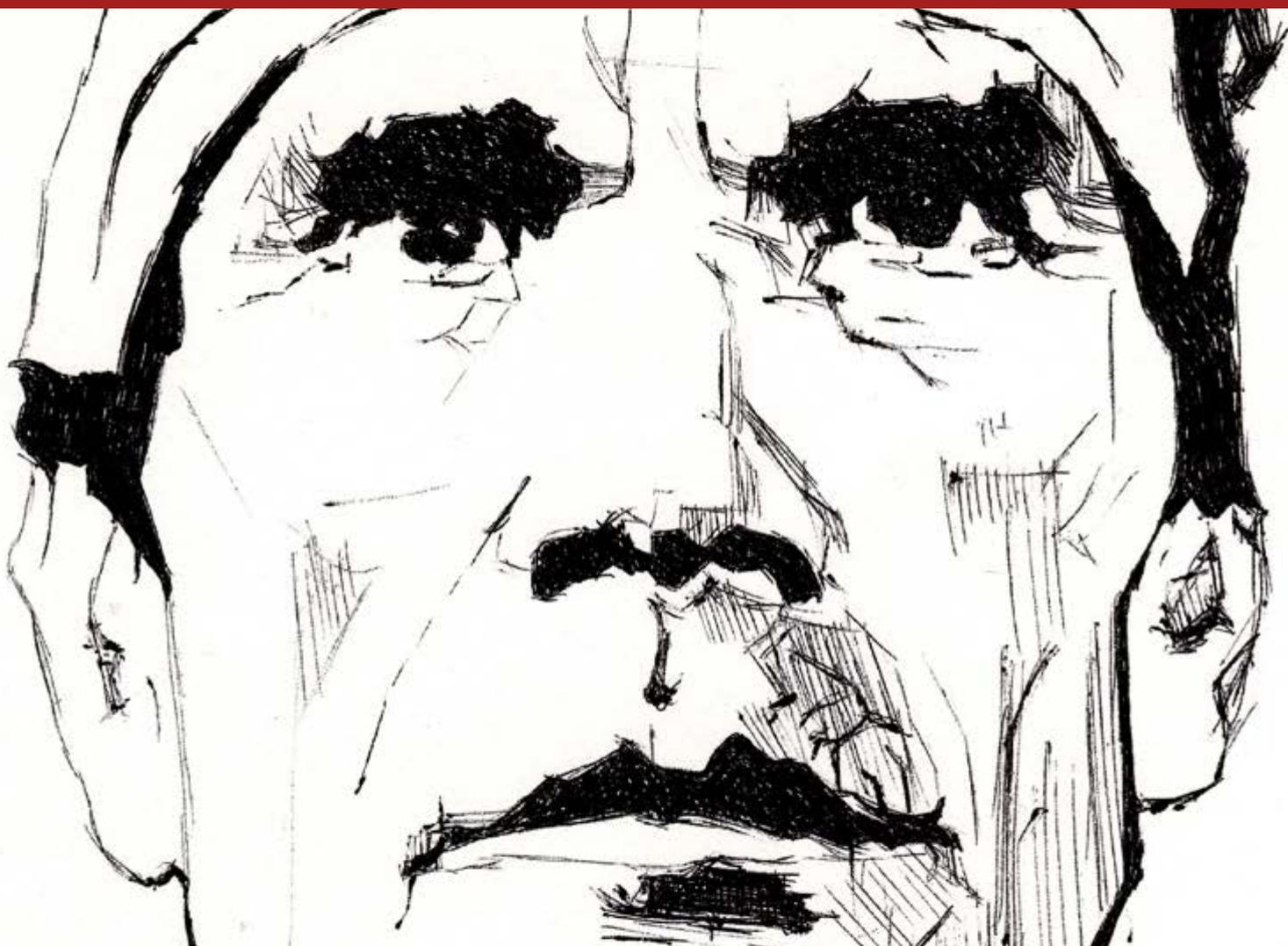




Arabeschi n. 20

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità



Incontro con Laura Betti

Avevamo poche cose in comune: una disperata vitalità e una canzone dal titolo *Amado mio* che aveva cantato Rita Hayworth in *Gilda*. E un'altra cosa avevamo in comune: la disubbidienza.

