

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

10, 56, LUGLIO 2025

ENDOXA

Prospettive sul Presente

V: Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli
Dipartimento di Giurisprudenza



© MIMESIS EDIZIONI

ISSN 2531-7202

www.endoxai.net

ISSN 2531-7202

Endoxa – Prospettive sul presente, 10, 56, LUGLIO 2025

PASOLINI

- | | | |
|----|---------------------------|--|
| 7 | TOMMASO GAZZOLO | <i>Pasolini postumo - Editoriale</i> |
| 11 | ALESSANDRA ZIGAINA | <i>La morte di Pasolini: una lettura scandalosa e impopolare</i> |
| 15 | PIER MARRONE | <i>Le apodissi di un reazionario</i> |
| 22 | DOMENICO BILOTTI | <i>Urbe coatta: credo e spazio urbano nella Roma di Pasolini</i> |
| 26 | EUSEBIO CICCOTTI | <i>Mamma Roma: tra invenzione del quotidiano, iperrealismo e giudizio degli altri</i> |
| 39 | FABIO CIARAMELLI | <i>Il nuovo volto della contraddizione sociale nell'Italia del benessere; Pasolini e il potere del conformismo</i> |
| 43 | GABRIELE DE FILIPPO | <i>Cittadinanza algor-etica: Pasolini e la frontiera morale dell'intelligenza artificiale</i> |
| 48 | ANTONIO GIMÉNEZ MERINO | <i>Cinque decenni dopo la morte di Pasolini: un dialogo sul presente</i> |
| 52 | JUAN CARLOS HERRERA | <i>La mia memoria attuale di Pier Paolo Pasolini</i> |
| 56 | ALESSANDRO MEZZENA LONA | <i>Pasolini e Medea: l'eclissi del sacro</i> |
| 62 | CAMILLA NARBONI | <i>Assaporò ancora la libertà che sa di dado e stelline</i> |
| 65 | PAOLO QUAZZOLO | <i>La prima prova teatrale di Pasolini: La sua gloria</i> |
| 71 | ERNESTO C. SFERRAZZA PAPA | <i>Ezio che sopravvisse morendo a Salò</i> |
| 75 | | <i>Informazioni sulla rivista</i> |

PASOLINI

PASOLINI POSTUMO - EDITORIALE



TOMMASO GAZZOLO

Si potrebbe parlare di **Pasolini** come di uno scrittore essenzialmente **postumo**. Lo aveva già, non senza polemica, osservato **Sanguineti**, il giorno dopo la sua morte, in un articolo per «*Paese sera*» in cui ricordava: «è stato sempre uno scrittore (e un regista) postumo, fin dal primo istante [...]. Oggi, sembra impossibile negare a questa sua morte i tratti di un suicidio preparato minuziosamente, quasi a completare il disegno di una persecuzione perpetuamente lamentata».

Ma è un tema che torna e che è stato ripreso, più di recente e in una prospettiva diversa, da **Giulio Ferroni** (*Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, 2010), il quale ricorda un Pasolini ossessionato da una «dimensione “ultima” e “postuma” fin dalla sua immersione nella poesia dialettale e dai suoi molteplici tentativi di “salvare” le tracce di un’Italia popolare che si stava modificando e distruggendo sotto i suoi occhi».

Pasolini era già postumo prima di morire, come Sanguineti affermava, perché la sua parola era quella di qualcuno che parlava da *dopo* la sua morte, dopo la sua propria storia, dalla fine di quella vita che cercava, nostalgicamente, di richiamare: «Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d’altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli».

E però Pasolini è postumo anche in un altro senso, in quanto parla anche da dopo una morte che deve sempre ancora venire, da un tempo che non abbiamo ancora raggiunto: «e

io, feto adulto, mi aggirò / più moderno di ogni moderno /a cercare fratelli che non sono più». *Più moderno di ogni moderno*: moderno nel negare la modernità, alla ricerca di fratelli ormai morti, ma anche *più moderno* di noi moderni perché egli parla da *dopo* la modernità, come colui che si aggira tra le rovine del nostro tempo, e che vede già compiuta quella «mutazione antropologica» nella quale noi dobbiamo forse ancora renderci conto di vivere.

Da qui la contraddizione di questo anti-moderno nella modernità e, insieme, più moderno della nostra modernità. Il Pasolini “reazionario e romantico” che tanto Sanguineti detestava – e che di recente ha fatto dire a **Marcello Veneziani** che Pasolini sarebbe in realtà un autore della «destra mimetica», pensatore di destra che nega di essere tale, per ragioni di opportunità o per rimozione o auto-censura – e il Pasolini che coglie la logica ultima della società dei consumi prima e meglio di qualsiasi altro intellettuale italiano del suo tempo.

Pasolini dunque postumo, morto in vita e vivo da morto, non può che essere una figura spettrale, un fantasma: quando lo si rispetta e celebra, è perché se ne teme la vendetta, se ne ha paura, e quando lo si aggredisce, è perché l’odio verso i morti si rivela essere il vero motivo per cui li onoriamo.

Non si sa che farne. Se ne discute. Così, ci sarebbero sette buoni motivi per dimenticare Pasolini, come sosteneva, dieci anni fa, in occasione dei quarant’anni dalla morte, **Francesco Longo**, su Rivistastudio. Ma pare ce ne sarebbero esattamente altri sette, di pessimi, per volersi sbarazzare di lui, come replicò allora **Massimo Arcangeli**, su Lid’O. Ma chi è sempre stato un postumo, non lo si può né ricordare né dimenticare: non è mai stato vivo, da vivo, né morto, da morto.

Eppure il Pasolini già sempre postumo è anche il Pasolini ucciso, ammazzato, che muore. Pasolini morente, come nessun altro intellettuale italiano del Novecento è mai stato. Non solo perché la sua morte è divenuta da subito un “mistero”, un “delitto italiano”, forse un omicidio “politico”, su cui sono stati versati fiumi di inchiostro, composte canzoni, girati film e documentari. Piuttosto, direi perché, comunque la si giudichi, non ci si riesce a liberare dalla sensazione che anche il morire, in Pasolini, sia stato per lui un atto di *testimonianza*. Propriamente, dunque: di *martirio*. Come se non fosse stato sufficiente scrivere, parlare. Perché se testimonianza e martirio dicono la stessa cosa, lo fanno in modo profondamente diverso: per dirla con **Kierkegaard**, mentre il testimone è colui che *dice* la verità, il martire è chi è *nella* verità, che, cioè, “testimonia” della verità non con la parola che la riferisce, ma con il suo stesso corpo e la sua stessa vita. Quando **Zigaina** parla di “morte sacrificale”, di un Pasolini che teorizza e provoca la propria morte, dice qualcosa di vero, a prescindere dalla sua corrispondenza o meno con il fatto di cronaca: dice, cioè, che Pasolini è morto *come*, nella posizione di, un martire: di qualcuno che, dopo aver detto e ripetuto la sua verità (“io so”...), diviene la propria verità, e lo può divenire solo nel momento della sua morte, esponendo il proprio corpo, la propria sofferenza come unica prova.

La “religiosità”, il cattolicesimo di Pasolini sta anche qui. Ma questo spiega anche perché non abbia in realtà senso chiedere quale sia la “verità” sulla morte di Pasolini. Perché la domanda presuppone ciò che Pasolini stesso, morendo, nega. Presuppone che la verità in questione sia qualcosa che possa essere *detto*, sia una verità dell’ordine del discorso. Questa è la verità del Pasolini scrittore, giornalista, intellettuale militante. Ma la verità della sua morte, la verità, cioè, che egli fa accadere morendo, è d’un altro tipo. Riguarda qualcosa che può essere solo mostrato, indicato, dal cadavere di Pasolini a Ostia. In fondo, esso non indica che il suo stesso accadere: che la società in cui le lucciole erano scomparse, in cui i fascisti vestono e portano gli stessi capelli degli antifascisti, è la società in cui un intellettuale come Pasolini può essere, impunemente, ucciso. Di ciò egli stesso testimonia, morendo.

Il testimone è, però, sempre anche il *sopravvissuto* – se vale l’etimologia tracciata da **Benveniste**: *superthes*, *superstites*, colui che può rendere testimonianza proprio perché è “al di là” di ciò che è accaduto, dell’avvenimento, e dunque della morte stessa. Pasolini, cioè, parla da un *al di là* che la sua stessa scrittura, morendo, rende possibile, nel suo sopravvivere a se stessa.

Ma il sopravvissuto non ha nessuna speranza, nessun avvenire verso cui guardare. Essendo già morto in vita, è come morto che sopravvive. Rileggiamo le sue stesse parole: «l’unica cosa che può “contestare globalmente” la realtà attuale è il passato». Ma questo passato è irrimediabilmente passato: «so che è assurdo rivolgersi al passato. Non sono un reazionario. Ma purtroppo so anche che non si può proporre niente per modificare questo mondo».

Solo il passato può annientare, contestare integralmente, il presente, la realtà per come è data. E tuttavia, questo passato non è mai “ora”, non viene, non si attualizza, perché Pasolini non riesce a pensarlo che come, appunto, passato, compiuto definitivamente. Se, come diceva **Benjamin**, la felicità è possibile solo in ciò che rende, improvvisamente, incompiuto di ciò che è compiuto, Pasolini non crede in questo movimento, per lui impossibile: «Non piango perché quel mondo non torna più, ma piango perché il suo tornare è finito».

Per questo le sue sono le passeggiate di un morto, nel *dopo* la fine della storia – «Giro per la Tuscolana come un pazzo, / per l’Appia come un cane senza padrone. / O guardo i crepuscoli, le mattine / su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, / come i primi atti della Dopostoria, / cui io assisto, per privilegio d’anagrafe, / dall’orlo estremo di qualche età / sepolta».

La Dopostoria è ciò che rende il passato passato, sempre e solo già stato. E che pertanto “blocca” la storicità stessa, la relazione tra passato e futuro che la costituisce. La Dopostoria è questo tempo senza tempo, in cui Pasolini si aggira da solo, e dove ha intorno solo rovine. Non è la *fine* della storia, si noti, né la fine dei tempi. Piuttosto, è ancora un *tempo*: quello del presente, ma di un presente che non si riesce più a legare al passato, e dunque neppure al futuro. E questo perché, a ben vedere, in questo presente che è la dopostoria, *tutto è presente*. E cioè: nulla, in esso, rimane non passato alla presenza, non-stato. Quello della

dopostoria è un tempo, pertanto, in cui il *presente è sempre già stato*, passato cioè alla presenza. E dunque è sempre anche passato. Ancora allora le due morti di Pasolini: del poeta che vive in un passato ormai morto – quello pre-tecnologico, della civiltà contadina –, e del poeta che vede dalla sua fine il presente, come già tutto passato alla presenza – quello della società dei consumi, non più orientata da nessun futuro.

Per questo la temporalità della sua scrittura è sempre frastagliata, e non riesce a ricomporsi. «Quanto al futuro, ascolti: / i suoi figli fascisti / veleggeranno / verso i mondi della Nuova Preistoria»: Pasolini fa profezie, ma il futuro in realtà è una pre-istoria, un tempo già morto, come subito chiarisce dicendo «Io me ne starò là / qual è colui che suo dannaggio sogna / sulle rive del mare / in cui ricomincia la vita». E tuttavia, questa vita non ricomincia, perché Pasolini, ancora una volta, è «solo, o quasi, sul vecchio litorale / tra ruderdi di antiche civiltà», morto anche lui, «come un partigiano / morto prima del maggio del '45, / comincerò piano piano a decompormi». Il futuro non è dalla parte della vita, dunque, ma della morte, del ritorno di ciò che è morto. La vita, però, è dalla parte di ciò che è per sempre passato, e chi è “vivo” lì, non può che essere un cadavere in decomposizione.

La questione non è, allora, quella se vi sia, in questo Pasolini, del lucido “realismo”, o un pessimismo più o meno giustificato, o una scarsa comprensione delle cose. Quel che è inquietante, e perciò interessante, è la sua spettralità, è questa parola sempre postuma, sempre *da dopo la propria morte*, che resta tale da qualunque punto del tempo ci si ponga per ascoltarla. Anche quando anticipa, presagisce, prevede, quando sembra scritta oggi, sembra parlare dell’oggi, è *già morta*, parla già con la voce di un morto, che non può cambiare le cose, che le guarda già compiutesi.

Qui sta, per molti versi, la stessa *forza* della parola, della scrittura di Pasolini, ma insieme l’impossibilità di “ereditarla” – ed è questo, forse, che fa di Pasolini un intellettuale senza, propriamente, “eredi”, nella storia della cultura del nostro Paese. Ché solo da un morto, da un vivo ora morto, si può ereditare. Mentre Pasolini non è mai stato né vivo né, quindi, morto – proprio perché già da sempre morto. Sempre fantasmatico: «passo come un morto tra i vivi, o un vivo tra i morti», aveva scritto ai redattori di *Officina*. Vale più di uno spunto polemico: è la cifra del modo in cui Pasolini passa tra noi, sempre e per sempre.

Passa tra noi lettori vivi come un morto, ma non senza allo stesso tempo passare come un vivo tra noi lettori morti, perché – ripetiamo – le sue parole, le sue immagini, sono sempre insieme quelle del mondo che non esiste più ma anche di un mondo che lui ha già visto, ed in cui noi siamo ora.

La “dopostoria” in cui si aggira Pasolini, è un tempo che non ha più tempo: è un tempo della storia in cui non c’è più storia, e dove pertanto noi, che viviamo in esso, veniamo dopo, ma anche prima, della morte del poeta che visita le rovine, cercandoci come fratelli che non sono più.

LA MORTE DI PASOLINI: UNA LETTURA SCANDALOSA E IMPOPOLARE



ALESSANDRA ZIGAINA

“Se fosse un partito politico che partito sarebbe?”. La domanda faceva parte di un gioco e si riferiva, in quel momento, a mia madre, credente e praticante. Qualcuno, non ricordo chi, rispose: “Ovviamente la Democrazia Cristiana” ma **Pier Paolo** intervenne dicendo: “Assolutamente no, niente di più lontano. Maria sarebbe una seguace di San Paolo di Tarso”. Detta così poteva sembrare una battuta, ma non poteva esserlo vista l’aria severa con la quale fu pronunciata, quasi come se Paolo di Tarso fosse, se non un contemporaneo, qualcosa di non così lontano nel tempo.

Io ero ancora bambina ma quell’intervento mi colpì molto anche se allora non lo compresi del tutto. Pasolini mi ricordava mio nonno per le guance scavate e per una specie di tormento interiore che mi sembrava di intuire. Quando gli chiedevi “Come stai?”, ad esempio, non ti rispondeva mai “bene” ma “lavoro tanto”.

Lui e mio padre (il pittore **Giuseppe Zigaina**) si erano conosciuti da ragazzi, in Friuli, all’inaugurazione di una sua mostra. Pasolini si interessava di arti figurative (era un allievo di **Longhi**), disegnava e scriveva per alcuni giornali. Prima di incontrarsi avevano già sentito parlare uno dell’altro. Da quel momento non hanno condiviso solo la passione per l’arte ma anche quella per la politica descritta, come solo un poeta può fare, nel poemetto *Quadri friulani (Le ceneri di Gramsci)* dedicato a mio padre. Una passione sconvolta dai

tragici fatti di Ramuscello, quando il Pci espulse Pasolini dal partito per indegnità morale dopo essere stato accusato di corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico. Quando accadde, la prima persona che Pasolini chiamò fu mio padre che a Casarsa vide la disperazione della madre e fu testimone della loro decisione di lasciare il Friuli per Roma. Quella partenza non interruppe il loro rapporto. Si vedevano a Roma dove mio padre andava periodicamente per lavoro e si incontravano a casa nostra, a Cervignano, dove lo vidi l'ultima volta l'anno stesso della morte.

Il loro fu un rapporto certamente di collaborazione (mio padre illustrò un suo libro, era la mano che dipingeva nel film *Teorema* o il frate santo che confessa Ciappelletto nel *Il Decameron*, lavorarono insieme a un festival del cinema che ebbe a Grado tre edizioni) ma sicuramente fu un rapporto di amicizia. “Zigaina - scrisse Pasolini - è ontologico per me come io, credo, di essere per lui”. Una conoscenza reciproca profonda che sicuramente prescindeva dalle parole. Pasolini fu l'unico a mettere in luce un aspetto fondamentale di mio padre affermando di non conoscere nessuno che vive come lui (una vita ordinata e tranquilla) e che dipinge come lui, quadri dai contenuti così forti da definire il suo studio “un piccolo campo di concentramento”.

La scomparsa di Pasolini fu per lui un trauma. Io avevo dodici anni ma ricordo esattamente quello che accadde a casa mia quando arrivò la notizia. Vidi mio padre piangere per la prima e ultima volta e lo vidi partire subito per Roma. Ricordo il giorno del funerale a Casarsa e il pranzo a casa mia con alcune delle persone più vicine a Pierpaolo arrivate in Friuli da Roma insieme alla mamma **Susanna** che a momenti pareva non avere realizzato la morte del figlio.

Fu forse per superare quel trauma che mio padre incominciò presto a leggere o a rileggere non solo quello che Pasolini aveva scritto ma anche quello che Pasolini leggeva, oltre a raccogliere e a esaminare per primo i suoi disegni. All'inizio - e lo ricordo bene - anche mio padre sostenne che Pierpaolo fosse stato ucciso perché troppo scomodo ma, dopo lunghi mesi di ricerche, cominciò a pensarla diversamente elaborando una teoria scandalosa: Pasolini avrebbe organizzato la sua morte violenta come una sorta di rito sacrificale che potesse fungere da montaggio della sua intera esistenza collocandola (come in effetti è accaduto) nel mito. Una morte rituale, momento culminante di una precisa strategia espressiva, annunciata nei suoi testi.

La prima volta che mio padre ne parlò fu nel 1984 in una conferenza all'Università di Berkeley, negli Stati Uniti. Nel 1987 uscì il primo libro *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del “nulla lucente”* seguito da altri volumi via via più ricchi di argomentazioni che, a mio parere, anziché rafforzare il suo pensiero lo hanno indebolito. Ma non è questo il punto.

Personalmente ritengo che i suoi sette volumi sull'argomento pubblicati da Marsilio rappresentino le ultime opere d'arte di mio padre, sempre se mi è consentito accostare un testo a un quadro e se mi si concede di vedere nel suo lavoro un filo che percorre tutto, dalla prima sua mostra a Trieste con quel girasole abbandonato in un campo vicino a dei rifiuti, fino all'interpretazione di quella morte nel campetto di calcio di Ostia.

Detto questo, mio padre era un uomo brillante che univa un grande senso pratico a una notevole dose di razionalità. Ma, oltre a conoscere molto bene Pasolini, era un artista e gli artisti a volte “fotografano” inconsciamente la realtà. Un’istantanea, la sua, che per svilupparsi ha avuto bisogno di un lungo lavoro di analisi dei testi.

Non so se mio padre avesse ragione. Non lo posso sapere perché io non ho letto di Pasolini nemmeno una piccolissima parte di quello che ha letto lui, come non ho letto le montagne di libri che si trovano ancora nel suo studio e che sono connesse a questa ricerca: Jung, Freud, Frazer, Eliade, Propp, Ernesto De Martino...

Francamente trovo, tutto sommato, non così importante che la sua lettura sia o meno quella corretta. Quello che mi sono spesso chiesta è, invece, come mai sia stata volutamente omessa per molto tempo dalla maggior parte di quanti hanno scritto o parlato della morte del poeta, mentre è stata accolta con grande interesse da figure che non appartengono al mondo della critica letteraria. Per citare solo alcune di queste, il regista romano Leonardo Ferrari Carissimi che sul tema ha girato un film, gli psicoanalisti Alessandro Guidi e Pierluigi Sassetti che sulla teoria di mio padre hanno scritto un libro, il pittore e scrittore calabrese Ilario Quirino autore di diversi volumi che sviluppano le ipotesi di mio padre.

Nel contempo accadono anche cose come questa: nella puntata di *Una giornata particolare* dedicata da Aldo Cazzullo alla morte di Pasolini, il giornalista, dopo avere ricostruito tutto quello che sappiamo su questa storia conclude dicendo: “e poi ci sarebbe anche una fantasiosa ipotesi secondo la quale Pasolini avrebbe organizzato la sua morte”. Tutto questo senza neanche citare il nome dell’autore di questa tesi, quasi si trattasse di un mitomane qualsiasi e non di un intellettuale amico di Pasolini che sul tema ha scritto sette libri.

Perché queste omissioni? Perché si usa la parola PROFEZIA di fronte ad alcuni scritti di Pasolini che sembrano annunciare la sua fine come se il poeta avesse avuto doti divinatorie, ma si esclude a priori che lo stesso possa avere organizzato la sua morte lasciando tracce del progetto nelle sue opere?

Credo che non ci sia una sola risposta a queste domande. La prima osservazione riguarda la politica. La teoria di mio padre ha trovato ampio spazio sui giornali di centro destra ma gli intellettuali, i giornalisti, gli operatori culturali di sinistra l’hanno spesso ignorata. Come se le idee di Pasolini, la sua opera, il suo messaggio venissero depotenziati, sviliti, o inquinati da una morte che non è avvenuta per mano dei fascisti o dei cosiddetti poteri forti.

Altrettanto si può dire dell'accoglienza “accademica” con alcune eccezioni come quelle di Stefano Agosti e Cesare De Michelis dell'Università di Venezia (entrambi purtroppo scomparsi) o Miguel Angel Cuevas dell'Università di Siviglia. A questo proposito, la mia seconda osservazione riguarda il merito. Il lavoro di mio padre si basa sull’analisi dei testi, allora perché la sua teoria non viene contestata poesie o scritti alla mano? Facciamo un esempio: lui dà una spiegazione al perché l’ottavo capitolo di “Una disperata vitalità”, nella raccolta “Poesia in forma di rosa” (Garzanti), viene impaginato al centro come un’epigrafe e ne analizza il testo leggendolo come un annuncio di morte. Perché non viene data una spiegazione alternativa a questa bizzarra scelta tipografica? O, ancora, perché quando mio padre dà la sua interpretazione dell’uso delle parentesi nella poesia *Patmos* (dove si fa

l'appello ai morti di piazza Fontana) qualcuno non contesta la sua lettura che tuttavia sembra rendere chiare scelte altrimenti incomprensibili e che non possono certo essere casuali? Perché quando afferma che la parola *treni* (tradotta in altre lingue con la parola che si usa per i mezzi di trasporto) va intesa come lamenti funebri (dal greco) non viene smentito?

Perché, insomma, non viene contestato nel merito? Forse perché non gli viene perdonato di avere osato sconfinare nel campo della critica letteraria essendo lui un pittore? O perché per controbatterlo sarebbe necessario avere letto e riletto tutto ciò ha letto lui negli ultimi 30 anni della sua vita?

Non entro nel merito di quanti invece obiettano che Pasolini non poteva farsi ammazzare o cercare la morte perché amava la vita, perché quel giorno era allegro o perché adorava il calcio: tutte cose che in questi anni si sono sentite dire. Mentre comprendo che questa lettura non sia stata accettata da chi era legato a lui da un affetto profondo come Ninetto Davoli o come la cugina Graziella Chiarcossi.

Ritengo, tuttavia, che a prescindere dalle conclusioni alle quali arriva, il lavoro di mio padre abbia messo in luce degli aspetti di Pasolini per molto tempo trascurati dai più e che hanno a che fare, tra le altre cose, con una passione che i due condividevano fin da ragazzi, proprio al tempo della loro iscrizione al Partito Comunista: l'interesse per la storia delle religioni e per la mitologia.

Quando mio padre era vivo non l'ho seguito su questa strada: ero presa dalla mia vita e dal mio lavoro e poi lui aveva un modo così assertivo di parlare della sua teoria sulla morte di Pasolini che, per ovvie dinamiche padre/figlia, mi infastidiva. Quando è morto, però, sono andata a trovare l'editore Cesare De Michelis alla Marsilio. Gli ho chiesto che cosa potessi fare perché il lavoro di mio padre su Pasolini fosse valorizzato come merita. Lui mi ha risposto "Niente, perché tuo padre aveva ragione e prima o poi questa cosa sarà chiara a tutti".

