottieri che, oltre ad essere la moglie di Ottiero, lo scrittore, era la sorella di Fabio Mauri, mio grande amico. Fu lei a farmelo conoscere.

Ma solo attraverso Moravia e Dacia Maraini presi a frequentarlo. Capitava che ci vedessimo a cena a Roma o l'estate al mare. Mi colpiva la sua compostezza e la discrezione con cui discuteva. Aveva un voce sottile, dolce, uniforme. Senza sbalzi di tono. Ricordo che mi piacque immediatamente il suo suono un po' cantilenante».

Di che anni parli?

«La prima metà degli anni Sessanta. Avevo lasciato l'America dopo che si era conclusa l'esperienza con Olivetti. Adriano morì nel 1960. Restai ancora per un po' a New York e poi mi trasferii a Roma per lavorare in Rai e alla Stampa. Una delle prime volte che vidi Pasolini fu a Fregene dove avevamo preso una casa accanto a quella di Moravia che sembrava un bunker. Poi Alberto e Dacia si trasferirono a Sabaudia e anche mia moglie Alice e io prendemmo una casa vicino alla loro. Qui la presenza estiva di Pier Paolo si intensificò. A volte arrivava all'improvviso senza neppure avvertire».

Eravate perciò molto amici?

«Non era un'amicizia stretta o intima, se è questo che immagini. Piuttosto un legame nel quale prevalevano la curiosità e l'ammirazione per un personaggio davvero unico».

Avvertivi anche un senso di disagio?

«Non era mai intimidente. Al contrario coglievo in lui la gentile disponibilità all’ascolto dell’altro. Non l’ho mai sentito sovrastare i toni di una conversazione e puoi immaginare quanto certi temi culturali fossero per lui sensibili».

Torniamo al tuo incontro del novembre del 1975. È un periodo strano per lui.

«Strano in che senso?».

Alcune testimonianze riferiscono che dietro l’autorevolezza e il riconoscimento che si era guadagnato come intellettuale e artista si nascondesse un uomo disperato.

«Lo tormentava che le sue analisi lucidissime e profetiche non avessero sbocchi. Una conclusione desolante per un Paese che vedeva smarrito, perso, corrotto».

Senza speranza.

«Come se la speranza non potesse più arrivare dal futuro ma da un impossibile passato».

Questa visione disperata si condensa in “Salò-Sade”, il film che finisce di girare pochi giorni prima della morte.

«Vidi il film in una saletta privata con un montaggio forse neppure definitivo. Eravamo in quattro o cinque. Ricordo solo che insieme a me c’era Moravia e forse Dacia. Nel corso della proiezione sentivo montare prima lo sgomento, poi la ripugnanza e infine come un senso di ammirazione per il coraggio disperato con cui aveva tentato di raccontare l’irraccontabile. Quando uscimmo dalla saletta pesava l’imbarazzo per dover parlare di qualcosa di inclassificabile. Moravia taceva, io tacevo. Poi devo aver detto qualcosa riferito alla mia infanzia».

Cosa, lo ricordi?

«Dissi che quell’orrore e quella crudeltà esibite nel film io li avevo vissuti un giorno durante la guerra nel paese in cui ci rifugiammo con la mia famiglia. Una mattina andando a scuola passai accanto a cinque corpi che giacevano accanto a un muro. Gente inerme, forse partigiani, che i nazifascisti avevano fucilato. E ho pensato che lo scopo ultimo di Salò-Sade fosse raccontare lo stesso arbitrio assoluto che il potere, quando diventa osceno, esercita sui corpi».

È incredibile come lo stesso corpo di Pasolini, massacrato e irriconoscibile, sia la testimonianza involontaria di qualcosa che egli ha “vivisezionato” negli altri.

«La sua visione finale è terribile ma inevitabile, proprio per il suo carattere profetico».

Intendi dire che la sua stessa morte possa essere interpretata come una sorta di “sacrificio”?

«Non mi spingerei fino a questo punto, anche perché sarebbe un modo di intendere quella morte come un tentativo di immolarsi. Ma in nome di cosa, verrebbe allora da chiedersi. Dico più semplicemente che il suo corpo ritrovato è la metafora tragica di un destino scritto sulla carne e vissuto nella storia. Due facce della stessa medaglia».

Cioè?

«Da un lato la sensazione di sentirsi all’inferno.