Laura Betti



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 20, luglio-dicembre 2022

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranta** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Musgnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Alice Billò, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Marco Sciotto, Viviana Triscari

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Laura Betti

Laura Betti. Profilo
di Stefania Rimini 7

Stefania Rimini
Nel luogo del sangue... Laura Betti su PPP 21

Goffredo Fofi
Grande Laura! 28

Marida Rizzuti
Laura Betti interprete di Kurt Weill: indici di vocalità e spettri sonori 21

EKPHRASIS

Viviana Triscari
Icona-Pasolini. Ovvero della costruzione e della ricezione di un mito 45

ET ET | testi contaminati

Roberto Chiesi
«Una dolcezza ferita»: Pasolini 'personaggio' di Fellini e viceversa 60

IN FORMA DI | generi e forme

Elena Porciani
Versioni di Pier Paolo. Per una mappatura delle mitografie pasoliniane 75

Martina Mengoni
Pasolinik ovvero Pier Paolo Pasolini a fumetti 96

Simona Scattina
«Ogni oggetto è per me miracoloso»... Pasolini nel Museo di Celestini 113

Corinne Pontillo
Espressioni di un personaggio postumo. Pier Paolo Pasolini e La macchinazione di David Grieco 125

ZOOM

Serena Guarracino
«Perché mi interroghi? E perché io ti rispondo?». Pilade, per la regia di Giorgina Pi 137

Alfabeto Pasolini. Intervista a Marco Bazzocchi
di Alessandro Costa, Giancarlo Felice, Giovanna Santaera 142

<i>Cinegrafie corsare: disegnare il cinema per ricordare Pasolini.</i> Intervista a Valentina Restivo di Giancarlo Felice	143
<i>Dal sordo caos delle cose. Conversazione con Fabio Condemmi intorno allo spettacolo</i> Questo è il tempo in cui attendo la grazia di Damiano Pellegrino	150
Sabrina Ragucci, Giorgio Falco <i>Dominanza di cose (Ipotesi di raffigurazione*)</i> Con un'intervista di Maria Rizzarelli	156
LETTURE, VISIONI, ASCOLTI	
Andrea Cortellessa, Silvia De Laude (a cura di), <i>Vedere, Pasolini</i> (Tommaso Grandi)	166
<i>Pasolini e il DAMSLab – La Soffitta di Bologna</i> (Lorenzo Donati)	170
Pier Paolo Pasolini, <i>Calderón</i> , per la regia di Fabio Condemmi (Filippo Milani)	173
<i>Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo</i> , a cura di Michele Di Monte, Giulia Ferracci, Giuseppe Garrera, Flaminia Gennari Santori, Hou Hanru, Cesare Pietroiusti, Bartolomeo Pietromarchi, Clara Tosi Pamphili (Alma Mileto)	177
Gian Carlo Ferretti, <i>Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo</i> (Corinne Pontillo)	181
Goffredo Fofi, <i>Per Pasolini</i> (Enrico Riccobene)	184
<i>Pasolini pittore</i> , a cura di Silvana Cirillo, Claudio Crescentini, Federica Pirani (Martina Rossi)	186
Walter Siti, <i>Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini</i> (Pietro Russo)	190
<i>Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative</i> , a cura di Marco A. Bazzocchi, Roberto Chiesi, Gianluca Farinelli (Alessandra Sarchi)	192
GALLERIA	
<i>Lampeggiare nello sguardo. Attrici e attori nel cinema di Pasolini</i> a cura di Corinne Pontillo	195



INCONTRO CON | Laura Betti



STEFANIA RIMINI

Laura Betti. Profilo

Courtesy of Duetredue Edizioni, it is published an excerpt from *Con Occhi torbidi e innocenti. Laura Betti in Pasolini's cinema (2021)* written by Stefania Rimini. This chapter is an indepth analysis of the beginnig of Laura Betti and her passionate way of life. The text is now illustrated by some pictures from the Mario Dondero Archive.

1.1. Ero tutta costruita

L'invenzione di sé impegna Betti per tutta la vita, fin dall'arrivo nella capitale, a soli vent'anni, con alle spalle un tormentato rapporto con le proprie radici e con la città di Bologna. È lei a edificare e a sfruttare i diritti della sua immagine pubblica, con una perentorietà inaspettata, che rivela la predisposizione verso gli ingranaggi della macchina dello spettacolo.



Laura Betti in un fotogramma di *Che cosa sono le nuvole?*, di Pier Paolo Pasolini (1968)

Non ho mai avuto pause nell'inventare il mio personaggio, dalla mattina alla sera. Mi sono inventata anche il vestito. Non avendo i soldi, io non avevo vestiti, però me li sono inventati, una specie di uniforme e via che andavo: un vestito nero col colletto bianco, la calzamaglia, il pullover nero per la scena. Ero tutta costruita, ma da me stessa. Nessuno mi aveva mai messo le mani addosso per costruirmi. Non è mai stato possibile. Me lo sono costruita io, da sola.¹

Restando immune da ogni forma di manipolazione, Betti sceglie liberamente a quale modello corrispondere, grazie a un innato anticonformismo e a una spregiudicatezza che non restano inosservati. Il suo primo personaggio presenta caratteristiche immediatamente riconoscibili, ancorché misteriose, e sembra garantirle un effetto di lunga durata, come annota opportunamente Roberto Chiesi.