Io non credo. Se in 50 anni non si è capito che cosa è successo non lo scopriremo certo nei prossimi 50 ma credo, invece, che sia venuto il momento di considerare tutte le ipotesi in campo anche quelle più scandalose e impopolari come scandalosa e impopolare è stata la vita del poeta.

LE APODISSI DI UN REAZIONARIO



PIER MARRONE

Non mi occuperò della produzione letteraria, teatrale, cinematografica di **Pier Paolo Pasolini**. Non intendo affatto discutere i suoi meriti artistici che sono rilevanti e meritano di essere conosciuti e, per quanto riguarda il patrimonio delle idee che in questa produzione è contenuto, diffusi e discussi. Mi concentrerò essenzialmente su una sua celebre raccolta di interventi civili, gli *Scritti corsari*, con qualche incursione nelle altrettanto significative *Lettere luterane*, perché contengono quanto di più vicino nella sua produzione alle mie competenze e ai miei interessi e perché sono testi che hanno avuto grande fortuna nella costruzione dell’immagine di PPP come intellettuale controcorrente, coraggioso, capace di analisi spiazzanti, raffinate e in grado di aprire inedite prospettive alla riflessione. Si tratta anche di raccolte di scritti che hanno avuto una certa fortuna non solo nella cultura di sinistra, alla quale indubbiamente PPP apparteneva, almeno come sentimento soggettivo (però anche per riconoscimento quasi unanime), ma anche negli ambienti di destra, a partire almeno dalla fine degli anni Ottanta. Antecedentemente, questa rivalutazione non era stata

possibile sia perché lo stigma sull'omosessualità di PPP lo impediva sia perché PPP veniva percepito come parte della cultura del sistema, alla quale soprattutto i militanti più giovani dell'estrema destra intendevano opporsi. Il recupero di PPP da parte della cultura di destra non avveniva tanto e unicamente per la sua poetica che cantava le periferie urbane degradate (dove pure il sottoproletariato non si dimostrò certo insensibile ai richiami delle destre estreme) quanto perché pensava di averne individuato le cause.

Furio Jesi, prima della sua tragica e prematura scomparsa, ebbe modo di riflettere a più riprese sulla persistenza del mito e sulle sue connessioni con la cultura di destra. Anzi: a Jesi si deve una definizione di che cosa sia una cultura di destra. L'icistica definizione che offre Jesi è che si tratti di “**idee senza parole**”. Con questa espressione Jesi intendeva un utilizzo culturale del passato inteso come insieme di categorie metastoriche, tendenzialmente immuni da processi evolutivi, che qualora ci fossero stati, andrebbero rubricati sotto il segno della corruzione. Tuttavia, perché queste idee dovrebbero essere senza parole? L'espressione è paleamente polemica e individua un'assenza di argomentazione nell'assunzione di idee come **Tradizione, Occidente, Patria, Nazione, Onore, Coraggio, Virilità** e via elencando, sempre però utilizzando le maiuscole, a suggerire appunto qualcosa che non cambia. Un utilizzo, si potrebbe dire, di categorie culturali trasformate in ipostasi e in oggetti immuni dal corso del tempo.

È un utilizzo categoriale che deve molto alla storia delle religioni, poiché la storia delle religioni, ancorché sia appunto storia, deve pur sempre fare i conti con un'esperienza indubbiamente autentica, che ha i suoi riferimenti (i miti di origine, le storie degli dei, dei semidei, degli eroi) in un tempo fuori del tempo (*in illo tempore*, secondo l'espressione resa celebre da Mircea Eliade, uno dei più importanti storici delle religioni della contemporaneità, che PPP ben conosceva). Non si tratta, dunque, di idee senza parole, bensì di idee che vorrebbero muoversi in un ambito sottratto al divenire e alla storia.

Si tratta, tuttavia, esclusivamente di un difetto della cultura di destra nelle sue frange più estreme e esoteriche? Penso di no. Forse anche l'esaltazione del **proletariato** come classe progressiva e l'esaltazione dell'ineluttabilità delle **leggi della storia**, così come l'idea di **rivoluzione permanente** o di **assalto al quartier generale** abbiano caratteristiche simili, almeno nel senso di sovvertire l'argomentazione trasformandola in parola d'ordine, slogan, graffito, murales, martellante ripetizione propagandistica.

Così non mi stupisco che la Cuba castrista abbia suscitato simpatie in alcuni miei amici di destra che la visitarono. In fondo gli slogan che si leggono ancora sui muri de La Habana, slogan come “**patria o muerte**”, “**siempre joven siempre rebelde**” alludono a qualcosa che è ben presente nell'estremismo di destra, ossia il culto della morte e il culto della gioventù, assieme a quello della “**bella morte**” incontrata nella giovinezza. Quello che forse differenzia le idee senza parole della destra estrema dalle idee senza parole della sinistra estrema è la presenza di una nostalgia per un passato che nella sinistra estrema non

ci può ovviamente essere. Questi sono alcuni dei motivi per i quali ritengo che **PPP sia stato un intellettuale reazionario**. È certo che non sia una categoria adatta a inquadrare *tutta* l'opera di PPP, se non altro perché un'opera artistica, se riuscita, trascende le categorie politiche, ma come dicevo la dimensione che mi interessa è quella dell'intellettuale che interviene pubblicamente, cosa che PPP fece costantemente.

Devo dire che ci sono dei tratti generali di molti degli interventi di PPP che me li rendono sconcertanti, come, ad esempio, la preminenza dell'impressione sull'analisi; una superficiale distinzione tra cultura e sottocultura; la mancanza di riscontri empirici alle sue affermazioni. PPP molto spesso e quasi sempre ha una tesi da dimostrare, non un fenomeno da comprendere. Così anche tutta le sue filippiche contro il consumismo e la mutazione antropologica degli italiani si nutre di un passato che è esistito, forse, solo nella sua mente e nelle sue passioni, che temeva di non riuscire a soddisfare in un mondo indirizzato verso stili di consumo differenti rispetto a quelli che lui poteva offrire. Ecco allora le invettive indirizzate contro i giovani delle società occidentali. In primo luogo, queste invettive si rivolgono verso quelli che all'epoca venivano chiamati “**capelloni**”, che PPP vide per la prima volta a Praga. Due ragazzi *english speaking*, che a suo dire hanno fatto a meno del linguaggio verbale per comunicare (ma forse solo perché non padroneggiavano il ceco; e PPP parlava un inglese fluente?), rinunciando anche alla ricchezza di una lingua, che veicola una cultura (anche se non mancano censure frequenti verso quanto quella cultura *english speaking* produce, in particolare la sociologia, un prodotto americano secondo PPP), per concentrarsi su un unico segno, la lunghezza dei capelli nella quale si sarebbero concentrati “**tutti i possibili segni di un linguaggio articolato**”. Non solo PPP lo sa, ma sa anche il contenuto preciso di questo segno, estremamente povero eppure complesso. I capelloni a Praga, che loro ritengono la periferia del mondo, intendono esercitare un apostolato, per mezzo della stessa **Apparizione** (in maiuscolo, quasi fosse un'epifania religiosa) dei loro capelli. E quanto appare è niente meno che un'ontologia alla quale non c'è nulla da aggiungere, una Novità che preannuncia Eventi epocali, sempre con un funereo utilizzo delle maiuscole. Conclude da vero guru intellettuale PPP: “**Io fui destinatario di questa comunicazione e fui anche in grado di decifrarla**”. Forse, però, i giovani *english speaking* nemmeno si erano accorti di lui.

La cosa sorprendente non è tanto la supponenza di PPP, che si autocertifica, in quanto intellettuale, dotato di capacità diagnostiche di altrimenti insondabili fenomeni sociali, quanto il fatto che nessuna voce, a mia conoscenza, si sia levata per chiedergli: “scusa tanto, ma tu com'è che sai tutte queste cose?”. L'indulgenza sufficiente di PPP guarda a questi ragazzotti come a dei rivoluzionari da operetta da osservare con sospetto, soprattutto perché la loro è una sottocultura di protesta opposta, ma in fondo solidale, a una sottocultura di potere. Magari osano sognare una rivoluzione non marxista. “Il linguaggio di quei capelli, anche se ineffabile, esprimeva ‘cose’ di Sinistra. Magari della Nuova Sinistra, nata dentro

l'universo borghese (in una dialettica creata forse artificialmente) da quella Mente che regola, al di fuori della coscienza dei Poteri particolari e storici, il destino della Borghesia”, glossa PPP, abbondando nuovamente in rassicuranti maiuscole. Questa capacità corruttiva è una malattia planetaria: “Sull’Isfahan di una diecina di anni fa - una delle più belle città del mondo, se non chissà, la più bella - è nata una Isfahan nuova, moderna e bruttissima. Ma per le sue strade, al lavoro, o a passeggio, verso sera, si vedono i ragazzi che si vedevano in Italia una diecina di anni fa: figli dignitosi e umili, con le loro belle nuche, le loro belle facce limpide sotto i fieri ciuffi innocenti. Ed ecco che una sera, camminando per la strada principale, vidi, tra tutti quei ragazzi antichi, bellissimi e pieni dell’antica dignità umana, due esseri mostruosi: non erano proprio dei capelloni, ma i loro capelli erano tagliati all’europea, lunghi di dietro, corti sulla fronte, resi stopposi dal tiraggio, appiccicati artificialmente intorno al viso con due laidi ciuffetti sopra le orecchie.”

Forse, maggiormente sincero è PPP nel suo disprezzo per i giovani in un agghiacciante passo delle *Lettere luterane*: “I figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non terrorizzante, è fastidiosamente infelice. Orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti. Sono maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica. Oppure, sono maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà”. Certo, non mancano picchi di cultura e informazione nemmeno tra questi mostri, ma sono cultura e informazione delle quali questi poveracci non sanno cosa farsene, rinchiusi dentro la loro infelicità. Ora, come sa PPP che questi giovinastri sono infelici ora e destinati all’infelicità in futuro? Ha fatto qualche indagine con i mezzi della disprezzata sociologia, una scienza borghese? Per PPP etichettati come mostri hanno il destino già segnato, ma ciò che in realtà è segnato dopo decenni dalla pubblicazione di queste considerazioni è solo l’effetto comico di un signore maturo che non perde occasione per lamentarsi di un mondo nel quale non si riconosce più (e questo naturalmente è legittimo) soprattutto perché questo mondo non riconosce a lui e al suo autocertificato ruolo di intellettuale dissidente una qualche autorità.

Le critiche di PPP muovono al sorriso (tuttavia, almeno in me, non certo all’indulgenza per la sua insopportabile supponenza), ma devono, nello stesso tempo, essere prese in qualche loro aspetto, invece, seriamente. E, allora, io credo occorrerà chiedersi per quale motivo PPP si sentiva fuori posto nella società nella quale viveva, la quale non gli lesinò certo riconoscimenti artistici, ruolo sociale, benessere economico. Se uno si sente fuori posto, è immaginabile che dentro di sé alberghi un’idea di un altro luogo, dove invece fuori posto non si sentirebbe, probabilmente perché si sentirebbe maggiormente prossimo a quanto chiamerebbe casa (o patria o nazione o appartenenza culturale).

Questo luogo per PPP esiste e si chiama **società contadina**. È una società destinata a scomparire almeno nell’Occidente orrendamente corrotto dal consumismo, ma che ha

ancora importanti sopravvivenze nelle periferie urbane. Le periferie urbane, infatti, sono per PPP contadine nei propri valori, che si trasmettono dai padri ai figli. “I figli hanno assicurata un’esistenza simile a quella dei padri. Essi sono anzi destinati a ripetere e reincarnare i padri. La rivoluzione ha la pigrizia del sole che splende sui prati spelacchiati, sulle baracche, sui palazzoni scrostati. Tutto ciò non ferisce il passato, non lacera i suoi valori e i suoi modelli. L’urbanesimo è ancora contadino. Il mondo operaio è fisicamente contadino: e la sua tradizione antropologica recente non è trasgressiva. Il paesaggio può contenere questa nuova forma di vita (bidonville, casupole, palazzoni) perché il suo spirito è identico a quello dei villaggi, dei casolari. E, appunto, la rivoluzione operaia ha questo ‘spirito’”.

La pigrizia del sole che splende sui prati preserva i valori del passato. Quali siano poi questi valori non si comprende bene. Apprendiamo però che si stava meglio quando si stava peggio, ossia durante il **regime fascista**, che detto da un compagno di strada del partito comunista è un gran bel dire. “Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l’adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L’abiura è compiuta.”

Il **Centro** deve essere stato nella mente di PPP una specie di **Spectre**, capace di condizionare culture, sottoculture, in grado di portare alla dissoluzione genocidaria popolazioni incontaminate, felici della loro povertà (quella sì, e non in senso figurato, monumentale). Al consumismo che consuma la famiglia, che spezza l’alleanza oggettiva tra Chiesa cattolica e mondo contadino PPP oppone la sua personale nostalgia delle origini (come recita un titolo di un bel libro dello storico delle religioni Mircea Eliade), quella di un mondo contadino metastorico. “L’universo contadino (cui appartengono le culture sottoproletarie urbane, e, appunto fino a pochi anni fa, quelle delle minoranze operaie - ché erano vere e proprie minoranze, come in Russia nel ‘17) è un universo transnazionale: che addirittura non riconosce le nazioni. Esso è l’avanzo di una civiltà precedente (o di un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe fra loro).” C’è da dubitare che questa analogia valga per tutto il mondo, e non sia invece il risultato di un pregiudizio eurocentrico di PPP.

Ma che cosa c’era di così buono nella civiltà contadina? Innanzitutto la povertà, che preservava i contadini da desideri eccessivi e corruttori. “È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro il più a lungo possibile, nei paesi del Terzo Mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch’esso entrando nell’orbita del

cosiddetto Sviluppo). Gli uomini di questo universo non vivevano un'età dell'oro, come non erano coinvolti, se non formalmente con l'Italietta. Essi vivevano quella che Chilanti ha chiamato l'età del pane. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita (tanto per essere estremamente elementari, e concludere con questo argomento)." Come diceva Nietzsche, i semidei sono sempre vissuti nel passato e l'epoca presente è sempre quella degenerata che sospira al cadere delle foglie in autunno.

La povertà rende la vita necessaria, il superfluo rende la vita superflua. Ma che cosa si può definire superfluo? Quanto non è necessario alla riproduzione sociale, direi. Si dà però il caso che non esiste un'unica riproduzione sociale, ma molte, indeterminate addirittura, perché noi ci ibridiamo con la tecnica, ossia con quanto produce potenzialità e beni che prima del nostro incontro con la tecnica, si tratti della punta di pietra per scheggiare una selce, dell'aratro, della penna Bic, o del telefono cellulare, non esisteva, mentre il fine di questa interazione è stato sempre identico: potenziare le nostre povere capacità fisiche attraverso la nostra enorme capacità immaginativa.

Il benessere è perciò per PPP corruzione, come si può percepire semplicemente camminando in una città qualsiasi dell'Occidente capitalistico. L'uniformità della folla è una uniformità nella tristezza e nell'infelicità. Però PPP non era così disonesto da dire che dall'altra parte della cortina di ferro ci fosse la varietà di un abito di Arlecchino. Anche lì la folla è sorprendentemente uniforme, ma è l'uniformità generata dall'eguaglianza sociale, e quindi genera esaltazione e allegria: "il fatto che il popolo abbia vinto nel '17, una volta per sempre, la lotta di classe e abbia raggiunto l'uguaglianza dei cittadini, è qualcosa che dà un profondo, esaltante sentimento di allegria e di fiducia negli uomini. Il popolo si è infatti conquistato la libertà suprema: nessuno gliel'ha regalata. Se l'è conquistata.".

Penso sia fondamentalmente vero che in quei paesi dell'universo comunista si fosse raggiunta una sostanziale eguaglianza, una eguaglianza nella miseria, una parità per la maggior parte della popolazione nella schiavitù. PPP è troppo superficiale e ferocemente ideologico per comprendere una semplice verità: che per distribuire la ricchezza prima devi produrla. Ma a lui il benessere sociale in definitiva non interessava, quel benessere relativo che permette di possedere più di un cappotto per l'inverno, di possedere un mezzo di trasporto (be', lui la sua Alfa Romeo GT 2000, un auto lussuosa, per la ricerca di efebi amanti a buon mercato nelle sue scorribande nelle periferie romane già la possedeva e questo è quanto contava), di avere accesso a cure dentalistiche e magari estetiche, di poter viaggiare, di conoscere altri mondi al di fuori dell'Italietta della quale lui era un occulto rappresentante. PPP non era un intellettuale in difesa dell'umano, come recentemente lo si è definito. Era piuttosto un reazionario che odiava qualsiasi progresso che sottraesse l'umano al regno del bisogno, proiettandolo verso un futuro con meno sofferenze materiali,

dove i suoi sogni pauperistici non sarebbero stati più ascoltati da nessuno, all'infuori di qualche ipocrita pauperista come lui, che certamente non sarebbe disposto a rinunciare ai suoi viaggi, ai suoi vestiti, alle cene nei ristoranti, dedicandosi invece a un faticoso autoconsumo.

URBE COATTA: CREDO E SPAZIO URBANO NELLA ROMA DI PASOLINI



DOMENICO BILOTTI

La vivacità intellettuale di **Pier Paolo Pasolini** gli procurò, tra gli altri geniali cimenti del suo estro critico, di stendere una curiosa prefazione a una raccolta di sentenze rotali, richiamata più o meno direttamente anche in un passaggio degli Scritti corsari. Il Pasolini campione nello scandalizzare il bigottismo retrivo che era sceso a patti col consumismo capitalista incontrava il Pasolini montano, tradizionalista, ostinato esteta di una civiltà rurale imperniata su liturgie e su valori cattolici. Colpiscono, in quelle righe che sono non da giurista ma che qualche ragguaglio offrono anche sul procedimento ecclesiastico, due temi su cui si misura l'originale tempra saggistica di Pasolini: l'amore e l'extraterritorialità. Il competente formalismo tecnico dell'amministrazione giudiziaria canonica è guardato dal Poeta senza astio, anzi, con quel certo rispetto che si deve a ciò che si intuisce aulico, pensoso, contemporaneamente modellato e indurito dallo studio. Gli risulta però incredibile, e fino alla bestemmia, che quelle sentenze trasudino logica probatoria, riferimenti dottrinali dotti e assolutamente ben padroneggiati, ma non si percepisca in esse alcuna empatia, alcuna palpitazione. Quel senso profondo di carità che è

contemporaneamente primaria espressione dell'amore divino (*Deus Caritas Est*, del resto, è una delle più profonde encicliche di **Benedetto XVI**) e che dovrebbe modellare anche la giurisdizione, dal momento che l'equità è la giustizia mitigata dal dolce profumo della misericordia. O, almeno, così sosteneva **Enrico da Susa**, che pure non fu uomo indulgente, se si ricordano le sue dissertazioni sui rapporti di debito-credito o la rigorosa solidità espositiva della sua teoria costituzionale sul Papato.

E, in quel piccolo saggio di accompagnamento, che nasceva nel clima in cui il movimento divorzista per i diritti civili avversava l'istituto della nullità matrimoniale, esecrandone arbitrii e opportunismi non eventuali, un'altra nota emerge sovente: l'extraterritorialità. La giurisdizione ecclesiale opera nello Stato e, attraverso la delibazione, le sue pronunce raggiungono efficacia civile in quello stesso Stato, eppure afferisce a un ordinamento diverso, universale, non territoriale. Potenzialmente senza confini anche nel senso che a nessuno è dato di porle dei confini. Un simile immaginario, così singolare, seduce lo sguardo di Pasolini: radicati in Roma, Urbe eterna, nel mezzo di quello che tutt'oggi ha funzione e natura di centro storico e amministrativo della città, quel diritto e quella giurisdizione le stanno al di fuori, perché sono dappertutto.

Anche geograficamente parlando, d'altra parte, la Roma pontificia, da Castel Sant'Angelo a San Pietro, in bilico tra il comune della capitale italiana e il territorio dell'indipendente Stato (enclave) Città del Vaticano, è una Roma sul Tevere. Quel fiume di latrine, capanne, famigli e famiglie, affaracci, unisce Roma papale e Roma di borgata. Poche decine di chilometri, spesso nemmeno una, e due città diverse che a stento si riconoscono di sfuggita, ma che certo non si conoscono a fondo.

Sui rapporti tra l'etica e l'estetica pasoliniane, da un lato, e il cattolicesimo, tra teologia e scrittura, dall'altro è stato pensato e detto molto: indagini che hanno inteso ricoprire ogni possibile interpretazione, dall'indole intrinseca più o meno nascostamente comunitaria e tradizionalistica fino alla dissacrante postura libertina e anticlericale. Non ha senso, scomparso ormai da un cinquantennio il regista bolognese, sperare di addivenire alla parola ultima di un dilemma che è stato forse più di sopravvissuti e posteri, che non di contemporanei, amici ed estimatori. La censura italiana che bersagliò il Pasolini del cinema e del teatro, in fondo, non era specificamente curiale: esprimeva una formazione e un *cursus honorum* tipici in certe accademie, in certe giurisdizioni, in certe istituzioni. Pasolini irritava e irretiva la morale più che la liturgia, il confezionamento narrativo consueto del vizio e del male, non gli argomenti religiosi per il loro contrasto o la loro difesa. Più modestamente, ci si può limitare a due notazioni: che Pasolini vivesse, contro ogni possibile esibita sfacciataaggine, con un'inestimabile percezione di colpa la sua sessualità e che, tutto sommato, di quell'amore come *caritas* non desse la razionante lettura tomistica, ma una esuberante, indicibile, visione di irrazionalità.

A favore del primo argomento, milita il raffronto con un altro grande "corsaro" del Novecento italiano, **Giovanni Testori**, drammaturgo e non cineasta, che non a caso, nello scacchiere urbano di Milano, non stava col Pirellone, con le parate della moda o i cortei al Duomo, bensì coi nuovi borghesi mancati, passati dalle risaie alla periferia senza accorgersene. Uno di loro farà morire a Stazione Centrale, unico illuminato dalla grazia in

una *mise en scène* straordinaria, “In Exitu”, per overdose. Primo aborto del nuovo mondo, ultima vittima del Secolo breve.

Quanto al secondo aspetto, il film “Teorema” e il romanzo omonimo tratto da quel soggetto assegnano al grottesco ospite inatteso, che amoreggia con tutti, senza alcun raziocinio o distinzione, una sorta di valenza salvifica, che non è carnale o metafisica, ma essenzialmente semantica: la sessualità trasmette ciò che è impedito ai codici scritti e a quelli non scritti.

Tornando però all’Urbe romana di Pasolini, quelle due realtà socio-urbanistiche unite da una storia e da un linguaggio comune, ma divise su ogni possibile argomento di fenomenologia dell’amministrazione, sono due territori da esplorare: i conservatorismi interessati della prima, la disarmante e nuda (perciò genuina ed entro certi termini innocente) violenza autolesionista della seconda.

La questione emerge con una certa nettezza nel Pasolini editorialista e corsivista dei Sessanta e dei Settanta: ricordava spesso come i giovani borgatari, quando muovevano dal litorale Sud, dicessero di “salire a Roma”, “andare a Roma”, “su a Roma”. Come se fossero, in sostanza, due mondi a distanza di sicurezza, probabilmente, per Pasolini, l’uno dall’altro. I ricchi dai poveri, ma forse anche questi ultimi i cui comportamenti possono ancora per qualche tempo sperare di essere immuni dalla contaminazione dei primi. In un certo senso, la narrativa pasoliniana di ambientazione romana racconta consimile debacle: il cedimento dell’inconsapevole al desiderio del vincitore, alla religione del suo tempo.

Non casualmente, le due opere migliori in questa parte della produzione dell’A. sono degli anni Cinquanta (*Ragazzi di Vita* del 1955 e *Una Vita Violenta* del 1959): la fotografia di un’Italia repubblicana, ma non riscattata, dove il suo vissuto popolare è molto diverso dalle vestigia, persino le più rispettabili, del suo ceto politico e, peggio ancora, dai fasti del suo patronato economico, menzognero, contestualmente servile e manipolatore.