Dall’altro la certezza che tutti fossimo ormai in pericolo. “Siamo tutti in pericolo” fu il titolo che, alla fine della nostra conversazione, volle dare all’intervista, quasi che quell’avvertimento riassumesse ciò a cui eravamo esposti».

Era convinto che l’intero sistema fosse fallito.

«Non c’erano più coordinate ideologiche per orientarsi. Pensava questo. Pensava di essere il solo a crederlo e che pagava un prezzo per quello che faceva. Un prezzo che lo aveva fatto scendere all’inferno, appunto».

Pensi che alludesse anche alla sua omosessualità?

«Non me ne ha mai parlato».

Però tutti gli amici sapevano. Lui finiva di cenare e spesso saliva sulla sua automobile e cominciava la sua vita notturna. Ritieni che in questa doppia vita fosse psicologicamente scisso?

«Non mi avventurerei in analisi sul suo subconscio. E comunque a me non dava l’impressione di una persona scissa. Semmai una persona sola, capace tuttavia di tenerezza. A Sabaudia capitava che prendesse tra le braccia Daria, la figlia di Alice e mia.

Vi leggevo affetto, perfino una forma di gratitudine, come se attraverso l'infanzia cogliesse il momento irripetibile dell'autenticità».

Tu in qualche modo avevi fatto parte del "Gruppo 63" che non è mai stato indulgente verso Pasolini. Che atteggiamento avevi verso le sue tesi culturali?

«Ti dico prima che atteggiamento aveva lui. Se ne fregava dei giudizi di Sanguineti, di Balestrini, di Guglielmi. Quanto a me, avevo aderito al "Gruppo 63" con il mio ritorno in Italia. Dopotutto, l'esperienza vissuta a New York mi aveva aperto allo sperimentalismo artistico e letterario. Mi sembrava abbastanza naturale sposare certe scelte letterarie. Ma senza la dogmaticità che avvertivo in alcuni esponenti.

E poi, a parte me che amavo certe sue cose, c'era Arbasino che coglieva in Pasolini un'alta qualità letteraria».

Dovresti citare il tuo amico Eco.

«Certo».

Non era tenero nei riguardi di Pasolini.

«Qui va fatta una distinzione. Umberto amava la poesia di Pasolini, ma non sopportava la visione arcaica del mondo. Lo infastidiva la condanna del progresso. A proposito della poesia mi fai venire in mente un episodio».

Racconta.

«Avevo appena comprato una Topolino di seconda mano e invitai Eco per una breve gita tra i Grigioni. Beh, per tutto il tempo tenne tra le mani Le ceneri di Gramsci.

E proprio sulla poesia di Pasolini l'ho sentito pronunciare parole di apprezzamento».

Però ci fu la polemica, proprio pochi mesi prima che Pasolini morisse, in cui Eco demoliva la sua posizione contro l'aborto.

«Ricordo l'articolo che Umberto scrisse pochi giorni dopo la tragedia. Nel rievocare quella polemica sentiva al tempo stesso il bisogno di prenderne le distanze.

Umberto parlò di un "sentimento di colpa" che quello scontro aveva provocato in lui. E al tempo stesso il bisogno di capire meglio il ruolo che questo intellettuale, vocato all'emarginazione, avesse nella società italiana. Un poeta, così scrisse, più vicino a Rimbaud che a D'Annunzio».

Sulla morte di Pasolini si è scritto e congetturato tantissimo. Che idea ti sei fatta?

«La nostra vita è fatta di eventi inspiegabili e tanto più inspiegabile può apparire la morte, soprattutto se quella morte avviene come è avvenuta in Pasolini».

Anche tu pensi al complotto, alla congiura del potere?

«Penso semplicemente che una risposta in un senso o nell'altro non si possa dare. Non credo alle teorie del complotto. Ma credo che la dinamica di un evento, anche di un omicidio, si regga su di una struttura ingegneristica».

Cosa vuoi dire?

«Voglio dire che quella struttura c'è, ma è invisibile.

Come l'armatura di un pilone di cemento. Resta dunque il mistero. Ma perché sorprendersi? Pensa a quanti delitti famosi sono ancora irrisolti in America: da JFK a Martin Luther King a Bob Kennedy. E pensa a quante storie criminose italiane sono restate senza risposta. Io mi fermo qui, c'era quel famoso articolo che Pier Paolo scrisse un anno prima di morire, dal titolo "Che cos'è questo golpe", iniziava così: "Io so, ma non ho le prove"».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

1 Il ritratto Furio Colombo in un disegno di Riccardo Mannelli