Il primo personaggio si identifica nella Laura Betti giovane, seducente, autoironica, libertina, spregiudicata, provocatoria, trasgressiva per la divertita inclinazione al turpiloquio e per ciò che voleva lasciar intendere della propria vita privata. Il suo corpo era scattante e felino, la sua falcata le valse il soprannome di "giaguara".²



L'aneddoto relativo all'epiteto di «giaguara» è la chiave di volta dello statuto divistico di Betti, perché da una parte rinvia alla sua indomabile tensione performativa, a quella «ferocia felina»³ che avrebbe caratterizzato molti ruoli, dall'altra invece evoca il clamore delle cronache mondane, la protervia con cui lei amava 'darsi in pasto' ai paparazzi. Due diverse testimonianze illuminano questa doppia tensione, e ci consentono di cogliere la necessaria complementarietà fra dimensione artistica e riverberi mediatici.

Lei diceva che le era stato dato il soprannome per il passo che aveva. Attraverso questo passo potevi sentire che prendeva il volo al galoppo nella foresta, nella jungla, e non si sapeva dove poteva arrivare. Diceva, a chi negli ultimi anni le chiedeva l'origine di questo nome, che questa falcata non l'aveva più perché si era appesantita e anche di questo appesantimento diceva che era successo dall'1 novembre 1975, cioè dalla data di morte di Pier Paolo Pasolini. Da allora, diceva, «ho triplicato il mio corpo per resistere».⁴



Laura Betti in un fotogramma di *Omaggio a Laura Betti*, di Donata Gallo (2012)

Jacqueline Risset, nel suo commosso *Ricordo di Laura Betti*, non si limita a recuperare l'eziologia del soprannome ma giunge a descrivere l'intensità della presenza dell'attrice, la sua frenesia insaziabile, e con esse la centralità del rapporto con Pasolini, in grado di incidere perfino sul suo sbilanciamento corporeo, nell'osmosi dialettica fra vicinanza/leggerezza e

distacco/gravità. Al di là dell'aneddoto, ingrediente essenziale nella biografia di Betti, qui conta il riconoscimento di un tratto fisico destinato a incidere il carattere, nonché a suggerire trame e traiettorie delle «personagge»⁵ da lei interpretate. Più che per la «mangusta» Vanoni,⁶ il soprannome la giaguara incarna infatti una tensione performativa che si ritrova nella maggior parte delle sue apparizioni, tanto in scena quanto sullo schermo. È quel che accade, per esempio, in *Italie magique* di Pier Paolo Pasolini, uno dei testi raccolti in *Potentissima signora* per la regia di Mario Missiroli.⁷ In questo atto unico, che Betti non esita a definire «in anticipo sui tempi e sulle mode»,⁸ la sua presenza si articola secondo precise direzioni di senso, giocate sulla frizione fra mimica corporea e verbalità, fra la pura afasia della danza e l'ossessione per i *calembours*. Trasformata dall'immaginazione pasoliniana in una sorta di «Italia Liberty»,⁹ Betti occupa la scena con forti accenti patetici e un sorprendente dinamismo gestuale, di cui purtroppo restano poche tracce ma che rappresenta senza dubbio uno dei vertici della sua avventura teatrale. La grazia *en travesti* di questo potente «spettacolo volante»¹⁰ anticipa le movenze e gli sguardi delle figure cinematografiche che mostreranno di lì a poco – come vedremo nella seconda sezione di questo studio – l'inclinazione promiscua del corpo, della voce e del gesto, nonché tutta la sua «innocenza animalesca».¹¹

Su un altro asse, rispetto al discorso di Risset, si pone Enzo Siciliano, al quale si deve probabilmente il merito di aver colto, sebbene in un rapido ritratto, l'anomalia del profilo di stella di Betti, il suo desiderio di «fare notizia»,¹² la vivace compromissione con il côté della cronaca mondana.



Correva già la svolta degli anni Sessanta. Laura Betti era sui rotocalchi «la giaguara»: caschetto di capelli platino, gli occhi tirati dal trucco come due virgole verso le tempie. [...] La sua scena era non solo il teatro, ma anche la strada: sua, come una regina, via del Babuino, dove abitava. [...] Aveva inventato un nuovo tipo di glamour: un modo diverso di essere prima donna, facendo uso d'una tecnica shock per attirare su di sé l'attenzione dei cronisti: la lusinga e l'insulto. Questo era il suo volto in pubblico; in privato, l'autoironia non le consentiva una coatta fedeltà al proprio cliché.¹³