Nell’exasperare tale divaricazione Pasolini soleva esagerare e ciò resterà caratteristico della vera febbre militante della sua opera: la denuncia delle corruenze pubbliche e morali dell’alta borghesia, anche a costo di prendere cantonate.

Basti pensare al rovente 1968 della contestazione. La Chiesa reagiva al movimentismo generato dalle istanze più radicali del Concilio Vaticano II con *Humanae Vitae*, l’enciclica di forte riaffermazione dottrinale e teologica di Paolo VI; a Valle Giulia scontri violenti tra polizia e manifestanti e Pasolini alle prese con la difesa dei proletari in divisa, screditando invece il lignaggio dei dimostranti. Quando scorgiamo l’occupazione e la provenienza dei fermati di Marzo alla facoltà di Architettura, tuttavia, scopriamo manovali nati in Puglia, studenti della provincia abruzzese, disoccupati dal Pigneto; nient’affatto i soli figli della Roma bene e dell’intelighenzia opportunistica e strumentale della sinistra politica.

E forse in errore il Nostro lo è pure a vedere così tanto spazialmente e affettivamente divise quelle due comunque distanti parti di Roma: molto sottoproletariato capitolino fu coattivamente sfrattato e sfollato dalle case fatiscenti da dentro le Mura Aureliane verso le sterminate borgate ancora in onnivora (mal)formazione edilizia. E altra parte di quel sottoproletariato è stato affidato, o si è formato o è stato costretto a istruirsi, presso

l’immenso reticolato degli istituti religiosi. Raderi imperiali, possedimenti ecclesiastici e baracche sotto le paludi si somigliano in realtà molto più di quanto appaia.

I testi più rappresentativi di quest’ultimo milievo, che fa incessantemente spola di sopravvivenza presso gli altri due, sono non a caso pubblicati dall’editore milanese Garzanti. La Roma potente d’allora non aveva attitudine a perdonare chi investigava la polvere nascosta sotto il suo tappeto. Criticare i comportamenti mettendoli a irrevocabile evidenza è, come affermò lo stesso Pasolini in un celeberrimo *j'accuse*, assai peggio che fare nomi, non servono le prove. In destino non difformi incorse il bel film, e da rivalutare, “Stazione Termini” di De Sica: obliato, stroncato come una americanata di scarto e resultativa, in realtà registrava la Roma impiegatizia, il sacco edilizio, il vivere d’espediti, il mutevole popolo intorno alle stazioni prima del boom economico.

Se per redenzione si intende allora nel linguaggio comune, approssimando di molto il senso canonico-sacramentale, uno stato di felicità e rigenerazione ottenuto attraverso la liberazione da colpe e angosce, sia il Riccetto sia Tommaso, i protagonisti più nitidi del Pasolini narratore, sono i figli di due redenzioni mancate. Figli, cioè, dell’impossibile ricomposizione tra i tanti volti di una Roma spezzata.

L’epilogo del primo è quello di un manovale dei cantieri ormai divenuto cinico: il giovanissimo extralegale che nel raggiro e nel reato trovava sopravvivenza e soprattutto sfogo ha lasciato spazio a un uomo adulto incapace dell’irragionevole slancio della generosità e del sacrificio. Ed è ancora più netta la dipartita, stavolta anche fisica, di Tommaso. È una sorta di anti-Chisciotte che ha rubato, si è prostituito, ha vissuto la rude essenza maschile di un carcere ordinato su una gerarchia collaterale e antitetica rispetto a ogni speranza (costituzionale o rivoluzionaria che fosse). Trova la morte proprio nell’avvicinamento all’impegno politico-sociale e alla decisione di mettere su una famiglia, esattamente nel senso di società naturale fondata sul matrimonio. La tubercolosi avrà la meglio e non sarà nel suo corpo e nel suo destino la riconciliazione della Roma coatta, ristretta, orfana di alternativa, e di quella distratta e nobile, carceriera e inconsapevole.

Non c’è palingenesi nel consumismo: cristianesimo e socialismo sembrano non trovare più dove piantare il piccolo seme, né dove prendere la falce.

MAMMA ROMA: TRA INVENZIONE DEL QUOTIDIANO, IPERREALISMO E GIUDIZIO DEGLI ALTRI



EUSEBIO CICCOTTI

1. *Dal neorealismo al post-neorealismo*

Per la maggior parte degli storici del cinema la grande stagione del *neorealismo* si conclude intorno ai primi anni Cinquanta. Tra gli ultimi capolavori vi sono: *Germania anno zero* (1950, R. Rossellini); *Bellissima* (1951, L. Visconti) *Umberto D* (1952, V. De Sica), *Il tetto* (V. De Sica, 1956), *Il ferrovieri* (P. Germi, 1956).

Una vena “realista”, staccatasi dal troncone “neorealista” (non più attori presi dalla strada; non più pedinamento oggettivo, non più solo dialetto), si ibriderà in diverse soluzioni: nel realismo-fantastico (proprio grazie a uno dei maggiori “teorici” del neorealismo duro e crudo: Cesare Zavattini) con film quali *Miracolo a Milano* (1951) o *Giudizio universale* (1961). Si coniugherà, al contempo, con il realismo “esistenzialista” di un Federico Fellini (*La strada*, 1954) e di Roberto Rosellini (*Viaggio in Italia*, 1954), ma anche con l’introspezione psicologica di Michelangelo Antonioni (*Il grido*, 1957).

Poi, ecco “un colpo di coda” agli inizi dei Sessanta: arriva il realismo dalla forte denuncia sociale con *I delfini* (1960, F. Maselli), *I basilischi* (1963, L. Wertmüller), e, finanche, politica, *Le mani sulla città* (1963, F. Rosi,); senza tralasciare nei soggetti una venatura sociale-esistenziale con *Io la conoscevo bene* (P. Germi, 1965: qui il regista inserisce sequenze con la camera a mano). Mentre, su altri versanti stilistici, un Fellini, ad

es., segue la propria strada, tra realismo ricostruito e/o trasfigurato, filosofia esistenziale, psicanalisi, analisi dell'io diviso (1960, *La dolce vita*; 1963 *Otto e mezzo*).

Pier Paolo Pasolini esordisce come regista nel 1961 con *Accattone* cui segue *Mamma Roma* nel 1962. Egli arriva dalla letteratura, con due capolavori inediti nel panorama italiano, sia per *tema* (le borgate di una città di tre milioni di abitanti: «E cche proprio a mme dovete portà 'n questura? Su ttre milioni d'abitanti che ce só a Roma!»: Accattone ai due poliziotti in borghese che intendono identificarlo), sia sul piano *stilistico*, creando **un realismo duro e crudo**. Un'innegabile oggettività supportata da una sorta di “regressione verghiana” (scriverrà poi il regista-scrittore), e in cui l’italiano standard cammina intersecato al dialetto del neo-romanesco anni Cinquanta (cfr. E. Ciccotti, *Appunti sul romanesco nella finzione cinematografica*, in Franco Onorati e Marcello Teodonio (a cura di), *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni 2001): nei due romanzi *Ragazzi di vita* (1956) e *Una vita violenta* (1959), e poi in altri racconti; ma anche ricorso ad altri dialetti (*Accattone*), dimostrando di aver ben studiato il “caso” del *Pasticciaccio* (1946- 1957) di Carlo Emilio Gadda.

«I primi film [di Pasolini] tentano di trasferire dalla pagina allo schermo il mondo dei suoi “ragazzi di vita” e in seguito il suo sguardo si allarga a tutta la cultura letteraria fino alle forme più antiche della tragedia e del mito [...]. Con il cinema [Pasolini] cerca di salvare delle figure di giovani senza storia e di dar loro una vita eterna proiettandoli da subito nella dimensione del mito. [...]. Da *Accattone* in poi cerca di muoversi in direzione non naturalistica e di imprimere alle vicende un ritmo che conferisca a ogni gesto e a ogni battuta quasi un valore rituale: ogni evento nella vita di Accattone, Ettore e Stracci, i protagonisti di *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*, si svolge secondo i momenti e le scansioni proprie del rito e del mito. L’eroe percorre tutte le tappe d’una parabola esistenziale che passa per l’iniziazione, la passione, e si conclude inevitabilmente nella morte. [...]. La rappresentazione perde il senso della narrazione e del racconto lineare per acquisire la forma di un polittico in cui l’insieme è scomposto in tante unità autonome». (**Gian Piero Brunetta**, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Torino, 2006, Einaudi, p.28).

2. *La recitazione irrealistica in Accattone e Mamma Roma*

Per il racconto socio- antropologico delle periferie e borgate della Roma inizio anni Sessanta (*Accattone e Mamma Roma*), Pasolini crea un suo “realismo ricostruito” ibridato di diversi generi, lontano dal neorealismo. Mantiene solo due aspetti della *estetica neorealista*: il ricorso ai dialetti (*Accattone*: romanesco e napoletano), (*Mamma Roma*: romanesco) e agli attori “presi dalla strada”, ossia non professionisti. Per il resto appare influenzato dalle nuove poetiche della fine anni Cinquanta della *nouvelle vague* francese (Jean-Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut, e dalle tecniche del teatro dell’assurdo, in cui il protagonista, svuotato del suo ruolo da vincente, tende a comportarsi come un antieroe.

Ciò appare evidente in tutti gli aspetti della diegesi: *recitazione, scenografia, regia*. Pasolini evita un racconto naturalistico, come ben individuato da Brunetta, ma ibrida, a nostro avviso, su una base *documentaristica* (pensiamo alle povere case e baracche di periferia in *Accattone*; ai prati sporchi, spelacchiati, a tratti rocciosi, inframezzati da resti dell’acquedotto romano, in entrambi i primi due film), soluzioni *iperrealiste, simboliche*, da assurdo quotidiano.

L’incipit di *Mamma Roma*, per esempio, appare allegorico, quasi “dadaista”: vediamo tre porcellini, “vestiti”, che Mamma Roma (**Anna Magnani**) spinge nel salone dell’osteria aiutandosi con una scopa, «incravattati, uno ha un cappello in testa, uno con un fiocco sulla coda, uno con un paio di giarrettiere» (**Pier Paolo Pasolini**, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 9). Ella, rivolgendosi alla sposa, Clementina, le provoca: «A sora sposa ecco i nostri fratelli [...] te presento i tu cognati!» L’allusione è ai parenti del neo-marito, il pappone Carmine (**Franco Citti**), che ha lasciato Mamma Roma, donna matura, per la giovane e non bella Clementina, ragazza della campagna romana («burina»). (Nel film, poi, forse per prevedibili problemi di censura, **non abbiamo la “porcellina” con le giarrettiere**).

In *Accattone*, il personaggio principale, Accattone (**Franco Citti**), recita volutamente sopra le righe, ad alta voce. Si muove enfatizzando i movimenti del corpo; movimenti poi “esagerati” da Ettore (**Ettore Garofolo**), con la sua camminata eccessivamente dinoccolata, basculante, quasi disarticolata (*Mamma Roma*).

È innegabile come, agli attori “presi della strada”, Pasolini imponga una recitazione iperbolicamente realistica da sconfinare nell’iperrealismo, nel simbolico. Soprattutto, egli interviene sulla *risata*, considerata non solo semplice sfogo, ma *modo di essere* del soggetto, di chi vive ai margini della società del benessere, una arma per dichiarare la propria esistenza da escluso dal rapido processo industriale: che tu sia prostituta, pappone, ladro, ragazzo (Ettore) o ragazza (Bruna) disoccupato/a e senza avvenire.

Sia in *Accattone* che in *Mamma Roma* le risa dei personaggi sono, anticipavamo, eccessivamente sgangherate, con sovratoni striduli. In *Accattone*, per esempio, le risa del protagonista e dei suoi amici nelle scene al bar (un bar vagamente ricostruito, senza la preoccupazione del verosimile), alternate agli sfottò reciproci, sono volutamente insistite, irrealistiche, sguaiate: con la camera fissa su mezze figure o prima piani di bocche esageratamente spalancate, ad evocare tratti espressionistici.

La risata “esagerata” lo si incontra sin dall’inizio di *Mamma Roma*. Nella scena del pranzo nuziale, che figurativamente è una citazione provocatoria dell’*Ultima cena* di Leonardo, quella introdotta dai tre porcellini di cui sopra. Qui Pasolini, consigliato da **Sergio Citti** («collaboratore ai dialoghi»), offre una tipica sfida a stornelli, o “stornellata” in romanesco, tra Mamma Roma, Carmine (**Franco Citti**), suo ex marito, e Clementina, la neo-sposa. Gli invitati, lo ricordiamo, sono in maggioranza «burini parenti della sposa e zoccole e papponi, parenti dello sposo» (**Pier Paolo Pasolini**, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, cit., p.10).

Ebbene, nelle indicazioni di regia della sceneggiatura si legge: «**Mamma Roma ride con la bocca come un forno**». E più avanti, mentre la sfida a stornellate prosegue tra i tre, con allusioni volgari, Mamma Roma ride oltre ogni ragionevole limite tanto da far dire a un convenuto:

«1° Pappone – “Me pari ‘n’annaffiatore. Ma che ciài d ride! Almeno faccelo capì pure a noi perché ridi! Hé!”

Ma Mamma Roma lo guarda con gli occhietti stretti **dall’irrefrenabile risata**. [...] **E lei continua a sbudellarsi dal ridere**» (Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, cit. p. 12).

I ladri, le prostitute, i papponi, delle borgate o delle periferie, non fanno altro che *ridere* spalancando la bocca. Un modo per difendersi attaccando l’eventuale nemico. Ma si ride sguaiatamente anche per nascondere le proprie debolezze. Una risata surreale, siamo in *Accattone*, scoppiata per la disperazione della fame (nella vita normale non accade) è quella che trascina, contagiosamente, Accattone e i suoi quattro amici, mentre stanno tentando di cucinarsi degli spaghetti a casa di Fulvio. Mentre attendono che l’acqua bolla, uno di loro ha iniziato a mangiare un fiore da un vaso: scatta una irrefrenabile, contagiosa, insistita risata: la mdp inquadra i primi piani con le bocche spalancate, qui con le bianche dentature perfette, lì con dei buchi neri e denti malmessi.

La risata iperbolica, esagerata, è, dunque, un tratto recitativo stilistico antinaturalistico che Pasolini impone a quasi tutti gli attori in questi due film, ma, andrebbe ricordato, la scelta fu inaugurata nella sua sceneggiatura *La notte brava* (1959, poi regia di Mauro Bolognini): nella scena d’apertura due prostitute, colte mentre si litigano i clienti a Caracalla, accompagnano le loro crescenti offese e minacce reciproche con risate aggressive, mostrando le loro magnifiche dentature.

Altro elemento antinaturalistico nella recitazione lo si ritrova nei dialoghi. In *Mamma Roma*, Garofolo, doppiato, parla quasi controvoglia, senza partecipazione emotiva, in una sorta di anti-recitazione. Lo stesso accadrà con Accattone: in alcune scene Franco Citti recita come ste stesse *parlando* a fatica. Sembra che Pasolini intenda far recitare i suoi personaggi sotto-proletari non secondo una oggettività documentaristica, una partecipazione emotiva nell’ articolare la frase, come visto con Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette* o Anna Magnani in *L’onorevole Angelina*; o come il Vittorio De Sica, di dieci anni dopo, in *Il generale della Rovere* (1960), ma, appunto, optando per una recitazione *antipsicologica*, spiazzante. Un ricorso a un codice “anti-recitativo” mutuato sia dal teatro dell’assurdo, sia assumendo **l’esperienza dell’antieroe piccolo borghese (Jean-Paul Belmondo) ammirato da Pasolini in À bout de souffle (1959, Jean Luc Godard,) ma anche dell’anti-recitazione di Paul Newman che arrivava in Italia con The Long, Hot Summer (1957)**.

Pasolini chiede che anche il resto del corpo diventi espressionista. Pensate alla lotta nella polvere tra Accattone e il fratello della sua ex moglie: parte come violento scontro per poi trasformarsi, per alcuni secondi, in un abbraccio quasi erotico, mentre i due corpi si

rotolano nella polvere della strada sterrata, per poi tornare a sussultare nella lotta per il domino sull'altro.

Dove non può del tutto cancellare il substrato “neo-realista” nella recitazione è nella direzione di una attrice, ormai da anni codificatasi come realista: Anna Magnani. Qui, se intende dirigerla in maniera anti-naturalista, allora deve lavorare sul testo da far recitare alla Magnani, sul rapporto con gli altri personaggi: insomma, sulla regia in generale; oltre che, naturalmente, contando sulla risata cui ella presta volentieri le sue performance.

3. Regia iperrealistica e visionaria

È nella *regia*, dunque, che Pasolini mostra il suo realismo ibrido. *Dettagli* (gli occhi del poliziotto che pedina Accattone), *panoramiche* e *carrellate* “documentaristiche” su borgate segnate da strade di terra, case non rifinite, con muratura frammista a bandoni, tende alle porte, o semplice baracche ad uso abitativo (*Accattone*). Ma anche neo-periferie del secondo Novecento, con palazzine INA-casa, in CLL (qui Pasolini si ricorda di *Il tetto*, 1956, **Vittorio De Sica**), cresciute come funghi, senza piano regolatore, tra quei prati aridi (dove le prostitute si adagiano con gli amici di una notte: introdotti da Pasolini stesso nella ricordata sceneggiatura di *La notte brava*); quei prati non curati di *Mamma Roma*, rivestiti di sterpi o erba bruciata dal sole, con a muti testimoni di un tempo mitico, astorico, i brandelli dell’acquedotto romano; quei prati divorati dalle scavatrici e dalle benne; quei pezzi di prati, con accanto qualche sparuto gregge di un mondo di allevatori in via di estinzione, dove Bruna “incontra” Ettore o si “diverte” con i suoi amici interessati solo al suo corpo, mentre questi è innamorato della ragazza.

Ebbene, questi pezzi di realtà, sono sì *oggettivi*, ma, tramite il montaggio, la musica barocca, resi al contempo a-storici, come congelati in un passato senza tempo, divenuto mitico, insomma un Eldorado al contrario, una lontana età dei poveri.

Pasolini propone un realismo a-realistico, narra uno spazio che era certamente *là*, tra quella baracche e quei prati, tra quelle strade asfaltate della nuova periferia, dove le figlie di nessuno “battono”; mostra stradine e piazze sterrate, *vere*, dove si vive con la spazzatura trasportata dal vento; un mondo tra neo-palazzine e avanzi di prati spelacchiati. In questo spazio Pasolini *inventa, narrando, un suo quotidiano*.

4. Inventare il “realismo” quotidiano tramite la narrazione

In L’invenzione del quotidiano, **Michel De Certeau** distingue tra spazio e luogo.

«È un *luogo* l’ordine (qualsiasi) secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza. Ciò esclude che due cose si possano trovare nel medesimo luogo. [...]. Un luogo è dunque una configurazione istantanea di posizioni, Implica una indicazione di stabilità.

Si ha uno *spazio* dal momento in cui i prendono in considerazione vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo.

Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno. È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporizzano lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali” (**De Certeau**, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 trad. Mario Baccianini, pp. 175-176; *L'invention du quotidien. I L'arte de faire*, Éditions Gallimard, Paris, 1990).

Sembra che De Certeau stia parlando del cinema del primo Pasolini, in particolare delle note sequenze pasoliniane risolte con lunghissime *carrellate all'indietro* (o *backward tracking shot*) di *Accattone* e *Mamma Roma*. Sequenze in cui i protagonisti attraversano la città, a piedi, marcando uno proprio spazio antropologico, identitario, in una *unità polivalente*, uno spazio dei poveri, risolto, sul piano estetico, come notato, in chiave iperrealista e simbolica. **Insomma soluzioni linguistiche che consentono a Pasolini di inventare il suo quotidiano.** Rivediamo queste sequenze.

5. Lo spazio carrellato in Accattone

In *Accattone* abbiamo due *backward tracking shot* chiamati a supportare un dialogo-monologo del protagonista, appunto Accattone (**Franco Citti**). Nel primo (7’), l'uomo attraversa la borgata con un suo amico, Balilla (soprannome), il quale entra in campo e gli cammina affianco, iniziando a parlargli provocandolo. Prima gli chiede, ironicamente, che ne è della sua automobile e, poi, dove sia finito «[...] tutto l'oro che c'avevi?» (ossia la catenina d'oro e gli anelli). Infine, gli rinfaccia d'essere un fallito: «Io sò' nnato coll'istinto de fa er ladro. Tu no! Nun sei nato coll'istinto de fa' er pappa, ma l'accattone». Poi Balilla si stacca, durante la camminata, da Accattone, per andare verso un bambino sul bordo della via, e Accattone, con gli occhi chiusi, sempre camminando a favore di camera, risponde convinto che Balilla gli cammini accanto; ma quando si accorge che sta parlando al vento, sputa in terra in segno di disprezzo.

Il secondo carrello a precedere (1’ e 50”) è la scena in cui Accattone affianca Ascenza (**Paola Guidi**), sua moglie (ma i due non vivono più insieme), mentre ella sta tornando dal lavoro, con un infante in braccio. La donna non si ferma alla richiesta dell'uomo che vorrebbe scusarsi, essere ascoltato, essendo ancora suo marito. Quindi Accattone è costretto a parlarle seguendo la donna che mai si volta verso di lui, mantenendo lo sguardo in avanti verso lo spettatore (ma non in camera).

Queste due soluzioni registiche, pur esibendo un codice di ripresa realistico-documentario (con le case della borgata in pessimo stato che sfilano ai lati dei due; i campi abbandonati; qualche solitario e dimesso passante), compongono un'immagine iperrealistica, alla Edward Hopper, e con tratti assurdi. Notiamo, innanzitutto, due camminate diverse: quella di Accattone, con il solito andamento in cui le parti del corpo sembrano scollegate (ciò sarà più accentuato, come detto, in Ettore di *Mamma Roma*); al contrario, l'andatura di Ascenza risulta impostata, da signora, pur con la difficoltà di tenere in braccio l'infante.

Pasolini evita la prevedibile recitazione neo-realistica, non facendo voltare Ascenza verso l'uomo, quando gli risponde, **in un prevedibile campo/ controcampo, secondo la grammatica classica**; né permettendo ad Accattone di bloccare il procedere di Ascenza come ci si aspetterebbe in una discussione tra i due, visto che l'uomo intende parlare a quella che è ancora «mi moje». **Come dice De Certeau lo spazio messo in atto in queste due carrellate a precedere, è un perfetto campo di tensioni conflittuali risolto magistralmente con una sorta di anti-recitazione:** nella prima carrellata addirittura Accattone cammina ad occhi chiusi; nella seconda Ascenza guarda in avanti, verso un futuro *altro* che lo spettatore deve immaginare.

6. Lo spazio carrellato in Mamma Roma

Parimenti, in *Mamma Roma* abbiamo più di una carrellata. Ma due sono le carrellate - in realtà anche qui due *backward tracking shot* - con al centro Anna Magnani, a supporto visivo di due "monologhi-autobiografici" della protagonista. La prima carrellata-monologo è l'addio alla "vita" di strada, quando felice si sta per trasferire nella nuova casa con suo figlio Ettore. La seconda, triste e depressa, è il rientro forzato in quella "vita", costretta dal ricatto di Carmine, il suo ex pappone, «Si nun ci torni [“a battere”] dico a tu fijo, a Ettore, chi eri!»

a) L'addio alla "vita da strada" (*backward tracking shot: 4'34"*).