La dimensione sociale dell'artista, la rete delle sue amicizie e le intermittenze del suo «carattere del cazzo»¹⁴ rappresentano uno dei capitoli più effervescenti della sua avventura, perché raccontano allo stesso tempo la persona e la diva, intrecciando luci e ombre, emozioni e bagarre. La maggior parte di quanti la conobbero e la frequentarono insiste nel sottolineare l'ambivalenza affettiva di Betti, le oscillazioni fra stati d'animo opposti, che spesso rendevano problematico il confronto. Tra le testimonianze più vive si ricordano quella di Goffredo Fofi («Non era facile Laura Betti, carattere "di merda", insopportabile fino a risvegliare nei più miti un istinto omicida, e un minuto dopo amica tenerissima»),¹⁵ a cui fa eco ancora Enzo Siciliano («Era famosa per le liti violente, con chiunque, e improvvisi trascorsi amorosi»),¹⁶ anche se forse, più di tutti, Gian Luca Farinelli riesce a cogliere nel segno di una personalità controversa:

Come un'atleta dei sentimenti, spostava sempre più in alto l'asticella dei rapporti umani, mettendo alla prova quotidianamente le amicizie, la fedeltà, la chiarezza degli obiettivi comuni. [...] Ospite meravigliosa, cuoca leggendaria, era capace di ferire le persone in modo irreparabile. Maestra nel mettere a nudo i punti deboli delle persone sapeva colpirle con una freddezza disumana. Con lei nulla era banale.¹⁷

Le asprezze, di cui era certamente capace, obbediscono in realtà a un'indole malinconica e severa, condita da un sagace umorismo, che riservava innanzitutto a se stessa («è facile essere umoristici e divertenti sul conto degli altri. Ma su se stessi, no, è difficile. Laura aveva un senso dell'umorismo formidabile e rideva di se stessa per prima»).¹⁸ A ben guardare infatti perfino le malizie più sottili potevano essere il frutto di un crudele gioco delle parti, se è vero quel che testimonia Mario Missiroli, cogliendo fino in fondo la sua attitudine al paradosso: «l'alone di follia di alcuni suoi comportamenti era tutta una finzione. La follia era un ricciolo in più».¹⁹

1.2. La Betti fa sempre cose marginali

La voce di Laura non smentisce i giudizi degli amici ma contribuisce ad alimentare il mito della 'bella scontrosa', del resto «la contraddizione è l'unico modo possibile per vivere o farsi vivere».²⁰ Contravvenendo alle riserve dello stesso Pasolini, secondo il quale le interviste sarebbero un atto volgare di industria culturale,²¹ Betti si concede spesso ai giornalisti, ingaggiando una lunga battaglia con la società dello spettacolo e le sue civette. Dagli anni del suo debutto (i primi Cinquanta) fino al successo veneziano con *Teorema* (1968), si convince che questa disponibilità alla chiacchiera possa essere il viatico per incrementare la sua *star persona* («Io sono già famosa. Voglio dire nel senso che il mio nome sta sui giornali con anche delle fotografie»)²²; in un secondo tempo invece – dal cuore degli anni Settanta fino alle soglie della sua scomparsa – le dichiarazioni affidate alla stampa hanno il tono dell'autoconfessione, condita come nel suo stile da punte di graffiante iro-



nia; oppure dell'invettiva, quando al centro del discorso compaiono il fantasma di Pasolini e il rebus della sua morte. In ogni caso, perfino nel modo di interpretare la recita dell'intervista, Betti manifesta un'originalità fuori dal coro, che corrisponde a quanto accade sulle tavole dei palcoscenici.

Il suo talento cristallino, forgiato nel fuoco di una passione selvaggia, la porta a frequentare nel primo lungo tratto della sua carriera quelli che De



Laura Betti in un fotogramma di *Omaggio a Laura Betti*, di Donata Gallo (2012)

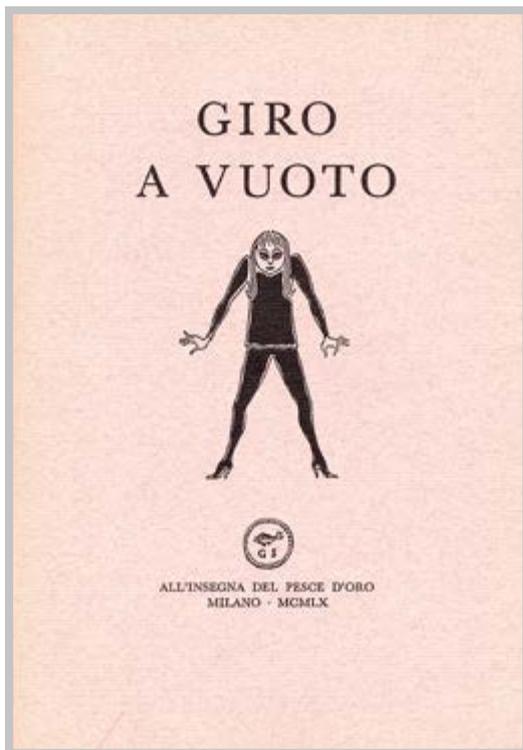
Monticelli definisce «gli scomparti minori dell'attività dello spettacolo»;²³ il teatro-canzone, il cabaret sono il suo raggio d'azione, lo spazio in cui ha modo di manifestare l'attitudine all'azzardo, il senso della provocazione e il lampo di un'intelligenza fuori dal comune.²⁴ L'esordio al fianco di Walter Chiari nella rivista *I saltimbanchi* (Milano, dicembre 1954) viene ricordato con accenti misti, tipici della sua disposizione autobiografica, secondo la quale ogni atto contempera gioie e dolori.

Ero cresciuta nella cultura jazz, mi piaceva moltissimo, il jazz bianco, avevo i miei modelli e via che andavo, la Sarah Vaughan... La rivista con Walter, «I Saltimbanchi», fu molto divertente, aveva un pubblico enorme, enorme, quattro-cinquemila persone come ridere, e mi impressionava. È stata anche la prima volta che ho cominciato a cantare davanti ad un pubblico così vasto. Dietro le quinte andò malissimo perché io e Aroldo Tieri ci siamo tirati dei cazzotti in testa, insomma un putiferio... però è stato anche molto divertente.²⁵

Le liti nel backstage sono l'indizio di un temperamento irriducibile che non offusca però le sue doti canore («cantava splendidamente, ma non lo sapeva e non le interessava per niente il problema»),²⁶ messe in luce per un'intera stagione, sebbene strette in una piccola parte. Al termine di un ciclo senza dubbio effervescente Betti si accosta al teatro di prosa, che resterà per qualche anno un tappeto di fondo, con partecipazioni significative nella compagnia di Lilla Brignone e Gianni Santuccio; nessun ruolo di primo piano, in verità, ma non mancano incontri significativi come quello con Luchino Visconti. Con la sua proverbiale schiettezza tornerà a riferire dell'avventura teatrale con lui, in termini che lasciano trasparire una nota di rimpianto, per quello che sembrò già allora un appuntamento mancato:

Visconti era durissimo, ed era un attore straordinario, riusciva a interpretare in maniera sublime tutti i ruoli, tutti i personaggi. Ma soffriva molto in quel periodo per i suoi problemi sentimentali ed era sempre ubriaco. Mi trattò malissimo, cosa che non gli perdonai, ma, al tempo stesso, rimanemmo molto amici. Mi consigliò di cambiare il mio cognome da "Trombetti" in "Betti" e io lo feci.²⁷

La Mercy Lewis de *Il crogiolo* di Miller²⁸ non fu dunque un'interpretazione memorabile ma Visconti impresso comunque una svolta significativa alla carriera dell'attrice, suggerendo un nome d'arte destinato a risuonare a lungo tra le pagine mondane e le vie del *jet set*.²⁹

La copertina del volume *Giro a vuoto* (1960)

Il percorso di Betti dentro l'orizzonte della scena italiana appare, come sottolinea opportunamente Casi, «spurio e ambiguo, sostanzialmente eccentrico rispetto alla codificazione spettacolare degli anni Cinquanta».³⁰ Con grande protervia, infatti, alterna prosa e canzoni, convinta che i recital richiedessero una tensione performativa notevole e che «la canzone fosse più difficoltosa del teatro».³¹ Nel muoversi con disinvoltura, e quasi senza soluzione di continuità, fra due linguaggi, Betti lancia consapevolmente la sua sfida alle istituzioni e giunge infine a incarnare un nuovo modello, l'attrice intellettuale, portatrice di una diversità assoluta e senza compromessi. Il primo passo in tale direzione è rappresentato dalla partecipazione al radiodramma di Dino Buzzati *Una ragazza arrivò*,³² titolo quasi profetico se si pensa che appena pochi mesi più tardi – nel gennaio del 1960 – sarebbe esploso con il recital *Giro a vuoto* il fenomeno-Betti. Le ragioni di questo successo vanno attribuite alla sensibilità

e all'intuito dell'artista, pronta a lanciare anche in Italia, sulla scorta dell'esempio francese, il genere della canzone d'autore. Come è facile sospettare non mancano dichiarazioni in prima persona su queste esperienze, utili a ricostruire da una prospettiva senz'altro privilegiata (ancorché di parte) un momento saliente dell'avanguardia nostrana, purtroppo poco indagato nonostante la qualità delle proposte.