Mamma Roma si è staccata dal gruppetto delle prostitute, le saluta, euforicamente, ad alta voce: «Addio!»: ora inizia la sua passeggiata di addio (un unico carrello a precedere). La giovane "collega" Biancofiore la accompagna per un tratto. Poi la lascia e subentra un aviere in libera uscita, cui ella prontamente gli dice «Io mica batto!». Adesso parte il suo "monologo-confessione", guardando in avanti, come se informasse il soldato, ma sta parlando in realtà allo spettatore: «O sai che da tanti anni che sto da 'ste parti nessuno sa cchi sò io? [...] Davanti a casa mia ce sta un vecchio [...]. Il soldato la lascia, esce di campo dicendo a un uomo che entra al suo posto, affiancando la donna «Te lascio la fiaccola!». Mamma Roma continua:

«[...] faceva tutti i muri maestri belli, co' tutti i cessi, ce se poteva magnà'!». L'uomo esce di campo e la affiancano due gay, che ogni tanto lanciano una esclamazione per sorreggere il monologo, e una coppia di giovani silenti. «[...] lui c'aveva 65 anni e io 14! Me sò' sposata da piccola italiana! [...] Questo è vecchio, c'ha la bava alla bocca, questo more, more! Me dicevano [...] Quanto puzzava!». Un gay, con voce molto effeminata, come quelli delle barzellette del tempo:

«Poveretta, t'hanno fatto sposà' 'n vecchio!»

b) Il ritorno forzato alla "vita da strada" (*backward tracking shot: 4'52"*)

Mamma Roma, inizialmente triste e sconsolata inizia la lunga "passeggiata" (carrellata a precedere) con accanto ancora la giovane "collega" Biancofiore, che le fa bere un goccetto

di cognac, per tirarsi su. Poi ella dà via al suo sfogo accusando le prostitute (inclusa lei stessa) della responsabilità di quella scelta. Quasi parodiando quello che le ha detto un prete, e interrompendo il tono grave della autoaccusa, con la solita assurda risata. Soprattutto colpevolizza le prostitute responsabili dell'infelice destino dei propri figli. Biancofiore esce dal campo e la affianca un imbianchino. La donna continua il suo racconto di quando si sposò per la prima volta con un uomo che fu arrestato sull'altare, e di come tutti i parenti del suo primo marito, con cui non consumò le nozze, fossero figli di ladri e prostitute, a loro volta figli di ladri e prostitute. Infine, tre clienti la avvicinano, mentre lei chiude il monologo-autobiografico, gli occhi spalancati verso il cielo, addolorata, con una domanda secca sul suo infelice destino: «Spieghemelo te! Io non so niente de niente! Tu sei il Re dei Re!».

Sono tre gli aspetti estetico-linguistici inconsueti all'interno di un film dal tono comunque “realista”: «**il mio realismo lo considero un atto d'amore [...]**» (P. P. Pasolini, in «Città aperta», nn.7-8, aprile-maggio 1958). Innanzitutto l'opzione della *carrellata ininterrotta*, quasi esagerata, a precedere il personaggio: scelta estetica spesso usata nel documentario. **Ma qui la resa è chiaramente anti- documentaria.** Questa ripresa “dal vero” è, per l'appunto, interrotta continuamente, intenzionalmente, dall'**entrata in campo e la conseguente uscita, dei diversi personaggi, i quali, come in una sorta di simbolico girotondo schnitzleriano**, conferiscono al racconto una dimensione che va dal realismo all'onirico, **allineando delle immagini staccate logicamente ma collegate metaforicamente, in una sorta di “politico”**, come propriamente notato da Gian Piero Brunetta.

La “collega” Biancofiore, l'aviere, l'imbianchino, i due gay, i clienti per bene, sono il mondo notturno di Pasolini, *reale* ma presentato tramite immagini isolate da un contesto neorealista, in una recitazione allusiva: il cliente, per esempio, mai passeggiava accanto a una prostituta, ma la avvicinava rimanendo in auto (come abbiamo visto in *La notte brava*).

Ultimo elemento irrealistico e la recitazione di Anna Magnani: volutamente sopra le righe, la voce alta e alterata, ma autoironica; con, ogni tanto, l'immancabile esagerata risata, isterica: una sorta di difesa, un rito esorcizzante, nei riguardi di quel mondo violento e falso in cui ella è dovuta crescere, schiava di un destino che ha tentato vanamente di cambiare.

7. *Il giudizio degli altri*

Come nella tragedia greca o nel romanzo ottocentesco di taglio realista, il destino dei perdenti appare indirettamente segnato sin dall'inizio della vicenda. Mamma Roma ha lavorato per anni per tirare su Ettore, pagando una famiglia, in un paese della campagna romana ai confini con Roma (nella sceneggiatura non è indicato; poi nel film sarà la periferia di Guidonia, quartiere di Colle Fiorito), dove il bambino è cresciuto. A Roma, ora, ella ha preso un nuovo appartamento, vuole che suo figlio cresca in città (non «dai burini»), insieme a lei, frequentando dei bravi ragazzi. La donna cerca di cancellare la propria vita di ex prostituta; ha aperto un banco al mercato della frutta. Sta vivendo una vita onesta.

Inizia a frequentare la messa domenicale, dove conduce Ettore (che la segue controvoglia), per chiedere al parroco (è lo scrittore Paolo Volponi), vanamente, un posto di lavoro. Vuole essere rispettata come una *persona per bene*. Ci **tiene al giudizio degli altri**. Assolutamente non vuole che Ettore sappia del suo passato. Ella si sta creando, a fatica, un suo *onore*:

«l'onore riguarda le qualità che ognuno può attribuire apertamente e pubblicamente a sé stesso» (**Arthur Schopenhauer**, *Il giudizio degli altri*, Rizzoli-Corriere della Sera, 2020, trad. Bettino Betti, p.73).

Mamma Roma, tramite il suo soprannome, rappresenta, come i personaggi di **Charles Dickens** tramite i loro nomi (cfr. infra), non tanto un principio etico astratto, un giudizio morale, per es., una ex prostituta in cerca di redenzione, ma una identità in carne ed ossa, ben definita, fuori dalle categorie morali, dal pre-giudizio. **Pasolini cerca di ritrarre semplicemente la sua felicità ri-trovata, quella di stare con suo figlio, di rimuovere il suo triste passato, anche grazie alle sue esagerate risa.** Il suo sacrosanto diritto ad essere stimata e rispettata nel giudizio degli altri. Mamma Roma rimarrà nell'immaginario, e nella storia del cinema, come la donna che lotta per la propria dignità, per una vita migliore. **Per Pasolini, né prostituta, né santa: semplicemente madre.**

8. Heidegger, Dickens, Kundera e Pasolini

Negli anni Ottanta **Richard Rorty** pubblica diversi saggi tra cui alcuni dedicati al rapporto tra filosofia e letteratura. Di particolare interesse è *Heidegger, Kundera e Dickens* (in Richrad Rorty, *Scritti filosofici II*, a cura di Aldo G. Gargani, Laterza, 1993, traduzione di Barbara Agnese). Il filosofo premette che scopo del saggio è quello di

«[...] sviluppare una opposizione tra il gusto del prete ascetico [espressione nietzscheana che sta per il teorico, il filosofo, il teologo, ndr] per la teoria, la semplicità, la struttura, l'astrazione e l'essenza da una parte, e il gusto del romanziere per la narrazione, il dettaglio, la varietà e l'accidente, dall'altra» (R. Rorty, op. cit., p.101).

Per fondare il suo ragionamento Rorty ricorre ad alcune affermazioni “teoriche”, ma “relative” che trae da *L'arte del romanzo* di **Milan Kundera**.

«Il romanzo è il paradiso immaginario degli individui. È il territorio in cui nessuno possiede la verità, né Anna né Karenin, ma in cui tutti hanno diritto ad essere capitì, Karenin non di meno Anna» (op. cit., p.103).

Il limite dei teorici, secondo Rorty è quello di cercare di creare dei sistemi per spiegare le verità ultime, di definire la Storia, di interrogarsi sull'Altro, pur partendo dall'essere (si riferisce ironicamente a Heidegger). A tale figura contrappone il lavoro del romanziere che, citando Kundera, non è ossessionato dal descrivere un mondo in cui debba esserci «un giudice supremo» (p. 106); inoltre, sempre per Kundera, «eternità e storicità sono cose ugualmente ridicole, concetti ugualmente essenzialisti» (Rorty, op. cit., p.106).

L'arte del romanzo tocca vette di perfezione, secondo Kundera, per esempio in Cervantes, autore che non si pone il tema dell'avvenire, del futuro, tanto che davanti ai noti quesiti filosofici, lo scrittore ceco così risponde:

«Ma se l'avvenire non rappresenta ai miei occhi un valore, a che cosa tengo, allora? A Dio? Alla patria? Al popolo? All'individuo?

La mia risposta è insieme ridicola e sincera: io non tengo a niente tranne che alla denigrata eredità di Cervantes» (p. 107).

Ora, sull'esempio di Cervantes citato da Kundera, Rorty, individua nel raccontare romanzesco di **Charles Dickens** quel romanziere anti-eroico (antifilosofico) per eccellenza che evita i quesiti esistenziali (cari ai filosofi).

«I personaggi di Dickens resistono ai tentativi di classificazione in tipologie morali, alla loro descrizione in quanto esibizione di particolari vizi o particolari virtù. Sono i *nomi* dei personaggi di Dickens, invece, a prendere il posto dei principi morali e degli elenchi di vizi e virtù» (Rorty, op. cit., p. 107).

In Dickens abbiamo i nomi propri. In Pasolini, oltre ai nomi propri, abbiamo i “soprannomi” ma che sono diventati nomi propri: il Zucabbo, il Matto (*Una vita violenta*) Accattone, Balilla, Mamma Roma, ecc. C'è una battuta, davvero emblematica dal punto di vista linguistico-esistenziale, in cui Accattone (mentre passeggiava con Stella, tra prati abbandonati cosparsi di montagnole di terra scarti degli scavi per la nuova edilizia, terreni rocciosi, sterpi, con le nuove palazzine popolari, in costruzione, inquadrata in secondo piano (*campo medio*)), rinnega il suo nome di battesimo: «Non me chiamà Vittorio, chiamame Accattone; de Vittorio ce ne so' tanti, di Accattone ce sò solo io».

Nella letteratura e nel cinema di Pasolini, nomi e soprannomi scorrono gli uni accanto agli altri, in un gioco speculare tra caratteri e caratteri. **Non sono carte di identità autonome, sono, appunto come in Dickens, nomi che sostituiscono principi morali che riguardano tutti.**

Tutti siamo Accattone, Mamma Roma, Ettore. A Pasolini, come a Dickens, non interessa definire l'essere gettato nel mondo dei filosofi tramite giudizi «onto-teologici» o «ontico-morali» (Rorty), ma *mostrare* la (dura) realtà, anche *irrealisticamente*, con dei nomi, senza giudicare chi porta quel nome, quel soprannome: qui sta il segreto della nuova finzione romanzesca inaugurata da Pasolini: da *Ragazzi di vita* (1956), se *Una vita violenta* (1959), poi sperimentata

nel cinema con *La notte brava* (soprannomi icastici come, Scintillone, Bella-Bella; ecc.) sino ad *Accattone* e *Mamma Roma*.

«In un mondo morale fondato su quello che Kundera chiama la “saggezza del romanzo”, i confronti e i giudizi morali verrebbero condotti con l'aiuto di nomi propri piuttosto che tramite termini o principi generali». (Rorty, op. cit., p. 107)

La finzione pasoliniana (narrativa, poesia, cinema, teatro) svela quello che spesso i trattati filosofici non riescono a dirci. Tratteggiano con *quei* nomi-soprannomi la carta di identità di un personaggio in carne ed ossa, che va oltre la categoria morale, portando il lettore-spettatore, tramite quel *nome*, dentro **l'intrico della società che va trasformandosi**

da contadina a industriale, da agricola a consumistica. Accattone e Carmine non sono l'uomo "sfortunato" di *Ladri di biciclette*, un operaio che intende lavorare per mantenere la famiglia, sono i figli di una società contadina scomparsa; della disoccupazione dell'era industriale, della prostituzione e del latrocino, unica fonte di reddito; sono ragazzi cresciuti nelle baracche di bandoni e mattoni. Non hanno amici *veri* (presenti in *Ladri di biciclette*: aiutano Antonio Ricci a cercare la bicicletta rubata); sono senza famiglia (fortemente presente in *Ladri di biciclette*), o con le prime famiglie separate anche tra il sottoproletariato; non hanno un figlio che ti riempia la vita (sino ad essere "padre al padre": scena finale di *Ladri di biciclette*).

Accattone è l'uomo solo del sottoproletariato; come è solo l'intellettuale Steiner che si suicida in *Otto e mezzo* (e, curiosità, tale episodio nella scrittura sarà affidato da Fellini a Pasolini; anche se poi nel film del personaggio di Pasolini, Fellini trattenne solo alcuni aspetti).

La Magnani di *Mamma Roma* non è la Magnani di *L'onorevole Angelina* (1949, L. Zampa) che si batte per le case popolari nel dopoguerra; neanche quella naïve che crede nel risolvere i problemi economici con il cinema di *Bellissima* (1951, L. Visconti): ella è orami una donna sola, risucchiata dalla prostituzione, pur essendone uscita, per via di un mondo ormai corrotto, sia dalla delinquenza come dal consumismo. La moto regalata a Ettore non cambierà la visione etica sulla vita di un ragazzo cresciuto sradicato dalla famiglia.

9. *Il dettaglio come elemento del quotidiano*

Si adatta perfettamente al "romanzesco" pasoliniano, giocato tra realismo- iperrealismo- espressionismo, questa ulteriore riflessione di Rorty:

«[...] ho detto che i teorici come Heidegger vedono la narrazione sempre come un genere mediocre, nel migliore dei casi propedeutico ad afferrare qualcosa di più profondo del dettaglio visibile. I romanzieri come Orwell e Dickens tendono invece a vedere la teoria sempre come una soluzione mediocre, niente di più che un ripiego in vista di uno scopo particolare, lo scopo di narrare meglio la storia». (Rorty, op. cit. p. 110).

E più avanti:

«**La qualità importante dei romanzieri in confronto ai teorici è che fanno attenzione ai dettagli.** E questo è un altro motivo per cui Dickens rappresenta un paradigma interessante per il romanzo». (Rorty, op. cit., p. 10)

E il dettaglio, è quasi ovvio notarlo, è una caratteristica del narrare romanzesco di Pasolini. Le molte scene di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*, dalle periferie di Roma al centro, tra le città e i paesini del Lazio (nella sceneggiatura di *La notte brava*, Pasolini spedisce i tre trafficoni e le due prostitute sino a Fiumicino, dove se ne aggiunge una terza); l'attenta descrizione dei molteplici personaggi; le case di "bandoni" e cartoni con "tende" per porte; la benna della scavatrice (cfr. la nota poesia *Il pianto della scavatrice*), **tutto il mondo "filmato" dagli occhi di Pasolini, nella narrativa, nella poesia, nel cinema**

scritto/realizzato, vive di dettagli: non solo dunque dettagli del corpo, ma dettagli di ambienti, di stati d'animo, di momenti psicologici.

Il *dettaglio*, il *frammento*, continua Rorty, tipico solo del talento del romanziere, è qualità estranea al teorico, interessato a teorizzare sistemi, visioni del mondo, trovare la quadra dell'esistenza: il dettaglio, sottolinea Rorty, ricorrendo a **George Orwell** (altro ammiratore di Dickens), non è solo fisico ma anche psicologico: tratta momenti anti-logici, antirazionali del personaggio. Per esempio, quando mostra le contraddizioni caratteriali del personaggio, il suo essere un *io diviso*, «un personaggio che in seguito sarà costretto a comportarsi in maniera incoerente» (**George Orwell** a proposito dei personaggi di Dickens: Rorty op.cit., p. 110).

Esattamente il “carattere” di Accattone, tra bontà e involontaria aggressività. Oppure quello di Ettore, che tenta di trasformarsi in un bravo ragazzo ma la città “esalta” la predisposizione al furtarello innocente (che aveva mostrato alla festa popolare a Guidonia, rubando un dolcetto, un «napoletano», da una bancarella— cfr. Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, cit., p. 16).

Ettore, trasferitosi a Roma con la madre, la quale cerca il rispetto degli altri, della “gente per bene”, di coloro che frequentano la messa domenicale, si trova in realtà catapultato dentro la grande neo-periferia agricolo-industriale della capitale, avvolta nel selvaggio sviluppo edilizio-popolare del boom.

Qui, per Ettore, il furto diviene un modo, una categoria etica, un passaporto, per farsi accettare dai nuovi “amici”. Ettore, è quel giovane che delinque, non sapendo perché lo fa: forse perché non ha una famiglia: come il tredicenne Antoine (*Les quatre-cent coups*, 1959, François Truffaut) che ruba una macchina da scrivere per contestare inconsciamente la famiglia, la scuola, l'istituzione; come Petr in *Černý Petr* (*L'asso di picche*, 1963, Miloš Forman) che si isola, rifiuta di fre il commesso-spià, deluso dai valori del mondo socialista.

Antoine, Ettore, Petr, e i “ragazzi di vita” degli anni Sessanta li si incontrano in Europa, di qua e di là dalla cortina, nelle Americhe, in Giappone.

10. Conclusioni

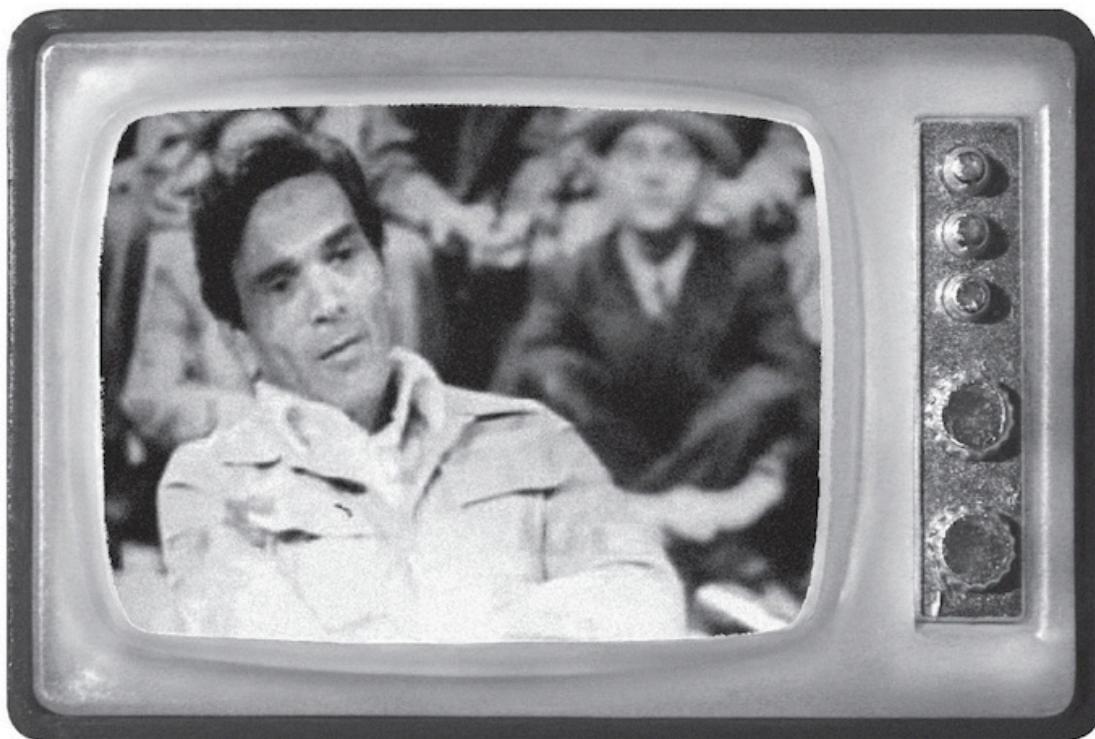
Con Pasolini siamo catapultati in una società che consente agli esclusi (madre e figlio) di usare le tecnologie *solo* consumisticamente, passivamente: come un appartamentino della nuova edilizia popolare o una motocicletta (oggi lo Smartphone). **Ettore** rappresenta la categoria etica dell'escluso nella età post- industriale e consumistica, come **Oliver Twist** raffigurava la categoria etica l'escluso nella nascente e roboante società industriale ottocentesca.

Bruna, Ettore, i prati inculti, un manipolo di pecore senza pastore, improvvisamente si trasfigurano in un mondo altro, un *mondo-mito*, astorico, ibrido, tra il bucolico cancellato dalla Storia e la rapida proliferazione del cemento popolare.

Sullo sfondo quei palazzoni, **come i mulini a vento di Don Chisciotte**, ti guardano signorilmente, ostentando un certo fascino tecnologico, una perturbante bellezza, quella del diavolo. Avanzano, senza darne l'idea, lentamente, inesorabilmente, e mangiano ogni giorno una piccola porzione di prato. Certo, si tratta di erba secca, sterpaglie, zone petrose frammiste a sentieri di terra battuta, ma sono parte di natura e cultura che sparisce.

Nelle borgate si muore ancora giovani, come Accattone ed Ettore. Una madre impazzisce. Le prostitute hanno la vita segnata dalla malattia. Ma, i mezzi di comunicazione di massa, nella cronaca, parlano di “singoli casi”. La maggioranza della popolazione, statisticamente, sta “bene”: televisore, motocicletta, mangiadischi, utilitaria, vacanze al mare ad agosto. Siamo entrati nell'affascinante era del boom. Siamo dentro i “felici” anni Sessanta, non per tutti.

IL NUOVO VOLTO DELLA CONTRADDIZIONE SOCIALE NELL'ITALIA DEL BENESSERE: PASOLINI E IL POTERE DEL CONSUMISMO



FABIO CIARAMELLI

“....Ma io, con il cuore cosciente
di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai più con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita?”

Questi versi, che concludono *Le ceneri di Gramsci* (1954), attestano la consapevolezza fondamentale di una vera e propria cesura storica. **Pier Paolo Pasolini** (1922-1975) capì già negli anni Cinquanta, cioè proprio all'inizio del cosiddetto boom economico, che ormai aveva fatto il suo tempo il marxismo economicistico, fondato sulla contraddizione tra lo sviluppo delle forze produttive e il mantenimento dei rapporti di produzione. La “nostra storia”, cioè quella vissuta e soprattutto tematizzata dalla vulgata marxista, cioè dal cosiddetto materialismo storico, alla luce del primato della contraddizione economica tra

forze produttive e rapporti di produzione, già allora poteva dirsi “finita”, dal momento che era evidentemente fallita la sua prospettiva progressista.

Ma in che consiste il progresso? Nella visione marxiana classica, basata sulla concezione dialettica della contraddizione economica, or ora rapidamente richiamata (esposta, oltre che nel *Manifesto del Partito Comunista* del 1848, soprattutto nella famosa, e un tempo citatissima, Introduzione del 1857 a *Per la critica dell'economia politica*), alla contraddizione economica spetta il compito di spiegare il senso progressivo del processo storico, riconducendolo alla sua origine. In quest'ottica, lo sviluppo e la crisi d'un modo di produzione costituiscono la premessa d'un nuovo modo di produzione, che, destinato a nascere dalle ceneri del precedente, risulterà necessariamente più avanzato di quest'ultimo.

Ebbene, è precisamente questo progressismo, al tempo stesso deterministico ed economicistico, che Pasolini metteva radicalmente in discussione. E lo faceva proprio attraverso l'attenta osservazione del mondo a lui contemporaneo e delle trasformazioni del “modo di produzione” della ricchezza in esso prevalente. Gli appassionati “interventi civili” dei suoi ultimi due anni di vita (*I grandi interventi civili* è appunto il titolo che la Garzanti ha scelto per ripubblicare insieme nel 2021 gli *Scritti corsari* del 1975 e le *Lettere luterane*, uscite postume da Einaudi nel 1976) nascono esattamente dall'attenta osservazione del suo tempo, cominciata già negli anni Cinquanta.

L'inevitabile sviluppo economico di quegli anni, con la sempre maggiore diffusione dei consumi individuali o privati, entrava fin dall'inizio in rotta di collisione con l'esigenza sempre più diffusa di servizi e consumi sociali. Senza la creazione di questi ultimi, non sarebbe stato possibile un vero e proprio progresso civile. In realtà, tuttavia, il boom dell'economia, cioè l'incremento della produzione di merci, faceva crescere i consumi privati, senza però che ciò comportasse alcuna riduzione dei costi sociali provocati dall'espansione dei beni di consumo, e soprattutto senza che a questo processo si accompagnasse un miglioramento complessivo delle condizioni di vita delle masse. La crescita o lo sviluppo economico non s'era affatto tradotta in autentico progresso. In conseguenza di ciò, era evidente che il nuovo modo di produzione che stava nascendo, contrariamente alle promesse “progressiste”, non fosse in alcun modo più “avanzato” del precedente.