*A Roma, una volta diventata cantante di cabaret, lei ha avuto l'idea di far scrivere le sue canzoni da degli scrittori... Contrariamente alla Francia, in Italia non esisteva una tradizione di canzone intellettuale e io ho voluto introdurre questo genere. Dapprima mi sono rivolta a Moravia che avevo appena conosciuto – nutriva molta curiosità nei confronti delle persone che arrivavano a Roma – e fu una specie di rivoluzione: i testi di certe canzoni urtavano il perbenismo dell'epoca».*³³

Fu un'idea mia quella di cantare testi degli scrittori che amavo. Cominciai a chiedere loro i testi e a pensare a questo spettacolo insieme a Filippo Crivelli. È stato il putiferio perché tutti gli scrittori volevano partecipare. Moravia non capiva nulla di metrica... [...] Pier Paolo invece era bravissimo. Le difficoltà con la metrica di Moravia determinarono il coinvolgimento di musicisti contemporanei perché, se no, non se ne sarebbe venuti a capo. Andai alla Biennale di Venezia e incontrai Strawinski che mi regalò alcune pagine di battute musicali.³⁴

Il conservatorismo tipicamente provinciale di certa cultura italiana viene spazzato dall'azzardo canoro di Betti che, grazie alla complicità degli amici intellettuali, confeziona un repertorio spiazzante, per la crudezza dei temi e la grinta del suo timbro. *Giro a vuoto* è un ordigno a orologeria³⁵ che Betti governa con stupefacente autorevolezza, sia sul piano dell'invenzione che su quello esecutivo. Il passaggio veneziano in Biennale vie-



ne accompagnato da una nota molto lusinghiera di Fedele d'Amico, che coglie l'ampiezza tonale della sua voce e il *karma* della sua fisicità:

Di qualità eccezionale sono i suoi arnesi d'interprete: dizione infallibile, voce pieghevole a ogni occorrenza, musicalità capace di giocare sul millimetro; e poi un fisico dotato, dalla testa ai piedi, della vocazione istrionica più lampante. [...] In Laura Betti ogni mezzo gode della più spavalda autosufficienza: voce, parola, inflessione musicale e gesto, luci e ombre, durezza e legature, possono giocare l'una contro l'altra, illuminarsi e contraddirsi e commentarsi e prendersi in giro a vicenda, con un assoluto controllo del risultato finale. [...] La Betti materializza i fatti scenici in tono non veristico, ma distaccato e allusivo, cospargendoli di scaltre lacune; e li contrappunta al resto con acrobatica leggerezza.³⁶

Il «brivido dell'anomalia» bettiana è tutto qui, nel piglio camaleontico della sua performance, nell'attrito fra «durezze e legature», nella autarchica declinazione dei mezzi espressivi, frutto insperato di un'esperienza da autodidatta, spinta da un infallibile istinto di artista-saltimbanco. A d'Amico non sfugge la complessità della macchina attoriale di Betti, sostenuta da un'impalcatura vocale vivacissima e da un catalogo di gesti variegato e imprevedibile, sempre mobile e sorvegliato, nonostante gli impulsi del carattere. La sorpresa maggiore però, a detta del critico, consiste nella volontà di non accontentarsi del repertorio esistente, e in un certo senso già collaudato; Betti sceglie di crearne uno nuovo e «nelle pericolose sorti di quest'idea s'è compromessa fino in fondo».³⁷ Al di là di ogni considerazione squisitamente musicale, quel che rende sovversivo il progetto di recital come *Giro a vuoto* è la prossimità con i nodi sintomatici della persona Betti, la stretta dipendenza tra le figure evocate dalle canzoni e il corpo-voce che le interpreta, che dà loro sostanza. In altre parole, è la forza del suo personaggio, re-inventato dagli amici scrittori, a risultare vincente, a imprimere un marchio unificante all'intera operazione.

Loro si trovavano bene perché gli davo molto materiale umano mio, che fosse falso o vero o creato. La formula consisteva anche nel parlare sempre di me, che invece non ero affatto io... Fortini era stato travolto da me, collaborai a lungo con Fabio Mauri, che era bravo ed era un mio amico profondo. Flaiano era al di fuori di quel gruppo e lo presi io.³⁸

Betti afferma nel *milieu* della canzone d'autore una vocazione metamorfica singolare che, come si vedrà nei prossimi capitoli, verrà sublimata nel versante della recitazione cinematografica. I testi di *Giro a vuoto* consegnano con spiccata evidenza le maschere di una soggettività eccedente, che tende alla dissimulazione, ammicca e provoca, potendo far leva sul timbro graffiato della voce e su posture ora scarne ora eccitate. L'effetto moltiplicatore delle diverse identità bettiane è una ricca galleria di tipi femminili,³⁹ la cui mappa, a detta di Fofi, richiamerebbe il modello distillato da Cederna all'interno della rubrica *Il lato debole*,⁴⁰ anche se le personagge di Betti si fanno portatrici di un ardore e di una marginalità ben più articolate di quanto non traspaia dalle pagine de «L'Espresso». Le donne incarnate dalla cantante-performer vivono traumi e rivincite, aggressioni e rifiuti, sono immerse nelle contraddizioni della società del boom, che comincia a mostrare le prime crepe. Senza voler indulgere in complicate analisi sociologiche, e rivendicando (a differenza di Pasolini) un fiero orgoglio di classe, Betti si diverte a rompere gli argini dell'ipocrisia e si fa interprete di una doppia istanza: lo sdoganamento di certi tabù (il sesso su tutti) e la colorita rivendicazione di uno spensierato principio di evasione, condi-



to certo da impegno e pruriti ideologici ma in fondo libero da precise marche politiche. La buffoneria clownesca di certi testi (di Mauri, di Arbasino, dello stesso Moravia) fa il paio con la poesia dei margini de *Il valzer della toppa* o *Macrì Teresa detta Pazzia* (di Pasolini e Umiliani) a riprova dell'«esplosiva estroversione»⁴¹ degli stili. Il corpo a corpo con l'intelligenza nostrana produce dunque uno spettacolo dirompente, destinato a segnare la storia del costume e della canzone italiana;⁴² *Giro a vuoto*, lungi dall'essere semplicemente un colorato carosello, restituisce tutti gli elementi che avrebbero caratterizzato la prima stagione di Betti, «quella della musica (e del teatro che ne derivava, della musica “applicata” al teatro)».⁴³ La coesistenza di registri recitativi diversi, la qualità del timbro e della grana della voce, la varietà delle inclinazioni mimetiche fanno già parte del bagaglio di Betti, che riempie il palco grazie a una presenza scenica invidiabile, maturata quasi senza sforzo.

André Breton⁴⁴ fu tra i primi ad accorgersi di tale forza comunicativa, a restare incantato di fronte a quella vertigine di parole, ritmi e fiati che Betti era in grado di dispensare durante il recital.

Se non avete mai visto la tempesta in un bicchiere d'acqua (non nel senso figurato, ma in quello fisico del termine) cosa aspettate? Cosa aspettate per andare ad applaudire Laura Betti in quello che lei chiama, sicuramente per antifrasi, il suo «giro a vuoto»? [...] Il suo repertorio e l'uso mimico che ne fa, hanno il dono di far appassire quasi tutti gli altri. C'è tutto ciò che cova di meravigliosamente eccessivo in una testa ben fatta di giovanissima leonessa che affronta la miseria specifica del nostro tempo e le risponde con la provocazione e la sfida. Se ognuna delle sue canzoni la avvolge a meraviglia è perché lei fa corpo con essa, è perché questa canzone si è forgiata nello stesso fuoco che la abita.⁴⁵

L'aggettivo «calamitante» («aimantée»), scelto da Breton per definire la performance di Betti, è una formula di pathos, l'indizio di un'espressività controllata ma potente («lei tiene la scena [...] appagandosi senza la minima eclissi di sé nella luce d'eclisse che è lo scrigno delle sue metamorfosi»), cui si aggiungono altre notazioni che lasciano intendere quanto fosse talentuosa quella «giovanissima leonessa».⁴⁶

Tra il debutto milanese di *Giro a vuoto* e la tournée francese del recital, Betti trova l'occasione di sperimentare un'altra forma di teatro ibrido, a mezza via fra prosa, mimo e danza: il 14 maggio 1961 debutta al fianco di Carla Fracci al Teatro Eliseo di Roma nell'opera di Brecht e Weill *I sette vizi capitali*, per la regia di Luigi Squarzina, le coreografie di Jacques Lecoq e le scene di Renzo Vespigiani. L'interpretazione di Anna I è una sfida ardua per chi, come lei, era abituata per lo più a essere la padrona assoluta dei mezzi e dell'impianto della recita; l'articolazione della drammaturgia in quadri, e la necessità di accordarsi con Anna II per mantenere la complementarietà dei ruoli su cui si fonda il progetto di Brecht e Weill, metta alla prova i suoi vezzi e le impone un controllo diverso. Le note critiche di Fabio Mauri, spettatore avvertito e amico leale dell'attrice, restituiscono tutte le insidie di questa interpretazione ma consentono altresì di rimarcare l'unicità della *liaison* fra persona e artista.