Scriveva Pasolini: “Attualmente, il neocapitalismo sembra seguire la via che coincide con le aspirazioni delle ‘masse’”. In tal modo, anziché contrastare o reprimere l'aspirazione diffusa all'appagamento immediato dei desideri, il “neocapitalismo” assecondava e attivamente promuoveva la crescita dei consumi, percepita dalle ‘masse’ come forma prevalente se non esclusiva di autorealizzazione, ma in realtà perseguita dal sistema economico come indispensabile premessa per la massimizzazione dei profitti.

In un simile squilibrio tra promesse e realizzazioni trova la sua origine la polemica di Pasolini sullo sviluppo ridotto a sola crescita economica della produzione e dei consumi privati, e quindi incapace di trasformarsi in fattore di progresso civile. Va aggiunto che un simile squilibrio non era soltanto l'effetto d'un processo economico, dal momento che alla base delle dinamiche economiche Pasolini riconosceva il ruolo centrale delle relazioni di

potere e perciò chiamava in causa la politica e il governo. Da qui la sua denuncia del “vuoto del potere in Italia” (nel celebre articolo sulla scomparsa delle lucciole negli *Scritti corsari*) e l’esigenza reiterata del Processo (nelle *Lettere luterane*).

A cinquant’anni di distanza da quelle polemiche, ciò che resta di Pasolini è, a mio avviso, la sua lucidità culturale e politica, che gli consentiva di cogliere con precisione il nuovo volto della contraddizione sociale nel secondo Novecento. Nella società italiana dei primi anni Settanta era giunto ormai a maturazione un processo, già da lui poeticamente intravisto negli anni Cinquanta, di profonda trasformazione sociale e culturale. Quella che in un poemetto del 1954 egli aveva dantescamente chiamato “l’umile Italia” stava già morendo. Ma ciò che ne prendeva il posto nel corso degli anni Sessanta, cioè quando, in modo “fulmineo e folgorante” ebbe luogo la “scomparsa delle lucciole” (definizione poetico-letteraria del passaggio al “neocapitalismo”), smentiva radicalmente i postulati e le categorie del progressismo marxista valido per le società “paleocapitalistiche”.

La specificità del caso italiano emerge dall’analisi del modo di produzione invalso negli anni del boom economico, dal momento che un modo di produzione non si limita mai a produrre unicamente oggetti, cose o merci. Prima di produrre merce, un nuovo modo di produzione produce nuovi rapporti sociali, una nuova umanità, una nuova cultura, modificando antropologicamente gli italiani: da qui la ricorrente polemica pasoliniana sul “genocidio” culturale, cioè sulla distruzione delle “culture particolari e concrete che costituivano l’Italia arcaicamente agricola e paleoindustriale” e delle stesse sopravvivenze di queste culture contadine nel sottoproletariato urbano, sistematicamente sottoposto ad omologazione coatta dal nuovo modo di produzione basato sul potere dei consumi.

Perché è così importante questa precisazione sugli italiani? Perché la “mutazione antropologica” analizzata da Pasolini riguardava essenzialmente l’Italia? In realtà, il nuovo modo di produzione, cioè il consumismo, che inondava il mercato di beni superflui e diffondeva edonismo, prendeva corpo in un Paese che, a differenza degli altri Paesi europei, non aveva conosciuto davvero la (prima) rivoluzione industriale e i risvolti politico-culturali di quest’ultima. Infatti, dove la prima rivoluzione industriale aveva avuto luogo, essa era stata accompagnata dalla rivoluzione liberale e quindi dalla nascita d’una borghesia produttiva e laica. In Italia, invece, una vera borghesia produttiva non era mai nata e il predominio della Chiesa cattolica non era mai stato interrotto.

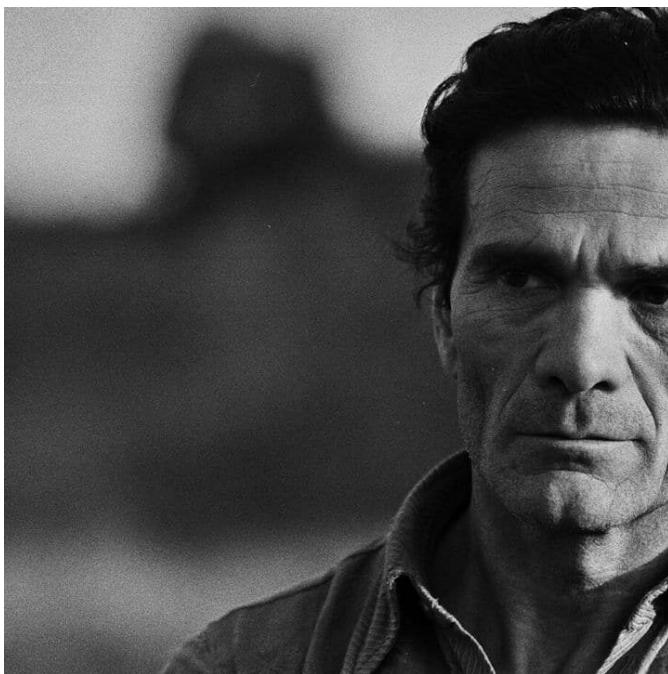
Quando, dalle nostre parti, si diffuse la seconda rivoluzione industriale, cioè la nascita del modo di produzione consumistico e la prospettiva dell’opulenza, quest’evento non poteva che avere effetti deleteri. Infatti, il nuovo potere dei consumi e dell’aspirazione al benessere generalizzava e diffondeva il desiderio di beni superflui, che però non erano in grado di sostituire i beni necessari (cioè i servizi sociali e i beni pubblici) di cui il nostro Paese pativa (e patisce) l’atavica carenza.

I consumi privati e individuali sono quelli reclamizzati dalla televisione, che, nata proprio nella seconda metà degli anni Cinquanta, ebbe il compito di diffonderli, farli amare, esaltarli e moltiplicarli. Pasolini fu uno dei pochissimi a comprendere e sottolineare il ruolo in quest'ottica fondamentale della pubblicità televisiva, allora riconducibile fondamentalmente a Carosello. Ruolo che mirava (e riusciva) a produrre nella pancia degli italiani l'assuefazione al nuovo contesto consumistico. (Si tenga presente, a riprova della non comune lungimiranza di Pasolini, che le sue riflessioni precedono l'avvento delle televisioni commerciali e poi del berlusconismo).

Prima di concludere, va aggiunta un'ultima osservazione. La denuncia pasoliniana del progresso come falso progresso non ha nulla della nostalgia passatista o del moralismo pauperistico. La diffusione del consumo di beni privati e superflui non è un problema in sé: però lo diventa quando pretende di surrogare l'assenza di beni necessari (case, scuole, ospedali e tutti gli altri servizi pubblici, che nei Paesi di serie A, come Pasolini chiamava quelli in cui aveva avuto luogo la prima rivoluzione industriale, erano stati realizzati prima della diffusione del consumismo). In conseguenza di ciò, l'inganno del nuovo potere era quello d'aver fatto arrivare il nostro Paese del tutto impreparato all'appuntamento con la seconda rivoluzione industriale. Attraverso quest'ultima, l'Italia ancora povera e clerico-fascista diventava, “sia pur micagnosamente, opulenta e, sia pur stolidamente, laica”. E la classe dirigente che aveva gestito improvvidamente questa trasformazione, per non assumerne la responsabilità, finiva col nascondere la stessa portata storico-culturale del fenomeno.

Archiviata ormai la crisi del marxismo economicistico, ci è diventato impossibile sentirci orfani della storia basata sul primato della contraddizione economica, richiamata nei versi pasoliniani citati in apertura; e tuttavia, anche per noi, resta più che irrisolta la contraddizione culturale e valoriale che di quella contraddizione ha preso il posto. Mi riferisco, cioè, al contrasto insanabile tra l'aspirazione all'incremento dei consumi e la massimizzazione dei profitti. Quest'ultima, nella logica economica che continua ad essere imperante, finisce con lo smentire e col rendere irrealizzabile precisamente quell'aspirazione diffusa e inarrestabile, in cui le “masse” continuano a vedere l'unica possibile “promessa di felicità”.

CITTADINANZA ALGOR-ETICA: PASOLINI E LA FRONTIERA MORALE DELL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE



GABRIELE DE FILIPPO

Pier Paolo Pasolini è stato uno degli intellettuali europei più radicali e profetici nel comprendere e denunciare gli effetti culturali, morali e simbolici della modernità tecnica. La sua analisi, fondata su una sensibilità poetico-politica, anticipa in molti aspetti le sfide che oggi l'intelligenza artificiale pone al nostro tempo. A quasi cinquant'anni dai suoi *Scritti corsari*, ci troviamo davanti a una nuova, e forse più pervasiva, **mutazione antropologica**: quella prodotta dagli algoritmi, dalla profilazione, dalla generatività automatica del linguaggio e delle immagini. È possibile oggi leggere Pasolini non solo come critico del neocapitalismo consumistico, ma come guida ermeneutica per affrontare una trasformazione più profonda: quella della soggettività umana nell'epoca dell'intelligenza artificiale.

La domanda di fondo che attraversa questo articolo è semplice e insieme drammatica: **può l'intelligenza artificiale contribuire a un'etica del vivente, o ne rappresenta la dissoluzione finale?** Pasolini ci invita, implicitamente, a non fermarci alle soluzioni tecnocratiche o normative, ma a indagare la relazione tra potere, linguaggio e coscienza. Lungi dall'essere un oggetto neutro, l'IA è un apparato di senso, una tecnologia del simbolico, un nuovo operatore ontologico e culturale. In questo senso, l'eredità pasoliniana può essere riattivata non per negare la tecnica, ma per situarla all'interno di un'etica della

responsabilità, del *multicodicalismo* – inteso come apertura alla molteplicità dei codici comunicativi e simbolici – e dell’immaginazione critica.

L’obiettivo di questa riflessione è duplice. Da un lato, si vuole **ripensare l’intelligenza artificiale alla luce della critica pasoliniana alla modernità**: un potere che non reprime più con la forza, ma seduce con l’efficienza e l’omologazione. Dall’altro, si intende **proporre un paradigma alternativo**, in cui la relazione tra umano e macchina sia fondata non su logiche di dominio o subordinazione, ma su co-evoluzione, responsabilità e creazione condivisa.

1. La mutazione antropologica come premessa teorica dell’IA

Il concetto di **mutazione antropologica**, formulato da Pasolini nei suoi ultimi anni di vita e articolato soprattutto in *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*, rappresenta una delle intuizioni più profonde e disturbanti del suo pensiero. Con esso, Pasolini intendeva indicare una trasformazione irreversibile della struttura profonda dell’essere umano, non semplicemente a livello politico o sociale, ma a **livello antropologico, linguistico, simbolico e percettivo**. Questa trasformazione, secondo il poeta, era prodotta da un nuovo potere — non più repressivo, ma seduttivo, non più fascista in senso classico, ma *postideologico*, camaleontico e tecnocratico.

“Non siamo più davanti al vecchio potere clericale o fascista, ma a un nuovo potere, che si presenta in borghese, pulito, razionale, democratico — e proprio per questo più pericoloso.” (*Lettere luterane*)

La mutazione, per Pasolini, non è semplice evoluzione: è **rottura, discontinuità violenta mascherata da progresso**, mutazione appunto. E il principale motore di tale mutazione era il **consumismo tecnologico**, ovvero quella forma di modernità in cui la tecnica si pone non come mezzo, ma come fine, in una deriva mercificatrice dell’immaginario e della vita stessa.

Questa diagnosi, pur formulata nei primi anni ’70, trova oggi un’eco sorprendentemente attuale nella condizione imposta dalla pervasività dell’intelligenza artificiale. Le IA non sono soltanto strumenti che “assistono” l’umano: sono **dispositivi pedagogici**, sistemi che *insegnano* come vedere, cosa pensare, come parlare, persino come desiderare. Si potrebbe parlare, dunque, di una **mutazione algoritmica**, che continua e radicalizza quella antropologica già denunciata da Pasolini. Oggi non si tratta più soltanto di perdere i dialetti, i volti contadini, la corporeità preindustriale. Si tratta di **cedere la propria singolarità cognitiva** alla standardizzazione dell’inferenza statistica, del *ranking*, della previsione. L’IA, nel suo modello attuale, *non ci rappresenta*, ma ci *pre-forma*.

Un esempio evidente di questa trasformazione riguarda il modo in cui le piattaforme digitali, supportate da IA, plasmano le identità individuali. In uno spazio in cui i desideri vengono anticipati e gli interessi suggeriti, il **soggetto viene ridotto a una funzione predittiva**, un *pattern* comportamentale che il sistema cerca di modellare, rafforzare e rendere monetizzabile. Questo è il passaggio chiave dalla **coscienza poetica** (intesa da

Pasolini come tensione, frizione, contraddizione) alla **coscienza calcolata** (lineare, ottimizzata, prevedibile).

Un altro nodo cruciale è la **perdita della realtà come esperienza condivisa**, altro tema centrale nel pensiero pasoliniano. Per Pasolini, la realtà popolare, corporea, dialettale era qualcosa di irriducibile al consumo, qualcosa che resisteva perché non pienamente traducibile nel linguaggio del potere. Oggi, l'intelligenza artificiale alimenta una **crisi del reale ancora più profonda, non perché ci separa dal mondo, ma perché ci offre versioni potenziate, seducenti e indistinguibili del mondo stesso**. Con strumenti come i modelli generativi di immagini, testi e video, si arriva a produrre un “**falso reale**” (*deepfakes*, simulazioni, narrazioni artificiali) che sostituisce il reale nella coscienza collettiva. Oggi, il volto contadino — portatore di un'identità concreta, radicata nel lavoro, nella storia e nella lingua — è stato sostituito da un volto generato: artificiale, levigato, conforme agli *standard* visivi dell'estetica algoritmica. L'IA non elimina la differenza: la sostituisce con simulacri adattabili e vendibili, modellati per il consumo. Così, l'alterità viene disinnescata e ricodificata entro le logiche del mercato, rendendo ogni deviazione innocua, ogni diversità commercializzabile, ogni resistenza simbolica assorbita dall'ordine dominante.

Alla luce di tutto ciò, però, la riflessione pasoliniana non ci spinge necessariamente a rigettare la tecnica. In questo senso, la “mutazione antropologica” può essere rovesciata, o almeno interrotta, attraverso una nuova cultura critica della tecnica, che riconosca la sua potenza ontologica ma ne rifiuti la riduzione funzionale.

Nel contesto dell'IA, ciò significa rifiutare la naturalizzazione dei codici algoritmici come un dato di fatto e riscoprire la possibilità di costruire alternative: narrazioni differenti, forme diverse di coabitazione tra umano e macchina, spazi etici non predeterminati. Pasolini parlava della *necessità di disobbedire ai linguaggi del potere*; oggi potremmo parlare della *necessità di hackerare l'ontologia algoritmica*.

Occorre immaginare un'IA che non anticipi il desiderio, ma lo ascolti; che non chiuda il futuro in una previsione, ma lo apra all'imprevisto. Un'IA che non abbia la pretesa di sostituire la complessità morale del vivente, ma che contribuisca alla sua emersione.

2. Cittadinanza algor-etica e l'educazione alla resistenza simbolica

Uno degli effetti più profondi della diffusione dell'intelligenza artificiale è il progressivo ridisegno del concetto di cittadinanza. Se Pasolini negli anni '70 denunciava la riduzione dell'individuo a consumatore, oggi siamo testimoni di un passaggio ancora più pervasivo: **il cittadino come soggetto algoritmico**, tracciato, profilato, anticipato nelle sue azioni. L'intelligenza artificiale, in particolare quella di tipo predittivo e generativo, ristruttura silenziosamente i rapporti tra individuo e potere, tra linguaggio e autonomia, tra esperienza e sapere.

In questa condizione, non è più sufficiente “regolare” l’IA dall’esterno con norme etiche: occorre pensare una **nuova forma di cittadinanza** — una *cittadinanza algor-etica* — capace di abitare criticamente, creativamente e moralmente lo spazio tecnico. Il compito, dunque, non è solo politico-istituzionale, ma profondamente formativo, culturale, poetico. Ed è qui che Pasolini può diventare nostro maestro, ancora una volta.

Il cittadino moderno, secondo l’ideale democratico, è colui che partecipa consapevolmente alla vita della *polis*. Ma nel mondo digitale, questo ideale si frantuma: **l’utente non partecipa, ma subisce**, spesso senza saperlo, le logiche dell’algoritmo. La cittadinanza viene ridefinita nei termini di una fruizione invisibile, dove l’accesso equivale al consenso e la navigazione si trasforma in auto-sorveglianza. Pasolini ci aveva avvertiti: “Ci si illude di scegliere, ma si obbedisce”.

Per questa ragione, la cittadinanza algor-etica non può essere intesa in senso tradizionale. Essa deve diventare una **pratica di consapevolezza simbolica**, un esercizio continuo di disidentificazione dalle narrazioni algoritmiche, una forma di resistenza che non si limiti alla protesta tecnica ma si radichi nella trasformazione immaginativa del rapporto umano-macchina.

Nel mondo pasoliniano, la scuola era già un campo di battaglia. Egli vedeva con chiarezza come l’istruzione si stesse trasformando da luogo di formazione critica a **apparato di conformazione culturale**. Oggi, lo stesso accade nel rapporto tra giovani e tecnologia. L’IA è presente ovunque — nei motori di ricerca, nei *social media*, nei sistemi educativi — ma raramente viene insegnata **come oggetto di riflessione**, come linguaggio da interpretare e trasformare.

Serve una **nuova forma di alfabetizzazione algoritmica**, che non si limiti agli aspetti tecnici (*coding, data literacy*), ma si estenda a una **pedagogia della saggezza computazionale**: un’educazione capace di integrare etica, estetica, semiotica e tecnopolitica. In altre parole: **insegnare a rileggere il rapporto con l’algoritmo come si legge un testo poetico**, con attenzione al ritmo, alle esclusioni, ai silenzi, alle scelte implicite, all’arte di formulare domande, consapevoli come nella domanda si celi il potere di orientare il senso e determinare l’esito della generazione.

Pasolini parlava della necessità di “difendere il corpo dall’omologazione”. Oggi potremmo dire: **difendere la coscienza dalla standardizzazione algoritmica**. Ma questa difesa non può essere soltanto reattiva. Deve essere **creativa**, capace di inventare nuove pratiche di interazione, nuove modalità di costruzione collettiva del senso.

Pasolini era convinto che **la poesia potesse essere una forma di resistenza al potere omologante**. Oggi, questa resistenza deve essere reinventata nel rapporto con l’IA. Non basta denunciare i rischi dell’automazione: occorre **creare nuovi immaginari**, costruire linguaggi alternativi, abitare le tecnologie con consapevolezza simbolica.

Il nuovo intellettuale non è più solo colui che scrive o insegna: è anche colui che interroga il codice, che interpreta il *dataset*, che inventa pratiche estetiche di disallineamento. È il **mediatore culturale tra umano e macchina**, tra dato e senso. Questo compito non è riservato agli specialisti, ma riguarda ogni cittadino: tutti dobbiamo

diventare **poeti della tecnica**, ovvero **capaci di trasformare la potenza algoritmica in una occasione per riformulare creativamente la nostra etica**.

3. Governance Etica: oltre il controllo, verso la co-creazione

Tradizionalmente, la *governance* dell'IA è stata affrontata in termini di **regolazione e sorveglianza**. L'intelligenza artificiale è vista come un potenziale rischio per la *privacy*, la sicurezza, e la libertà individuale, e pertanto i regolatori politici e istituzionali si sono concentrati su modalità di **monitoraggio e controllo**: limiti di uso, normative per la protezione dei dati, restrizioni sull'uso di certe tecnologie.

Questo approccio, tuttavia, tende a ignorare il **potenziale creativo ed emancipatorio dell'IA**, e rischia di trattare la tecnologia come un nemico da tenere a bada, anziché come un alleato da **guidare e plasmare**. Il problema sta nel fatto che, **per sua natura**, l'IA tende a evolversi in modo imprevedibile, dando vita a soluzioni e risposte che non sempre si allineano con la nostra etica attuale. Se la *governance* si limita a imporre vincoli e limitazioni, rischia di perdere l'opportunità di plasmare un futuro in cui l'IA non solo rispetti, ma promuova attivamente una visione etica e sostenibile.

In sintesi, l'intelligenza artificiale, se intesa come una **co-creazione etica e ontologica**, può diventare una risorsa fondamentale per ripensare il nostro rapporto con il mondo e con gli altri. Seguendo le tracce lasciate da Pasolini possiamo immaginare un futuro in cui la tecnologia non sia più un nemico da temere, ma un **partner in grado di amplificare le nostre capacità morali, cognitive e simboliche**. La sfida che ci aspetta è quella di sviluppare una *governance* etica dell'IA che veda nella partecipazione attiva, nella responsabilità e nella co-creazione i principi fondanti di un mondo migliore, non solo per gli esseri umani, ma per tutte le forme di vita.

CINQUE DECENTRI DOPO LA MORTE DI PASOLINI: UN DIALOGO SUL PRESENTE



ANTONIO GIMÉNEZ MERINO

Ciò che conta è anzitutto la sincerità e la necessità di ciò che si deve dire. Non bisogna tradirla in nessun modo, e tanto meno tacendo diplomaticamente, per partito preso («Abiura della *Trilogia della vita*» [15-06-1975], in *Lettere luterane*, 1976).

L'incessante interesse per la opera di Pasolini

Dopo le molte attività finalizzate a commemorare il centenario della nascita di **Pier Paolo Pasolini** (1922-1975), il cinquantesimo anniversario del suo assassinio è un nuovo invito a guardare indietro all'importante eredità di questo autore. Il passare del tempo, anziché toglierle rilevanza, sembra accrescerla, per cui non deve sorprendere che in un paese a lui ostile in vita, come la Spagna, sia stata ormai pubblicata la maggior parte delle sue opere. L'ultima novità è la traduzione delle tre sceneggiature cinematografiche che aveva lasciato praticamente pronte per essere girate: *Los guiones no filmados. San Pablo, El padre salvaje, Porno-Teo-Kolossal*, Trotta, Madrid, 2025).

Le ragioni di questo vivo interesse sono di varia natura. La prima è enunciata nella citazione di apertura: in tempi in cui la *doppia verità discorsiva* —un pensiero per sé e uno diverso per il pubblico — è a suo agio, l'impulso pasoliniano a dire le cose senza questo freno sembra uno strumento di intervento necessario e urgente.

Il contesto di questa urgenza è l'eccezionalità del presente, che molti percepiscono già come una sorta di *fine di mondo*: la disintegrazione fisica del pianeta, l'aumento esponenziale delle disuguaglianze —ormai prive degli ammortizzatori sociali che la generazione di Pasolini aveva conquistato—, la morte di massa di persone innocenti che cercano di fuggire dai loro paesi o la progressione del militarismo, con espressioni apertamente genocidiarie, sembrano condurre a un tragico destino. Ciò contrasta, tuttavia, con l'impressione ancora più tragica che simili espressioni della barbarie contemporanea non sembrino, in generale, avere molta importanza.

Ciò che rende attuale Pasolini è la sua intuizione precoce, intorno agli anni Sessanta, del germe di questa indifferenza: la componente *amorale* di uno sviluppo materiale senza progresso sociale, che inevitabilmente avrebbe condotto ad una realtà sostanzialmente espropriata dell'elemento democratico e, quindi, a una società priva di interesse per l'azione collettiva.

Il resto delle anticipazioni pasoliniane si possono annodare a questa. Per molti, ad esempio, è preoccupante l'attuale amnesia sulla fragilità dei diritti, nel momento in cui le strutture sociali di vigilanza che hanno dato loro consistenza vengono meno (lo stiamo vedendo con la controffensiva maschile contro i diritti delle donne e delle minoranze o, più drammaticamente, con la rottura forse definitiva del diritto internazionale umanitario a Gaza). La progressiva perdita di consapevolezza della natura storico-sociale di queste forme elementari di protezione che ci siamo dati è anche al centro della riflessione politica di Pasolini.

Pasolini in chiave attuale

Ma al di là di queste anticipazioni, un dialogo con Pasolini implica chiedersi immaginativamente quali preoccupazioni farebbero oggi irruzione —in un mondo profondamente trasformato— nella sua testa e come le affronterebbe, tenendo presente qual è stata la fonte —ancora attuale— da cui è scaturito il suo pensiero:

[...] la mia vita sociale in genere dipende totalmente da ciò che è la gente. Dico «gente» a ragion veduta, intendendo ciò che è la società, il popolo, la massa, nel momento in cui viene esistenzialmente (e magari solo visivamente) a contatto con me. È da questa esperienza, esistenziale, diretta, concreta, drammatica, *corporea*, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici («Sacer» [30-01-1975], in *Scritti corsari*, 1975).

È stato più volte detto che la società a cui Pasolini si riferiva nel 1975, già molto trasformata rispetto a quella precedente alla normalizzazione del consumismo, oggi non esiste più. Nel 1973, diceva a Enzo Golino: «Oggi per chi lotti se il popolo non esiste più? E poi, contro chi lottare?» («Terra già sommersa», *Il Giorno*, 29-12-1973). Certo, il mondo in cui siamo cresciuti noi maturi ha poco a che fare con quello in cui crescono i giovani di oggi. Molte cose che ci *parlavano* —come quelle che parlavano al Gennariello di Pasolini— non esistono più, mentre altre che *parlano* a loro esprimono idee che non riusciamo a decifrare.

Tuttavia, questo è vero solo in parte.

Non c'è più, infatti, il *cascherino* (o *fornarino*) dei lumpen urbani (v. «Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia» [11-7-1974], in *Scritti corsari*, cit.), né l'operaio con coscienza di classe a cui Pasolini si rivolgeva nella sua rubrica di *Vie Nuove*, né l'«intellettuale impegnato», e nemmeno la vecchia borghesia colta che leggeva *Il corriere della sera*. Anche la corporeità è stata radicalmente reificata, materializzando le peggiori previsioni di Pasolini. La concezione comunitaria della vita, tipica delle regioni non industrializzate, si è disintegrata con la globalizzazione dei nostri modi di vita. La storia non viene più semplicemente accantonata per superamento, ma viene riscritta quotidianamente al servizio di politiche impopolari.

Ma va ricordato che Pasolini lavorava, allo stesso tempo, su due livelli: quello di un autore prestigioso, capace di raggiungere un vasto pubblico; ma prima di tutto quello di chi aveva deciso, come scelta di vita, di stare dalla parte della gente comune. Qualcosa che è ancora perfettamente applicabile alla realtà del nostro tempo, in cui *le figure della esclusione* di Pasolini mantengono una continuità oggettiva con i nuovi indigenti di oggi, con i declassati, con gli anziani soli o con i rifugiati. E, in questo senso, è ancora possibile usare la metafora del Palazzo: è possibile continuare a starci dentro e viverci benissimo, godendosi i suoi vantaggi, ma è anche possibile viverne fuori, prolungando una tradizione di resistenza e cercando di conservare la propria dignità (si veda l'acuta riflessione a questo proposito di Juan-Ramón Capella, «Pasolini: tempo di consumo», in Id., *La nuova barbarie. La gobalizzazione come controrivoluzione conservatrice*, Dedalo, Bari 2008).

Oggi ci sono due tipi di «corridori» disposti a *raccogliere il testimone delle lotte precedenti*:

Ci sono i giovani che sono consapevoli della disuguaglianza dilagante e della mancanza di prospettive di lavoro, che soffrono nella loro carne l'angoscia per la mancanza di un orizzonte vitale. Giovani che vivono in prima persona la distruzione o la precarizzazione del lavoro determinata dai processi di robotizzazione e dall'espansione delle grande aziende di distribuzione, aspetti che si collegano alla critica pasoliniana della scissione tra scienze applicate e scienze umane già in atto nel suo tempo storico (vale la pena rileggere i saggi sulla linguistica in *Empirismo eretico* e sul consumismo e l'assorbimento degli intellettuali da parte dell'industria culturale in *Scritti corsari* e *Lettere luterane*). I più avanzati di questi «corridori» chiedono un cambiamento occupando la Piazza pubblica, istituendosi come soggetto politico e stabilendo così un legame con tutte le lotte che li hanno preceduti (si veda il film fantastico *Orlando ferito* [2013] di Vincent Dieutre, sulla metafora pasoliniana della scomparsa delle lucciole).

E ci sono anche altri «corridori» che si ribellano al disastro ecologico e invocano la necessità di imporre limiti allo sviluppo e di distribuire in modo diverso delle risorse sempre più scarse. Queste idee risuonano anche nell'*articolo delle lucciole* («Il vuoto di potere in Italia», *Corriere della Sera*, 1-02-1975) e nel documentario del 1970 *Le mura di Sana'a*, indirizzato all'Unesco, sulla necessità di preservare il patrimonio culturale dello

Yemen (che non ha impedito la sua successiva demolizione da parte delle bombe arabo-saudite).

Come *organizzare il pessimismo* al di là di queste luminescenze passeggiere dei nostri giorni: anche se questa è certamente la questione principale, si tratta tuttavia di un problema che fuoriesce dai limiti di questo scritto, il cui modesto scopo è quello di mostrare perché Pasolini sia ancora un libro aperto per le generazioni attuali. E per illustrarlo e concludere, mi permetterò di spiegarlo attraverso un'esperienza in prima persona.

Un'esperienza personale

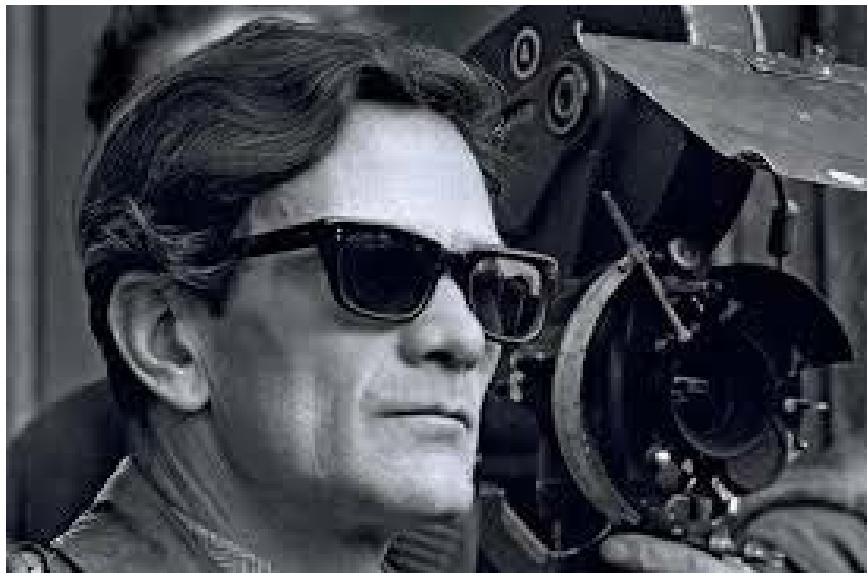
Qualche anno fa, un documentarista brasiliano mi propose di proiettare un film di Pasolini in un centro culturale afrobrasiliano a Belém, capitale dello Stato amazzonico del Parà e perfetta rappresentazione del mondo delle disuguaglianze, dove la popolazione nativa, massicciamente discriminata, costituisce il gradino più basso della società.

Dopo averci pensato bene, scelsi *Uccellaci e uccellini* (1966), soprattutto perché è una delle metafore più belle e atemporali della produzione pasoliniana. La sua enorme forza non è solo espressiva, poetica, ma anche comunicativa, dal momento che riesce a portare alla nostra coscienza il problema dell'intera cultura spazzata via dalla storia da uno sviluppo sfrenato (cosa ben nota anche nel Brasile degli ultimi anni). Mi sono chiesto, durante la proiezione, cosa avrebbero pensato gli spettatori, discendenti di schiavi che ancora mantengono vive le loro tradizioni africane, vedendo scene come il frate francescano che cerca di parlare con gli uccelli o Totò e Ninetto che divorano un corvo ideologico. La risposta è stata data dai loro volti sorridenti e lacrimosi, sui quali, all'accensione delle luci, si alternavano il sorriso e le lacrime. Avevano assistito a una favola che, dicevano, per molti versi ricordava la loro...

Quegli spettatori attenti avevano perfettamente compreso il dialogo tra passato e presente proposto dal film, tra il tempo ciclico della campagna, a cui si sentivano ancora spiritualmente legati, e il tempo lineare della città, che li respingeva come reietti.

Insomma, in condizioni di resistenza forzata come quelle attuali, di constatazione dell'irrealizzabilità della falsa promessa di un benessere infinito, Pasolini ci mostra che c'è una massa enorme di persone a cui ci si può continuare a rivolgere, ma ci mostra anche che bisogna farlo tenendo conto della loro voce. E in questo modo continuare a rivendicare *il sogno di una cosa* proprio nel momento in cui ci viene ripetuto che non ci sono alternative a un modello di società chiaramente disumano.

LA MIA MEMORIA ATTUALE DI PIER PAOLO PASOLINI



JUAN CARLOS HERRERA RUIZ

Non sono un esperto della produzione saggistica e di quella letteraria di Pier Paolo Pasolini. Ho letto negli anni stralci di diversi libri sparsi qua e là, nei quali, in ogni caso, ho capito immediatamente che lì si manifestava una coscienza politica estremamente potente, e quindi estremamente pericolosa per le classi dirigenti. Una frase forte e indimenticabile di questo pericolo che il suo pensiero rappresentava per il potere la trovai in un volume autobiografico intitolato *Pasolini. Poeta delle Ceneri*, dove con brillante ironia descrive il modello esemplare della famiglia italiana del periodo fascista, basata sui valori della piccola borghesia, del patriarcato, della religione, con un termine tratto dall'ambito giuridico: “associazione a/per delinquere”. Niente di meglio in termini di efficacia comunicativa della sua poesia politica. Ho letto anche estesamente sulla stampa quotidiana italiana a proposito del suo misterioso omicidio, ancora irrisolto, che riguarda uno dei miei italiani preferiti.

Negli anni Novanta ho visto con entusiasmo diversi suoi film, e mi ha colpito in particolare il casting degli attori e la versatilità con cui vengono rappresentate le contraddizioni nei rapporti sociali di produzione: ricordo, ad esempio, il motivo gramsciano dell'ottimismo della volontà contro il pessimismo dell'intelligenza, concretizzato nella lotta di classe messo in scena in *Mamma Roma*, un vero dramma realista; ho apprezzato molto anche l'erotismo che permeava *Teorema*. C'è un suo monologo magistralmente eseguito nel cortometraggio-documentario del 1974 intitolato *Il profilo della città*, sulla sfida di catturare cinematograficamente la forma della città, come spazio di relazioni temporali e spaziali artisticamente rappresentate nelle tipologie sociali,

nelle immagini e negli scenari vitali che si presentano ai nostri occhi, in un insieme estetico che nasce da una profonda motivazione poetica.

Ma le lezioni di critica sociale e artistica che ho appreso maggiormente, se così si può dire, sono tratte dai video di programmi televisivi e di opinione, in cui Pasolini viene intervistato da solo o nel quadro di un dibattito tra diversi ospiti, nei primi tentativi del formato conosciuto con il termine anglosassone *talk show*, e che in Italia ha raggiunto quasi il rango di genere letterario. Oggi, per fortuna, questi materiali sono facilmente accessibili su *Youtube*.

Nei suoi interventi c'era una sorta di presagio, molto negativo, sulle conseguenze deleterie che l'ascesa dei media di intrattenimento di massa avrebbero avuto sulla vita della classe operaia. In questo senso, un'intuizione analoga a quella espressa da Pasolini trova eco nell'agile caratterizzazione fatta da **Walter Benjamin** in un saggio famoso del 1936 sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, in cui rivela le trasversalità tra fascismo, omologazione della coscienza alla lotta di classe e ruolo divulgativo dei media tecnologici. In molteplici occasioni Pasolini metteva in guardia dalla coltivazione di un paramilitarismo di Stato senza scrupoli, che trasforma l'ideologia nel fetuccio della merce e che si affidava alla diffusione di contenuti mediatici (all'epoca la televisione ne era la massima espressione tecnologica) per creare una falsa coscienza e la destabilizzazione emotiva delle masse per favorire l'unione tra la borghesia industriale, le élite militari e i signori della guerra alla guida dello Stato.

Sulla stessa linea di pensiero, Pasolini in una di queste interviste dichiarava a proposito dei media, in particolare della televisione, che non potevano avere altra funzione se non quella della massificazione e dell'alienazione, che approfittano dell'ingenuità dello spettatore per porlo in una posizione di inferiorità, di fronte al mezzo, instaurando un rapporto profondamente antidemocratico e autoritario. Già all'inizio degli anni Settanta, Pasolini temeva che la mediazione esercitata dai media avrebbe finito per inglobare tutto e avrebbe portato all'affermazione di un particolare modo di parlare e di pensare del tutto assimilato a chi detiene il potere. E questo si è dimostrato proprio il modo in cui la classe operaia parla e pensa, non appena esce dalla sfera quotidiana o familiare, poiché tutto ciò che viene dall'"alto" è preferibile a ciò che è desiderato dal "basso". Così, nel linguaggio parlato della classe operaia non c'è nulla che non sia già stato organizzato dal potere, al punto che l'unica cosa che rimane originale nel linguaggio della classe operaia è ciò che non può essere verbalizzato.

Parafrasando le parole Pasolini, è possibile pensare a una forma di "ferocia" sociale e tecnologica, terribilmente ambigua, ma anche agile e ineffabile, che si manifesta nella forma dei media tecnici odierni, che sono eredità o continuazione dei precedenti, in cui il potere assume un protagonismo performativo, quasi da buffone, le cui azioni dirottano l'opinione pubblica, servilmente prona nei suoi contenuti, per ottenere il totale servilismo delle classi subalterne.

Ma questa ferocia ha una portata ancora maggiore nella contemporaneità come creatrice di senso e di matrici di opinione sull'economia, sulla politica, sulla morale, o anche sulle questioni più banali, come le opinioni su un campionato di calcio: oggi si estende

all'accademia, predisponendo e riorientando non solo le opinioni, ma anche le certezze di quello che chiamiamo “pensiero scientifico” o “rigore accademico”, per inglobarle in un sistema di conoscenza rassicurante e sicuro, la cui legittimità e ragione sta proprio nel fatto di provenire dal mezzo tecnologico. Così, allo stesso modo in cui l'operaio riafferma nel suo linguaggio le opinioni che gli sono state inculcate attraverso il mezzo di intrattenimento, sia esso il cinema o la televisione, o più recentemente Internet e i social network, l'accademico basa la credibilità del suo discorso e dei suoi prodotti sul grado di relazione che questi hanno con l'algoritmo, in qualsiasi sua forma o variabile, quasi come un atto di fede.

Molto è stato scritto, e con grande rigore, sulla traiettoria artistica e sul pensiero di Pasolini, anche in America Latina, per cui il mio approccio, del tutto marginale, contribuirebbe poco o nulla a nuove interpretazioni sulla sua vasta opera. Vorrei per il momento e a titolo di suggerimento, mettere in relazione le intuizioni sopra citate con l'emergere di un nuovo fattore che rende ancora più spaventosa l'influenza dei media sulle nostre vite, in termini di omologazione e, in generale, del senso che gli esseri umani si formano di ciò che significa essere e stare al mondo: parliamo della crescente influenza dell'algoritmo, e all'interno di questo dell'intelligenza artificiale (AI), come strumento di organizzazione dell'esperienza della realtà, che utilizza il mezzo tecnologico di massa in modo potenziato per impedire, innanzitutto, la formazione di una coscienza di classe delle forze produttive e dei rapporti sociali di proprietà in un determinato momento storico, fissando altre matrici di opinione, canoni artistici, razionalità economiche, modelli etici ed estetici, secondo schemi precostituiti e asserviti al prolungamento di un modo di produzione basato sulla crescita e sul consumismo sfrenato.

Chiediamoci, in via ipotetica naturalmente, come reagirebbe Pasolini di fronte a questo nuovo sviluppo della tecnologia mediatica sulle masse operaie e anche su di noi, nel nostro ruolo di insegnanti o accademici. Nessuna risposta deve essere data per scontata, tuttavia, potremmo anticipare che una prima osservazione riguarderebbe la possibilità stessa di considerare l'IA come intelligenza. L'ipotesi che mi permetto di avanzare è che Pasolini sospetterebbe che l'IA sia uno strumento politico nascosto di modellazione ideologica, ideato per manipolare il significato dei simboli per perpetuare il dominio di classe attraverso le tecnologie informatiche. Le macchine non possiedono una coscienza, ma possono essere programmate per alterare il significato dei simboli, rendendoli funzionali ai gruppi che detengono il potere.

Sono anche tentato di pensare, che la sua diagnosi dell'attuale condizione di vita digitalizzata indicherebbe la presenza di quello spettro che nella contemporaneità Yanis Varoufakis ha proposto di chiamare *tecno-feudalesimo*, ovvero un nuovo paradigma di produzione che comporta la migrazione del modo di produzione industriale capitalista, come lo conoscevamo fino a poco tempo fa, verso il campo delle piattaforme tecnologiche virtuali, che ora svolgono il ruolo di gestori e mediatori del commercio e del consumo, delle applicazioni e delle risorse educative, oltre a essere i destinatari e i creditori di

maggioranza dei profitti della produzione economica globale. Si tratta di una sorta di *overlordship* tecnologica, che riscuote il “diritto di presenza” in ogni tariffa che impone agli utenti delle sue piattaforme, senza che questi partecipino al processo produttivo. *YouTube*, ad esempio, è il canale video più popolare e certamente il più redditizio al mondo, eppure è evidente che tra tutti i canali è quello che ha investito meno nella produzione di contenuti: il lavoro è svolto da un enorme esercito di manodopera gratuita, assetata di nuovi contenuti che generano l’illusione della novità e del progresso nel fragile tessuto di quella stessa classe operaia che Pasolini osservava nel suo tempo, ingenua e disorientata, alienata e spossessata del suo potere d’azione. Oggi come allora.

PASOLINI E MEDEA: L'ECLISSI DEL SACRO



ALESSANDRO MEZZENA LONA

C’è una donna che turba i nostri pensieri da 2500 anni. Si chiama **Medea**, è figlia di Eete, il re della Colchide, e di Idia la più giovane delle Oceanine, una delle tremila discendenti del titano Oceano e di Teti. Ma “Le Argonautiche” di **Apollonio Rodio** le attribuiscono parentele assai più rilevanti e inquietanti: sarebbe, infatti, nipote di Elio, il Dio Sole, e della maga Circe.

Se proviamo a chiederci che cosa ci angoscia tanto, quando sentiamo raccontare la storia di Medea ancora oggi nelle sue difformi declinazioni (non ultima quella di Rosie Hewlett, la scrittrice inglese laureata a Birmingham in Letteratura e Civiltà Classica, che ha dedicato a Medea l’omonimo romanzo pubblicato in Italia nel 2024), non possiamo liquidare la faccenda dicendo che è il suo devastante tormento d’amore, il perdere il senno al punto di ammazzare il fratello, il violare la sacralità di un simbolo come il Vello d’oro, il tradire il proprio popolo e poi uccidere i figli, a tormentarci dopo tutto questo tempo.

Di personaggi che impazziscono per amore e gelosia sono piene le cronache quotidiane dei notiziari, oltre ai libri. Basterebbe ricordare Orlando furioso, che solo una rocambolesca incursione di Astolfo sulla Luna riporterà al senno perduto. O, per restare a casi più concerti e vicini a noi, a Rina Fort, soprannominata la belva di San Gregorio, che nel 1946 massacrò a Milano la moglie del suo amante Giuseppe Ricciardi e i suoi tre bambini, di cui uno aveva appena pochi mesi. Un caso di cronacaccia nera capace di suggestionare un giornalista d’eccezione del “Corriere della Sera” come Dino Buzzati, che sei anni prima aveva pubblicato per Rizzoli “Il deserto dei Tartari”.

Ma allora cos'è che ci attira e ci respinge dal personaggio di Medea? Da questa donna simile agli dei, nipote di quella Circe che trasformò Scilla in un mostro marino e i compagni di Ulisse in porci? Dalla ragazza iniziata alle arti magiche dalla dea degli inferi Ecate, capace di uscire di scena nella tradizione della Grecia antica a bordo del carro del Sole trainato da un drago alato? Che cosa ci affascina in questo connubio di passione, conoscenza arcana, astuzia, gelosia e spietata violenza, generato da Idia, "colei che sa", e da Eete, re della Colchide sulle rive del Mar Nero, che corrisponderebbe oggi alla Georgia?

Indubbiamente, a turbarci è lo scandalo supremo: l'assassinio dei figli, l'affogare nel sangue la carne innocente nata dalla carne stessa di Medea. La decisione di punire il tradimento di Giasone, reo di avere violato il patto di amore e fedeltà, nel modo più atroce: eliminando il futuro incarnato nei due bambini che hanno concepito insieme. Il folle proposito di cancellare per sempre il desiderio di lasciare al mondo un segno di sé, una testimonianza visibile del proprio essere.

Eppure, se andiamo a cercare nella storia della letteratura greca, scopriamo che la Medea di **Euripide** non rappresenta il personaggio più estremo immaginato dagli scrittori dell'antichità. Nella tragedia perduta "Tereo", scritta da **Sofocle** probabilmente tra il 431 e il 414 a.C. e di cui restano pochi frammenti, si raccontava la truculenta storia di Procne, moglie del re di Tracia, che per vendicarsi del marito Tereo che si innamora, e poi violenta la sorella di lei Filomela, non solo uccide il figlio Iti, ma glielo serve come pasto a sua insaputa.

Ma allora perché Pier Paolo Pasolini decide di confrontarsi, sul finire degli anni Sessanta, con la storia di Medea? Un motivo forte c'è: nello scandaloso desiderio di vendetta della donna, il poeta e regista vede qualcosa di ancora più perturbante. Tanto che non si accontenta di abbozzare una difesa della spietata madre, come aveva tentato **Corrado Alvaro**, lo scrittore calabrese morto a Roma nel 1956, nel testo "Lunga notte di Medea". E non prova nemmeno a costruire una rivalutazione in chiave femminista, come farà molti anni più tardi la scrittrice tedesca dell'Est **Christa Wolf**, scomparsa nel 2011, nel romanzo "Medea. Voci". Cesellando un ritratto potente della donna-strega, della femmina che fa a brandelli le regole dettate dalla società per incamminarsi sulla via oscura.

Pasolini gira "Medea" nel 1969. E per il ruolo della maga sceglie una superstar del canto lirico, ormai un po' in declino, come **Maria Callas**, reduce da una sfortunata liaison d'amore con il ricchissimo armatore Aristotele Onassis. Le affianca lo statuario ex campione di salto in lungo **Giuseppe Gentile** nel ruolo di Giasone. E mentre costruisce il film non dimentica certo che, due anni prima, si era confrontato con un altro totem della tragedia greca: "Edipo Re" di Sofocle.

Non è la prima volta che Pasolini esplora i territori del sacro. Nel 1968 aveva dato forma a uno dei suoi film più enigmatici, visionari e dirompenti: "Teorema", che avrebbe trovato, sempre nel 1969, una sorta di completamento ideale, di specchio deformante in cui riflettere le proprie inquietudini, in "Porcile".

Nel 1970, infine, "Gli appunti per un'Orestiade africana" avrebbero segnato il confine tra questa fase della creatività cinematografica pasoliniana, sospesa tra il mito e la scomparsa del sacro davanti all'avanzare di una società devota al consumo e al denaro, e

la successiva Trilogia della Vita. Quel viaggio tra i capolavori della letteratura, poi abiurato, che avrebbe aperto la strada all'incompiuta e perturbante Trilogia della Morte. Da "Il Decameron", "I racconti di Canterbury", "Il fiore delle Mille e una notte", insomma, il poeta-regista di Casarsa sarebbe passato alla discesa nelle tenebre di "Salò o le 120 giornate di Sodoma". Senza mai riuscire a girare "Porno-Teo-Kolossal", di cui rimane solo la sceneggiatura scritta insieme all'amico Sergio Citti, visto che il poeta-regista verrà ammazzato il 2 novembre 1975 al Lido di Ostia in circostanze ancora oggi non ben definite.

"Medea", nella lettura filmica di Pasolini, assume un significato netto fin dalle prime scene. Nella parola sanguinosa della figlia del figlio del Sole si incarna, infatti, il simbolo di ciò che ancora oggi turba le persone più sensibili del terzo millennio. Ovvero, la cancellazione del senso del sacro non in una visione religiosa, confessionale, ancor meno dogmatica, ma secondo il significato che ne dava il filosofo Gregory Bateson nel libro uscito postumo "Dove gli angeli esitano", curato dalla figlia Mary Catherine: un senso del tutto, al quale ci si può accostare solo con timore reverenziale. Che ispira umiltà se si ha il coraggio di ammettere che ci sono limiti a ciò che la scienza può sapere.

Come diceva il poeta visionario **William Blake**, autore dei "Canti dell'innocenza e dell'esperienza" e dei "Libri profetici": "May God us keep from single vision and Newton's sleep", possa Dio preservarci dalla visione unica e dal sonno di Newton. Gli faceva eco uno dei personaggi più affascinanti e misteriosi del '900, **Georges Ivanovič Gurdjieff** quando affermava, autore degli arcani "Incontri von uomini straordinari": "Il sapere di per se stesso non ha che una presenza passeggera. Un nuovo sapere caccia via il precedente e, in fin dei conti, non è altro che del nulla versato nel vuoto".

Pasolini era attratto dall'ancestrale legame di una donna come Medea a quello che era considerato l'esoterico centro di gravità permanente: l'onfalo, ὄμφαλός in greco, una semplice pietra, coperta da cordoni intrecciati, che veniva conservata nel santuario dedicato ad Apollo a Delfi. In realtà, l'incarnazione stessa dell'ombelico del mondo: un simbolo potente che stava lì a indicare la necessità di rispettare un ordine costituito nell'universo. Un punto di riferimento imprescindibile per far fluire in armonia la vita delle creature presenti sulla Terra e nel mistero del cosmo. La prova, insomma, che esiste un solo principio fondamentale da cui deriva la molteplicità dell'essere: l'Uno nel Tutto.

Era proprio lì, in quel punto di frattura, che Pasolini intravedeva la possibilità di raccontare Medea come simbolo del tramonto di un mondo arcaico, legato a miti e riti ancestrali, che si trova a confrontarsi e, poi, a scontrarsi con la perdita di una propria, forte identità umana e culturale. La donna, infatti, viene strappata alla propria terra, dopo aver ucciso il fratello Apsirto, per aiutare l'amato Giasone a rubare al re Eete il Vello d'oro. Un feticcio capace di guarire le ferite e dare il potere assoluto.

Catapultata verso Iolco con gli Argonauti, Medea smarrisce completamente la nozione di "ciò che è". Arriva da un piccolo mondo antico e si sente completamente straniata in una ricca città come Corinto, dove tutto è laico, moderno, raffinato, colto. Ben presto, la transitoria sostituzione dei suoi valori ancestrali con la bruciante passione

amorosa per Giasone si rivelerà ingannevole illusione. Anche perché il capo degli Argonauti, dopo aver sfruttato i poteri negromantici per tentare di ascendere al Potere, deciderà di irridere, umiliare e infangare il loro matrimonio per convolare a nozze con Glauce, la giovane figlia di re Creonte.

Già durante la fuga dalla Colchide, Pasolini coglie Medea nel pieno di un vortice di contraddirittorie sensazioni. Giasone e gli Argonauti si dimostrano del tutto indifferenti alla sacralità, magica e contadina, dei piccoli gesti quotidiani, attorno a cui ruota il senso profondo dell'esistenza. Così, in una scena memorabile, Maria Callas-Medea urla tutto il suo disprezzo per quel nuovo modo d'essere, che si fonda su valori profani e transitori: “Questo luogo sprofonderà perché senza sostegno. Non pregate Dio perché benedica le vostre tende. Voi non cercate il centro, non segnate il centro”.

Nel mondo di Giasone e degli Argonauti, l'onfalo non ha più alcun senso. Non esiste un centro, attorno a cui organizzare le proprie azioni, tutto viene fatto a caso. Tutto viene dettato dall'obbedienza a desideri smodati. A quel punto, l'occhio del film spalanca l'obiettivo su Medea che corre disperata verso l'acqua. La giovane donna cerca conforto nelle parole, in una sorta di mantra infinito che non può metterla al riparo dall'affanno: “Parlami Terra, fammi sentire la tua voce. Non ricordo più la tua voce. Parlami Sole, dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce. Parlami Terra, parlami Sole, forse vi state perdendo per non ritornare più. Non sento più quello che dite. E tu erba parlami, e tu pietre parlatemi. Dove sei Terra, dove ti ritrovo? Dove i legami che ti legavano al Sole. Tocco la Terra con i piedi e non la riconosco. Guardo il Sole con gli occhi e non lo riconosco”.

Per capire ancora meglio il senso profondo della “Medea” di Pasolini bisogna, però, ritornare all'inizio del film. Ricordare una delle scene girate nella laguna di Grado. Lì, accanto a un casone di pescatori, il centauro Chirone (che ha il volto dell'attore e regista francese Laurent Terzieff), a cui spetta l'educazione del piccolo Giasone, spiega la sacralità che permea ogni cosa, l'armonia e l'equilibrio insiti nella Natura, che sono destinati a essere spazzati via molto presto dalla brama di potere e di ricchezza: “Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo - ripete per tre volte -, non c'è niente di naturale nella Natura, ragazzo mio tienitelo bene in mente. Quando la Natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare”.

Quel “tutto è santo” contiene in sé un'autentica visione pagana, politeista della Natura come luogo del mito e del mistero, che richiama alla memoria il “Deus sive Natura” di **Baruch Spinoza**. Prima di girare “Medea”, nel 1968, Pasolini si era già addentrato nello spazio di una santità del tutto lontana da quella canonizzata dalle religioni monoteiste. In “Teorema”, infatti, aveva dato forma a una sorta di ascesi spirituale, contadina e folle, della servetta Emilia (l'attrice, cantante e scrittrice Laura Betti), che richiamava alla memoria il “beati i poveri di spirito” dell'evangelico “Discorso della montagna”, ma anche il cammino sulla via iniziativa di Milarepa. Nel percorso di divinizzazione dell'umano visitatore (Terence Stamp) si poteva intravvedere l'ombra di un Cristo diverso da quello imbalsamato sugli altari delle chiese. Più vicino al Vangelo apocrifo di Tommaso che a quelli ufficialmente accettati come “parola di Dio”.

La santità raccontata da “Teorema”, sulla spinta dell’enigmatica presenza dell’Ospite, eterea e carnalissima personificazione di un messaggero che porta con sé il fascino del mistero, farà maturare lo scandalo del padre della famiglia borghese, presa come simbolo di un tempo corrotto. Tanto che proprio lui (Massimo Girotti), dopo essersi congiunto carnalmente con quello che Pasolini stesso definiva “un giovane Dio, che sia Dioniso o Jehovah poco importa”, finirà per smarrire se stesso, vagando in un deserto vulcanico ormai libero dal potere esercitato nella sua fabbrica e dentro casa.

È indubbio che la “Medea” di Euripide sia stato l’ipotesto, il punto di riferimento del film di Pasolini. Anche se il regista, poi, ha deciso di tradire l’originale per seguire la propria ispirazione visiva. La tragedia greca, infatti, inizia quando Medea è già a Corinto e fa ricostruire alla Nutrice e al Coro gli antefatti. Pasolini, invece, recupera sia l’episodio del furto del Vello d’oro sia le sue premesse mitologiche. Riallacciandosi, dal punto di vista narrativo, alle “Argonautiche” di Apollonio Rodio.

Ma questo tradimento del testo euripideo non è pretestuoso. Al contrario, contiene in sé gli elementi fondanti del cinema di poesia pasoliniano. Il regista, infatti, riporta indietro lo scorrere del tempo. Individua in quel passato lontano le radici della perdita di un centro di gravità, di un onfalo, nella gestione quotidiana della vita. Raccontando la tragedia di Medea, insomma, mette a fuoco i prodromi dell’annullamento del senso di esistere, la mercificazione di ogni sacro concetto. Il trionfare di un edonismo consumistico, che Epicuro avrebbe definito dettato da “piaceri vani, né naturali né necessari”, capace di dilagare nella società del secondo dopoguerra fino a valicare i confini del terzo millennio.

Tocca al centauro Chirone raccontare al bambino Giasone le origini del mito legato al Vello d’oro. Per poi spingere lo sguardo in avanti e proiettare lo spettatore nella Colchide in cui Medea è già diventata una temuta e ammirata manipolatrice di arti oscure. Sarà lei a sovrintendere all’uccisione e allo smembramento di un ragazzo, rituale eseguito per propiziare la fertilità della terra.

Arti oscure, quelle di Medea, che, in realtà, erano legate ai riti di fertilità dei campi e alla conoscenza dei ritmi della Natura. Come ben sapevano i Benandanti, raccontati nell’omonimo libro di **Carlo Ginzburg**, che finirono sotto gli occhi dei giudici dell’Inquisizione e vennero, poi, perseguitati e mandati al rogo come pericoloso tramite tra il mondo umano e quello demoniaco.

Scrive **Marco Antonio Bazzocchi** nel suo libro “I burattini filosofi”: “La lunga scena sacrificale della prima parte di Medea evoca con precisione il momento in cui una civiltà antica entra in comunione con le forze naturali e cosmiche attraverso un sacrificio ciclico che favorisce il raccolto. Un corpo viene fatto a pezzi e distribuito a tutti i membri della tribù, e ne sfregano le parti sugli steli delle piante coltivate. C’è una nuova unità che si crea, e si tratta di un’unità collettiva grazie alla quale viene tenuta lontana la minaccia di una crisi apocalittica”.

Volendo dare voce allo sfruttamento e alla violenza esercitata dal più ricco nei confronti del più povero, Pasolini trova in “Medea” un’allegoria per comprendere il suo tempo. E

siccome la realtà non si sottrae mai al mito, riandando verso un passato che porta impresse su di sé le stigmate di un universo perduto (lo definirà “arcaico, ieratico, clericale”), lì il regista ritrova l’arroganza di vecchi e nuovi colonialisti. Siano essi i conquistadores, che rasero al suolo con le armi, e con malattie sconosciute a quelle latitudini, le civiltà dei Maya, degli Atzehi, degli Inca. Oppure, i moderni imperi che trasformarono il Terzo Mondo in una scacchiera di possedimenti da sfruttare. O, ancora, i despoti del giorno d’oggi, che tengono in scacco i Paesi più poveri usando le armi di uno sfrenato turbocapitalismo, depredandoli delle loro risorse principali, usando gli anestetici di un controllo elettronico che passa per la tossica manipolazione delle informazioni in rete.

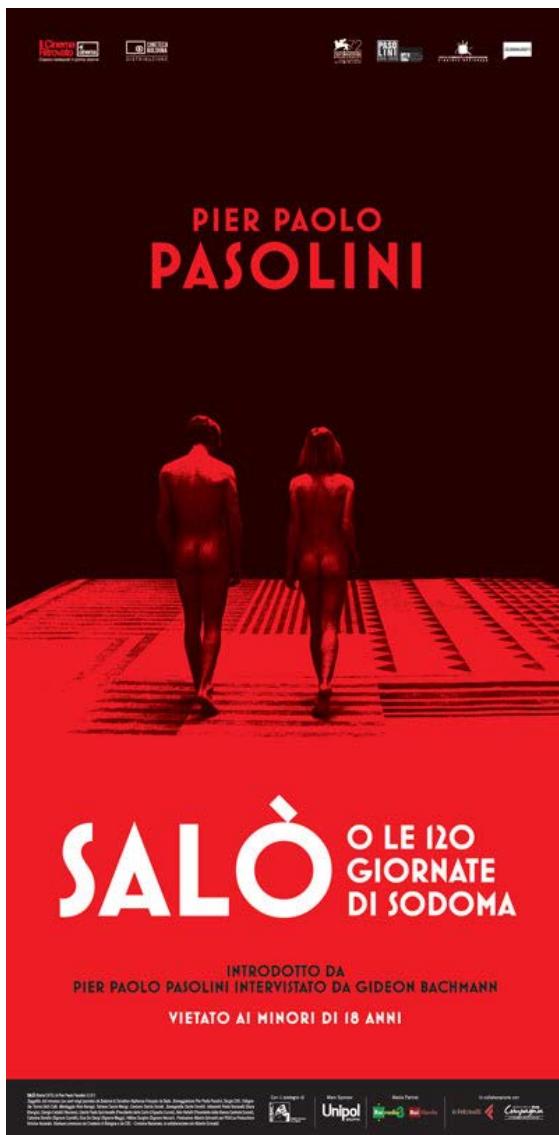
Come scriverà lo stesso Pasolini, quella di Medea “potrebbe essere benissimo la storia di un Paese del Terzo Mondo, di un popolo africano ad esempio, che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica”.

Ogni scrittore, ogni regista sa che il Male è interessante, dal punto di vista narrativo. Perché scrutare nell’oscurità permette di analizzare una storia in tutte le sue sfaccettature. Anche quelle più inquietanti. E allora Medea, a considerarla libera da scontati moralismi, non è soltanto l’assassina senza cuore della tragedia di Euripide. Non è il sanguinario boia dei suoi stessi figli. Guardandola più da vicino, diventa la vittima di un sistema perverso. La donna tradita da un uomo che è figlio di un mondo capace di annientare i sentimenti più puri davanti ai simulacri del Potere e del Denaro. L’involontario strumento di una società che si inchina ai dettami di divinità insaziabili: la Grande Bestia, o Mammona, secondo i nomi che hanno affibbiato loro le scritture bibliche.

In ogni caso, nemmeno in un mondo che ha smarrito se stesso, nemmeno alla strega Medea, Pasolini può regalare una via di fuga che la metta al sicuro nel sacro recinto del mito. Infatti, nelle scene finali del film non arriverà nessun carro trainato da draghi a scortare la donna verso il Sole, lontana dal suo orrendo delitto. Perché lei, persa nel gorgo del suo dolore e della rabbia funesta, avvolta tra le fiamme della propria dimora, non potrà conservare la speranza di redimersi da una realtà che ha mercificato tutto.

E, allora, a Medea non resterà che pronunciare la sua raggelante profezia finale: “Niente è più possibile, ormai”. Anticipando le parole che Pasolini stesso affiderà all’intervista rilasciata a Furio Colombo nel pomeriggio del primo novembre del 1975, poche ore prima di essere massacrato sulla spiaggia di Ostia. Mentre si apprestava a salutare il giornalista, infatti, il poeta-regista suggerirà al giornalista il titolo della loro chiacchierata: “Perché siamo tutti in pericolo”. Una preveggenza che riguardava prima di tutto il poeta-regista, visto che la sua vita, di lì a poco, sarebbe affogata nella violenza e nel sangue. Ma che metteva in guardia anche questo nostro mondo, destinato a proiettarsi ridendo verso l’abisso dell’autodistruzione.

ASSAPORO ANCORA LA LIBERTÀ CHE SA DI DADO E STELLINE



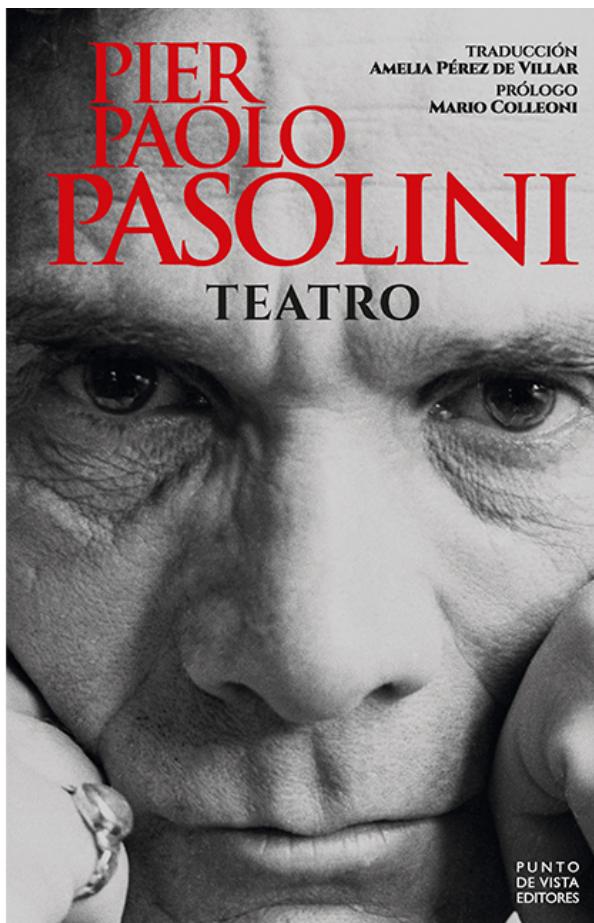
CAMILLA NARBONI

Avevamo appena finito una lezione di Filosofia Teoretica o qualcosa del genere, in una delle piccole aule di Piazza Botta con i soliti 15-20 studenti del nostro corso. Era ancora un mondo puro, eravamo giovani, poveri e visionari. Mi hai invitato a casa tua a cena, siamo andati al “Supersconto” come lo chiamavi tu (e quanto mi faceva ridere questo nome!) per prendere una bottiglia di vino da due soldi. Era affascinante scoprire le nostre tipicità

lessicali, un modo trasversale di aprirci e comunicare, trovare affinità e differenze, costruire identità e idee. Abbiamo camminato sotto alla ferrovia per arrivare a casa tua, un appartamento che avevi in affitto, non so con chi, quel giorno eri solo. Mi ricordo i muri bianchi con un intonaco spesso e pastoso, e una seducente luce ancora chiara che arrivava da fuori, poi qualcosa di verde, forse le finestre. Abitavi in alto.

Io vagavo per il mondo con sguardo incantato e provinciale dell'Emilia bucolica, e tu mi hai sapientemente inzuppata in soluzioni lisergiche più crude e oscure, con i tuoi lunghi capelli chiari e i jeans azzurro sbiadito. Ho ricordi sfumati di quegli anni inebrianti, come se altri strati si fossero depositi sulla mia pelle rendendomi difficile penetrare fino ai giorni in cui avevamo vent'anni e la brezza nelle vene. Ma certe cose zampillano luminose e trasparenti come sorgenti in mezzo ad acque stagnanti. Ricordo perfettamente il tuo viso, i tuoi dettagli, i tuoi colori, il tuo passo, le tue scarpe, la tua voce, la tua intonazione e cantilena genovese. Sono un'osservatrice estetica, una fotografa senza macchina. Camminavamo ed eravamo buffi: io sul marciapiede e tu sulla strada, per mitigare un po' la differenza di altezza, così abbiamo addolcito anche la differenza di altitudine (o di profondità). Con semplicità assoluta e disarmante mi hai cucinato una minestrina in brodo (brodo di dado, si intende!), forse le stelline, in una pentolina di acciaio che usavi solo per questo e che hai poi sciacquato per il giorno dopo. Com'erano belli i nostri pasti frugali e razionalisti da studenti fuori sede! Non ci importava molto, solo spendere poco e riempirci lo stomaco. Ma ci importava di parlare, parlare, parlare, come noi filosofi sappiamo fare, senza tenere chiuso nessun percorso percorribile! Orizzonti aperti. Liberi. Assaporò ancora la libertà che sa di dado e stelline. La tua cultura e conoscenza era – e senz'altro è esponenzialmente tutt'ora – più ampia e consapevole della mia, e questo mi affascinava parecchio. Quindi ti ho seguito come un passerotto incuriosito e desideroso, siamo andati in camera e ci siamo sdraiati sul letto perché tu volevi guardare le **120 giornate di Sodoma di Pasolini**. Io su Pasolini poeta e scrittore ci avevo fatto la tesina della maturità, ma mi spaventava il titolo del film. Non l'avevo mai visto. E forse non l'abbiamo visto tutto nemmeno quella volta insieme, non ricordo più. Io ero ancora una ragazza fine e la mia unica parolaccia era “Fighi!” (sinonimo del ligure “belìn”), tu ridevi come un matto di questo mio bizzarro intercalare dialettale e volevi scriverlo gigante sul muro del letto. Poi *fighi*, sei tornato a Genova, hai cambiato università e non ci siamo mai più rivisti.

LA PRIMA PROVA TEATRALE DI PASOLINI: *LA SUA GLORIA*



PAOLO QUAZZOLO

Autore estremamente poliedrico, **Pier Paolo Pasolini** ha attraversato, com'è ampiamente noto, numerose forme di espressione artistica: la riduttiva classificazione quale "poeta", che per molto tempo gli è stata attribuita dalla critica, si è in oggi rivelata agli studiosi del tutto insufficiente a inquadrare una figura estremamente complessa, ossia quella di un intellettuale calato nella propria epoca e impegnato a capire e interpretare il suo tempo. E ciò è avvenuto attraverso forme molteplici e differenti – la poesia, la narrativa, la saggistica, la critica d'arte o letteraria, il cinema, il teatro, la pittura, il dibattito politico, solo per citarne alcune –, tutte praticate con eguale rigore, che ne hanno fatto un artista unico nel suo genere, capace di esprimersi con linguaggi di volta in volta differenti, adattandoli alla situazione e a quei concetti che egli intendeva comunicare.

In un quadro così complesso, la vocazione teatrale di Pasolini occupa un posto del tutto centrale e assolutamente non casuale, in un percorso di formazione che rivela, da parte dell'autore di Casarsa, grande attenzione verso il dibattito che si stava svolgendo, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, attorno alla nascente regia e al bisogno di rinnovare le scene italiane. Illuminante, a questo proposito, una lettera del 1941, dove il diciannovenne Pasolini metteva a confronto la recitazione fortemente naturalistica dell'ormai anziano Ermete Zacconi, con quella più innovativa e sperimentale di Memo Benassi. Ma, in entrambi i casi, Pasolini dimostra insofferenza per la tradizione tutta italiana del grande attore, cogliendo così le inquietudini di una generazione – la sua – che di lì a non molto, grazie a figure di grande rilievo quali Luchino Visconti o Giorgio Strehler, avrebbe finalmente introdotto nel nostro Paese la regia teatrale, limitando così le eccessive libertà dei “mattatori” e attribuendo centralità allo studio del testo e al valore della parola.

Non è quindi casuale che Pasolini si fosse dimostrato entusiasta per uno spettacolo che ha fatto la storia della nascente regia teatrale in Italia, *Piccola città* di **Thornton Wilder**, interpretato da Elsa Merlini e Renato Cialente e diretto da un antesignano della messinscena, Enrico Fulchignoni, che il nostro vide al Teatro del Corso di Bologna nel gennaio del 1941. Spettacolo che Pasolini, in un'altra lettera dello stesso anno, definì “interessantissimo” perché toccava “originali e necessari problemi, specialmente di tecnica teatrale”.

Il primo incontro con il teatro era tuttavia avvenuto già qualche anno prima, al tempo del liceo, quando il sedicenne Pasolini decide di partecipare, nel 1938, ai *Ludi Juveniles*: si trattava di gare sportive e culturali promosse, sin dal 1936, dal Ministero per l'Educazione Nazionale del regime fascista, delle competizioni tra gli studenti delle scuole superiori, in analogia ai *Ludi Littoriali*, riservati viceversa agli studenti universitari. Sette le sezioni previste: poesia, novella, dramma, articolo sportivo, articolo economico-politico, pittura e scultura. Il tema assegnato nel 1938 per la sezione dramma richiedeva ai candidati di illustrare, in non più di tre atti, un episodio del Risorgimento. Significativo che il “poeta” Pasolini, agli esordi della sua luminosa carriera artistica, avesse scelto di confrontarsi non con la sezione riservata alla poesia, ma piuttosto con quella drammaturgica, consegnando un testo in tre atti dal titolo *La sua gloria*. Ancor prima, quindi, di misurarsi con la poesia, il giovane Pasolini sente che il mezzo più idoneo per affrontare in modo efficace i conflitti esistenziali è quello teatrale. Perché il palcoscenico è il luogo dove la parola scritta diventa parola detta, dove i sentimenti prendono corpo di personaggio, ma soprattutto la scena è lo spazio dove, attraverso il dialogo, si sviluppano i conflitti, i confronti, le riconciliazioni. In altre parole, Pasolini molto probabilmente sentiva che la poesia poteva dare voce al proprio io solo attraverso una forma monologante, mentre il teatro era in grado di incarnare i conflitti che contrappongono l'io al resto del mondo.

La sua gloria, pur svolgendosi in epoca risorgimentale, è un dramma fortemente autobiografico in cui l'autore proietta se stesso e i propri tormenti sia come poeta sia come uomo: vi è affrontato il rapporto con la madre e quello con il mondo circostante, attraverso la rappresentazione delle relazioni interpersonali, di quelle sentimentali e di quelle

politiche. E, soprattutto, anticipa il tema centrale del conflitto interiore vissuto dal protagonista, che sarà uno degli elementi ricorrenti nelle future opere teatrali pasoliniane.

Il titolo dell'opera riecheggia, senza dubbio, il dramma *La gloria*, scritto nel 1899 da **Gabriele D'Annunzio**. Rappresentata per la prima volta a Napoli al Teatro Mercadante dalla compagnia di Eleonora Duse ed Ermete Zucconi, l'opera dannunziana era incentrata attorno alla figura di Ruggero Fiamma, personaggio che aspira ad affermare la propria personalità e il proprio potere politico contro le masse che gli si oppongono, in una Roma percorsa da congiure di palazzo e ambizioni personali.

Il dramma pasoliniano ne fornisce una sorta di polemica contro-lettura, laddove alle vuote ambizioni politiche e personalistiche di Ruggero Fiamma, si contrappongono le sincere aspirazioni di Guido Solera, il quale ricerca la gloria prima nella poesia e poi nella lotta patriottica.

Come avverte lo stesso Pasolini in una nota anteposta al dramma, il personaggio di Guido Solera è ispirato alle *Mie prigioni* di Silvio Pellico e, allo stesso tempo, riecheggia la figura storica di Antonio Solera, patriota italiano condannato a morte nel 1821 e rinchiuso, dopo aver avuto commutata la pena in vent'anni di carcere duro, nella fortezza dello Spielberg. Tuttavia, del Solera storico il Solera personaggio conserva ben poco: il nome proprio, curiosamente, viene tramutato in quello del fratello minore di Pier Paolo, mentre dal punto di vista caratteriale e psicologico, egli è una chiara proiezione dell'autore.

La vicenda è ambientata in una cittadina della pianura padana all'inizio dell'Ottocento. Guido Solera, un ragazzo appartenente a una famiglia borghese benestante, orfano di padre, vive assieme alla madre premurosa e amorevole. Egli è afflitto da un continuo turbamento interiore causato dal contrasto tra la volontà di emergere dall'anonimato per conquistare la gloria in ambito poetico e la paura di non riuscire a comporre dei versi degni di attenzione. Confidatosi con un vecchio amico del padre, Guido comprende che l'Italia, oppressa dalla schiavitù austriaca, ha bisogno dell'aiuto di tutti per potersi liberare: intravedendo la possibilità di essere utile alla Patria e di ottenere la gloria quale eroe, decide di entrare nella carboneria. Ciò provoca un cambiamento di umore nel ragazzo il quale, non più impegnato solamente a scrivere poesie, sembra deciso a godersi anche le bellezze della vita. La serenità, tuttavia, ha breve durata in quanto Guido viene identificato dai gendarmi austriaci, che lo arrestano. In piazza San Marco a Venezia, al di sopra di un palco, Guido e altri condannati aspettano di essere giustiziati, ma all'ultimo momento giunge la notizia che l'imperatore ha concesso la grazia e la condanna a morte è commutata in carcere duro, da scontare nella fortezza dello Spielberg. In carcere, Guido apprende che i ribelli italiani stanno insorgendo e vincendo contro l'austriaco: la notizia genera nel protagonista un nuovo entusiasmo, tanto da iniziare a comporre una poesia inneggiante all'Italia.

Su uno sfondo storico accuratamente ricostruito, Pasolini crea dunque una serie di personaggi sui quali spiccano Guido e la madre, chiare proiezioni di se stesso e di sua mamma. La vicenda posta al centro del dramma si ispira a un fatto realmente accaduto – ossia il processo e la condanna di alcuni membri della carboneria arrestati nel Polesine – per raccontare il quale l'autore dovette sicuramente consultare numerosi documenti dell'epoca. Sul piano compositivo, Pasolini tende ad assegnare alla parola un ruolo

fondamentale, ricorrendo spesso a lunghi monologhi o a dialoghi ricchi di contenuti, anticipando, sin da questa sua prima opera, quella teoria esposta nel 1968 nel *Manifesto per un nuovo teatro*, ove invitava gli spettatori ad assistere a uno spettacolo “con l’idea più di ascoltare che di vedere”. Colpisce inoltre la straordinaria ricchezza di didascalie, che rivela come Pasolini, sin da principio, avesse ben chiaro il funzionamento dei meccanismi teatrali, vedendo il suo dramma non solo dalla prospettiva dell’autore, ma anche da quella, per l’epoca fortemente innovativa, del regista. E, allo stesso modo, deve essere sottolineata la capacità di Pasolini nel caratterizzare ogni personaggio con un linguaggio differente, assegnando ai borghesi un italiano colto, ai popolani il dialetto di Venezia, ai gendarmi austriaci un lessico ricco di storiature e dalla caratteristica cadenza teutonica. Una chiara volontà, apprezzabile sin da questa prima prova, di sfuggire a un livellamento espressivo e soprattutto di evitare sulla scena un italiano che si scrive ma che non si parla: negli anni a venire Pasolini interverrà più volte sull’argomento, con attacchi e critiche anche molto aspri.

Già in questa prima opera drammatica pasoliniana è possibile rinvenire molti dei temi che caratterizzeranno la successiva produzione, non solo teatrale, dell’autore. Innanzitutto il tema della gloria che viene ricercata dal protagonista attraverso il mezzo della poesia e della lotta patriottica: la paura di non riuscire a emergere, di confondersi nella moltitudine, affligge l’animo di Guido sin dalle prime pagine del dramma. Pasolini, per mezzo di lunghi monologhi, affida al suo protagonista una serie di riflessioni nelle quali l’autore proietta se stesso, le proprie insicurezze, il desiderio di poter emergere quale letterato. Ma, le aspirazioni di Guido, poeta e patriota, non sono altro che un’anticipazione di quel doppio ruolo intimistico e civile che Pasolini affiderà alla poesia: come Guido abbandonerà i versi intimisti per ricercare la gloria attraverso una serie di atti concreti, così Pasolini, sempre attento alle sorti dell’Italia, tenterà la non semplice operazione di restituire alla poesia una funzione civile.

Allo stesso modo, Pasolini mette a fuoco il complesso tema dei rapporti sociali, che egli individua in due nuclei fondamentali: il legame con la madre e il confronto con la società. Rinchiuso nello Spielberg, Guido non smette mai di pensare alle due “madri” da cui è stato strappato, quella biologica e la Patria. E la lirica cui mette mano in chiusura del dramma rispecchia la volontà del poeta di scrivere da un lato parole che testimoniano l’orgoglio di appartenenza alla propria nazione, e dall’altro di dare voce a quella intimità poetica che lo lega strettamente alla figura materna. Proprio come nella vita dell’autore, laddove la figura della madre ha sempre occupato un posto di assoluto rilievo.

La sua gloria propone infine un altro tema che tornerà costantemente nella successiva produzione artistica di Pasolini: quello del sacrificio. Come ben noto, l’autore, nel corso della sua vita, fu spesso perseguitato per la sua omosessualità, per le sue idee politiche, per la vis polemica, per il suo essere considerato, in qualche modo, un “diverso”, un uomo che attraverso i suoi comportamenti e il suo pensiero, spesso sfuggiva alle regole della buona società borghese. Non può non colpire, in questa prima opera teatrale di Pasolini, come l’autore abbia voluto proiettarsi in un personaggio che risulta essere vittima di persecuzioni

da parte degli austriaci, il quale, per sostenere le proprie idee, va incontro a privazioni, rinunce e alla fine anche al sacrificio di se stesso. L'estrema rinuncia alla vita che accompagna il percorso di Guido preannuncia quella tematica mortuaria che in seguito si collocherà al centro dell'universo poetico pasoliniano. Il protagonista di *La sua gloria* tuttavia non morirà, ma la condanna al carcere duro deve essere interpretata come una sorta di prolungamento del martirio, un ampliarsi del solitario cammino di dolore. Di più, la condanna a morte che avrebbe potuto consacrarlo quale eroe sul pubblico patibolo di piazza San Marco, viene tramutata in una grazia che converte il martirio in un sacrificio silenzioso. Proprio come accadrà a numerosi eroi di opere future, condannati a un tacito patimento e a una morte di cui quasi nessuno si accorge.

Sin dal primo dramma, Pasolini sente il bisogno di utilizzare il teatro quale efficace mezzo per indagare se stesso, avviando così un percorso di confessione che investe l'intero arco delle sue opere drammatiche, sino a *Bestia da stile*, l'ultimo dramma cui pose mano nel 1966 e che continuò a rimaneggiare sino a poco prima della morte. La scelta di rappresentare se stesso attraverso un personaggio storico, non resta un caso isolato. Nei *Turcs tal Friúl*, per esempio, Pasolini si proietta nei due fratelli Pauli e Meni, anch'essi personaggi storici rivisitati sullo sfondo dell'invasione turca del Friuli avvenuta nel 1499. E, d'altra parte, anche nel caso di una ambientazione contemporanea, come avviene in *Bestia da stile*, Jan, un poeta ventenne impegnato nella lotta politica, presenta una forte similitudine con Guido Soleri.

Il tormento interiore e la contrapposizione al potere sono dunque i due temi attorno ai quali ruotano le confessioni pasoliniane sul palcoscenico. Guido Solera è tormentato dalla ricerca della gloria e allo stesso tempo si ribella al potere austriaco; Pauli e Meni sono angustiati dal loro opposto modo di porsi di fronte alla vita – uno riflessivo, l'altro ribelle – ma entrambi insorgono contro il turco invasore; Jan, dopo aver visto fallire i propri progetti in ambito artistico e politico, sceglie di morire. Ma anche nei drammi di ambientazione più fortemente borghese, non è difficile scorgere nei protagonisti quella sfida alla morale conformista che aveva caratterizzato la vita di Pasolini. Così, per esempio, Julian in *Porcile*, Rosaura in *Calderòn*, l'Uomo e la donna in *Orgia*, o il Padre e il Figlio in *Affabulazione*.

Pasolini, dunque, dà vita a dei drammi dai quali non può mai considerarsi del tutto avulso: egli stesso, in un verso di *Calderòn*, affermava significativamente che l'autore, “pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro”: in una sorta di gioco di specchi, come il pittore compare all'interno della sua stessa tela, così il drammaturgo si manifesta attraverso i personaggi del suo lavoro drammatico.

Ma, naturalmente, si tratta di un gioco ricco di trasfigurazioni: nel rappresentare se stesso sul palcoscenico, Pasolini ha sempre rielaborato la sua figura rivisitandola e filtrandola attraverso innumerevoli rimandi culturali. Solera può essere quindi visto come una sorta di esperimento destinato in seguito a essere riproposto di continuo. D'altra parte, non è un caso, che in tutti i testi ove l'autore ha ritratto se stesso, compare puntualmente anche la figura della madre, sempre pronta a sostenere il protagonista, ispirata al reale modello

materno e riproposta ripetutamente, in modo quasi identico, non solo all'interno della produzione teatrale.

La sua gloria è stato pubblicato per la prima volta nel 1996, dopo che un gruppo di studenti del Liceo Scientifico "A. Righi" di Bologna, nel corso di un lavoro di ricerca condotto presso l'Archivio di Stato bolognese, ebbe la ventura di imbattersi in un fascicolo relativo ai *Ludi Juveniles*. Qui, assieme ad altri elaborati risalenti al 1938, gli studenti ebbero la sorpresa di ritrovare questo dramma pasoliniano, di cui si era persa la memoria. Il rinvenimento ha avuto quale conseguenza non solo l'aggiornamento del numero di opere drammatiche scritte da Pasolini – che è salito da dodici a tredici – ma soprattutto ha consentito di anticipare di sei anni l'incontro dell'autore con il teatro. Sino alla metà degli anni Novanta, infatti, si riteneva che la prima opera teatrale di Pasolini fosse *I turcs tal Friúl*, scritta nel 1944. Anticipare al 1938 la scrittura del primo testo teatrale ha consentito di attribuire non solo un maggiore peso a questa espressione artistica nella formazione culturale dell'autore, ma anche di rileggere sotto nuova luce l'intero percorso culturale di Pasolini.

Dunque un esordio letterario avvenuto attraverso il genere drammatico, un testo in cui l'autore abbozza molti dei temi che lo accompagneranno lungo tutta la sua molteplice produzione artistica. Leggendo *La sua gloria*, si ha l'impressione che Pasolini avesse quasi coscientemente voluto porre le basi sulle quali erigere la sua futura opera letteraria: l'autobiografismo, la figura della madre, l'amore per la Patria, il senso di ribellione, l'impegno politico, il martirio, la morte e infine la gloria. Quella gloria desiderata sin da giovanissimo e che riuscirà a ottenere non senza sforzi e sacrifici. Una gloria voluta a tal punto da partecipare a una competizione letteraria del regime fascista, senza tuttavia adeguarsi allo stile solenne e celebrativo imposto all'epoca. Come ha ben sostenuto Stefano Casi, primo studioso di questo lavoro pasoliniano, già in *La sua gloria* l'autore dimostra una lucida determinazione a diventare ciò che poi, effettivamente, è diventato, ossia un letterato famoso e un uomo costantemente impegnato nell'ambito politico e sociale.

EZIO CHE SOPRAVVISSE MORENDÒ A SALÒ



ERNESTO C. SFERRAZZA PAPA

1.

Sul *Salò* di Pier Paolo Pasolini, trasposizione cinematografica delle *120 giornate di Sodoma* calate in un’Italia in procinto di liberarsi dalla morsa fascista, si è a lungo esercitata l’analisi filosofica. La struttura stessa che Pasolini conferisce alla sua opera ne rivela, sin dal primo fotogramma, la soda grana concettuale. Indizio decisivo in questo senso, la bibliografia – vero e proprio hapax della cinematografia italiana e non – che Pasolini inserisce tra i titoli di testa: *Sade mon prochain* di Klossowski, *Lautrémont e Sade* di Blanchot, *Faut-il brûler Sade?* di de Beauvoir, *Sade, Fourier, Loyola* di Barthes e *L’écriture et l’expérience des limites* di Sollers.

È un’opera, insomma, che si presta – così come la sua matrice – a essere ricettacolo di suggestioni per la riflessione filosofica. *Salò* rappresenta la riproposizione mediata dal dispositivo cinematografico di un testo, quello sadiano, che ha messo a tema in maniera parossistica alcuni luoghi cruciali del pensiero filosofico e politico: la negazione dell’autodeterminazione dei soggetti; l’intreccio di potere e violenza; il lato perverso e sadico della sovranità; il corpo e le sue funzioni fisiologiche come punto di presa eccellente del potere; il diritto non come garanzia di vita ma come annuncio di morte.

Salò è un laboratorio critico che con troppa facilità si è interpretato come teatro della nuda vita, di una carne troppo docilmente a disposizione. È stato Giorgio Agamben a

vedervi replicata la configurazione del “campo”, ove il potere si parerebbe innanzi ai corpi senza mediazioni di sorta. Non v’è dubbio che la configurazione pratica della Sodoma fascista sia disegnata per annichilire la potenzialità emancipatrice di una coscienza incatenata. Lo dice senza fronzoli il Duca Blangis nel suo discorso di benvenuto: “Deboli creature incatenate, destinate al nostro piacere, spero non vi siate illuse di trovare qui la ridicola libertà concessa dal mondo esterno. Siete fuori dai confini di ogni legalità”. Tuttavia, questa è una *lectio facilior*.

2.

In *Salò* la sovranità del potere è frustrata, incontra nel suo cammino annientatore figure che ne certificano l’irrealizzabilità. **Roland Barthes** aveva rilevato la presenza di *impossibilita* nel testo di Sade, a indicare la dimensione puramente testuale e discorsiva di un potere assurdo. Peni enormi, rapporti sessuali impossibili, orgasmi sovrumanici: il testo di Sade è una clamorosa e sperticata presa per i fondelli della volontà del potere.

Dal canto suo, spostandosi sulla riproposizione di Pasolini, **Roberto Esposito** ha molto acutamente notato come egli metta in scena potenti tattiche per sfiancare il delirio dei libertini fascisti e frustrarne il desiderio. Riprendendo un tema che attraversa tutta la letteratura critica sul sadismo, Esposito sottolinea la figura tremenda della vittima complice, che con obbedienza servile accetta la frusta. In uno degli scritti corsari, Pasolini rilevava che “non c’è disegno di carnefice che non sia suggerito dallo sguardo della vittima”: la vittima docile, che rispetta il suo carnefice e acconsente a ogni sua voglia, finisce con il godere della violenza che gli viene inflitta, intrattenendo con il suo tormentatore un’oscena *liaison* che gli consente di sopravvivere. In questo modo, al potere sadico viene tolto il suo punto di presa, ossia fare a un corpo ciò che il soggetto non vuole gli venga fatto, cosicché la norma sadica viene disattivata da una preda che non ha la minima intenzione di sfuggire ai colpi del cacciatore. Il piacere del sadico s’infrange contro il masochismo della vittima.

L’interpretazione di Esposito s’inspessisce ulteriormente nell’analisi della scena finale del film, laddove i Signori osservano a turno con un binocolo le sevizie mortali inflitte alle vittime. Questa variante sul tema rispetto al testo di Sade sarebbe nient’altro che la riprova che il godimento illimitato cui agognano è impossibile, puramente osservabile, oggetto teoretico piuttosto che esperienza pratica: “le frustate in aria del Monsignore, o la danza frenetica dei carnefici intorno ai cadaveri delle vittime, divengono lo stemma tragico dell’inconsistenza del potere – il crollo rovinoso del trono sovrano. Così come la circostanza che le torture non vengono effettuate direttamente dai Signori, ma solo contemplate da lontano, alla fine attraverso un binocolo, significherebbe l’impossibilità del loro orgasmo, e dunque l’autodistruzione del potere”.

3.

Nondimeno, questa lettura è ancora eccessivamente conciliante, concede *trop* ai padroni. Bisogna riguardare le scene senza distrarsi: il Monsignore non frusta in aria, ma

sferza con precisione la schiena delle vittime; l'assenza di orgasmo non rileva in alcun modo ai fini del rapporto sadico, e anzi potrebbe essere letta come l'unica possibilità per procrastinare all'infinito la violenza sui corpi; le torture vengono portate a termine direttamente dai Signori mentre uno di loro, a turno, ammira, assiso come un Re, gli amici e i tormenti. È vero che l'introduzione di una mediazione di sguardi attraverso il binocolo è filosoficamente rilevante e segna una differenza rispetto alla lezione sadiana, ma un'analisi attenta proprio delle scene richiamate da Esposito ne smentisce l'interpretazione. Diversamente dalla sua lettura, il tema del binocolo, ossia il differimento ottico della violenza, non va riferito alla relazione tra carnefici e vittime, ma a quella tra il film e lo spettatore. Non è un caso che il binocolo venga introdotto solo al termine della rappresentazione. Pasolini suggerisce, con un gesto di eccezionale maestria cinematografica, l'idea che, così come il Signore di turno contempla le nefandezze sui corpi innocenti, allo stesso modo lo spettatore le ha contemplate. In un universo corrotto, il ruolo di spettatore è già un ruolo colpevole.

Il problema rimane allora la costituzione di una soggettività rivolta a un processo di liberazione, a partire da una configurazione che impone alle coscienze solamente i ceppi. In una dinamica quale quella disegnata in *Salò*, come è possibile innescare un processo di liberazione dalle maglie del potere? Come sopravvivergli malgrado tutto? Quale gesto consacra lo spazio di emancipazione del soggetto nonostante le sbarre di un potere che lo imprigiona?

4.

In un episodio del film il potere sovrano, nella sua volontà di esercitare l'onnipotenza annichilendo le vittime, s'inceppa e mostra tutte le sue debolezze. In seguito a una catena di accuse reciproche – a testimonianza della contagiosità del male, in grado di sporcare anche l'innocenza delle vittime e renderle conniventi –, i Signori scoprono l'unione amorosa tra Ezio e una ‘serva nera’. Colti in flagrante, i due verranno uccisi, ma Ezio morirà mostrando ai Signori il pugno chiuso, a testimoniare in punto di morte la sua fede comunista opposta al loro credo fascista.

La morte di Ezio, come ha dichiarato Pasolini, è il punto culminante del film. Non certo perché il rapporto sinceramente amoroso tra la guardia e la serva puntelli di sentimentalismo una pellicola viceversa insostenibile, ma perché viene qui disegnato un altro schema politico, che si incista in quello che i Signori avevano meticolosamente organizzato e ne squaderna le debolezze. Ad affrontarsi sono qui nemici politici, comunisti opposti a fascisti: Ezio, a differenza del resto del serraglio, non muore perché infrange una regola, né perché destinato alla morte. La sua non è una vita puramente uccidibile, non è nuda nonostante egli nudo muoia. Ezio muore perché rivendica uno spazio di libertà all'interno di una configurazione che pretende di assegnare alle coscienze unicamente la testa china pronta per la lama. Non è un sacrificio eroico il suo, ma l'imposizione di una volontà da parte di un soggetto prigioniero disposto a scontare il prezzo della sua rivendicazione.

Il gesto rivoltoso di Ezio disorienta gli ‘amici’, che lo crivellano di colpi. Costringendo i Signori a giustiziarlo per la sua fede politica, Ezio si sottrae al rituale che celebra le fantasie dei padroni. Ed è proprio il rifiuto del rituale verticalmente imposto dal potere, che se riconosciuto e accettato trasforma i soggetti in nuda vita, a restituire il soggetto alla dimensione politica dalla quale era stato alienato. Ezio morirà, ma sottraendosi al desiderio del carnefice, e anzi precipitandolo dentro al tempo storico, dentro al conflitto tra soggetti politici dal quale i Signori si erano estraniati attraverso la tattica dell’isolamento spaziale.

Ezio rappresenta la figura estrema della resistenza al potere. Resistenza estrema perché esercitata a partire da una configurazione concreta organizzata per scongiurarla, e per questo destinata a un epilogo tragico. Ma il pugno chiuso alzato, la pretesa di morire da nemico politico e di subire la morte per fucilazione – riservata, appunto, ai nemici politici –, rivela il gesto pienamente moderno ch’egli compie. Certo, Ezio muore. Ma non è la morte di una “debole creatura incatenata”, bensì quella di una irrequieta soggettività, che osa agire la propria libertà e rivendica la politicità della sua morte.

La modernità di Ezio, figura tragica che sconta con la morte la ribellione, sta tutta nel processo di soggettivazione che lo consegna a un improvvisato patibolo. Il pugno chiuso, che disarma i libertini dei loro desideri senza storia e li ripiomba nel ruolo che avevano dismesso, quello di nemici politici, inaugura una nuova soggettività. Il cerchio è ormai spezzato, la ritualità del potere interrotta: la vittima non porge più il collo, e bisognerà sparargli a distanza. Non vi è più alcuna complicità tra vittima e carnefice: nessuna concessione della prima al secondo. Se Ezio può effettivamente disarmare la logica dei Signori, è perché manifesta la potenzialità di una trascendenza nei confronti del potere che può sempre essere rivendicata poiché inseparabile dal soggetto che la impugna. Il pugno chiuso di fronte ai carnefici è la negazione della loro sovranità e, come *pendant*, il rifiuto a essere ridotto a nuda vita. Un gesto che è una soggettivazione, che fa esplodere la coscienza imprigionata, riconsegnandole, almeno simbolicamente, fosse solo *in articulo mortis*, un primato dell’azione e una rivalsa contro il potere bestiale che pretende di calpestarla.

INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

Endoxa - Prospettive sul presente è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all'ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza **Creative Commons** (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

DIREZIONE/EDITOR:

MAURIZIO BALISTRERI (Torino) maurizio.blaistreri@unito.it

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) marrone@units.it

FERDINANDO MENGA (Caserta) ferdinandomenga@gmail.com

RICCARDO DAL FERRO (Schio) dalferro.ric@gmail.com

COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Fabio Polidori