La Betti fa il teatro come un pittore dipinge le sue visioni, sulla propria pelle cioè, uscendone da ogni debutto proprio allo stesso modo: più povera e più forte di prima. Questa fatica quotidiana le ha sviluppato delle doti che spesso fanno di lei non un'attrice, ma lo spettacolo in persona. Altre volte, come la sera di questa prima, queste stesse doti le hanno giocato un tiro mancino. Sciolta e sonora alla prova generale,

la sera appariva rigida e troppo energica, quasi disperata. Si vedeva la sua abitudine a misurarsi da sola con il teatro, e a sostenere sulle spalle scena, platea e tutto, isolata; la faceva sentire fuori, presa in un combattimento orchestrato e collegiale come quello di un'opera a più parti, a ruoli combinati che si intersecavano secondo il disegno prima dell'autore e poi del regista. La Betti non aveva abbastanza nemici, e non poteva affrontarli di petto, doveva star ferma mentre i mimi sculettavano, non poteva correre in prima fila a vincere di prepotenza, come è solita fare. Sembrava una giocatrice di catch ad una gara di ricamo.⁴⁷

Se nei primi minuti dello spettacolo Betti appare dunque «fuori misura», per la sproporzione fra 'sé' e le altre figure, sulla distanza «si tende a vederla sempre più a fuoco, nel suo carattere stabilmente ambiguo, nella sua rabbia e feroce saggezza».⁴⁸ Pur con qualche esitazione sul piano dell'*ensemble*, la prova vocale resta però superba e non a caso Betti si lascia scappare un dettaglio che sottolinea, una volta di più, la qualità della sua dizione canora: «Ho fatto fior di opere di Brecht e Weill, ho fatto *I sette vizi capitali* senza microfono e Milva l'ha fatto col microfono».⁴⁹ La *phoné* della giaguara non ha bisogno di amplificazione, trova nel tessuto verbo-sonoro delle canzoni di Weill la possibilità di un estroso rispecchiamento, e così il rapporto con le impegnative atmosfere dei *song* prosegue, sotto l'attenta direzione di Bruno Maderna.⁵⁰ La consonanza con questi testi è piena, Betti sa di poter agire su un doppio asse, vocale e performativo, e in tal modo corrobora il modello di attrice-intellettuale, votandosi a un genere che rimane in scia con le «canzoni di rottura»⁵¹ degli scrittori. Non sfugge a Massimo Mila l'intensità di tale investimento:



Laura Betti in un fotogramma de *La dolce vita*, di Federico Fellini (1960)

Se si va a vedere in che consiste, propriamente, la differenza del canzonettista dal cantante lirico, si scopre ch'essa consiste in una qualità che dovrebbe essere indispensabile anche ai cantanti d'opera [...]. Questa qualità è il rispetto della parola, il gusto della parola. La recitazione sensata ed espressiva. E questa qualità è l'arma per niente segreta, ma eccezionalmente affilata ed efficiente con cui Laura Betti riesce a spuntarle nel suo coraggioso e commovente impegno con Kurt Weill. [...] È un vero talento filologico quello che le permette di mettere in primo piano la parola, non solo nel senso fisico di farla percepire, ma di realizzare attraverso la parola cantata il dramma che è il nocciolo di ogni canzone. [...] È questo senso delle parole, questa ragione della collera che Laura Betti sa esaltare.⁵²

1.3. Cambiar pelle

All'altezza dei primi anni Sessanta si consuma una sorta di corto circuito nella carriera di Betti; teatro, canzone e cinema si intersecano sempre di più e la sua popolarità cresce, per l'effetto combinato dei successi artistici e del clamore legato alle sue 'piazzate' mondane.⁵³ È un periodo di grande fervore, in cui l'artista non si risparmia e vive in una recita perenne, saldando con grande disinvoltura esperienze e codici differenti in un unico piano sequenza. L'apparizione nella lunga notte de *La dolce vita* assume un rilievo simbolico forte, perché fissa la postura espressiva alla persona, generando la scintilla che la porterà a indagare e a contraddire il rapporto fra verità e finzione.



Tale frizione emerge chiaramente nella rievocazione affabulante di *Teta veleta*, che offre un piano di lettura della sua esistenza certamente straniato, ma ricco di implicazioni:

Tanto i soldi ce li hanno solo quelli famosi che fanno il cinema che è ricco per conto suo e l'intellettuale può lavorarci solo se sa recitare se stesso, ma in genere non lo sa per via di Freud e quindi non può. Per fortuna che Fellini lo sapeva benissimo chi sono io così mi ha fatto fare la *Dolce Vita* e quindi vuol dire che quella che è lì sul telone sono io e basta.⁵⁴

In effetti la Laura che partecipa ai riti orgiastici di casa Steiner risponde perfettamente al profilo bettiano; l'abito nero col colletto bianco richiama la *mise* con cui solitamente l'attrice viene ritratta, ammiccando a una linea virginale di solito contraddetta dalla sua sboccata loquela, ma è soprattutto la sua presenza scenica ad aderire al personaggio di se stessa, per quell'atteggiamento un po' borioso, a tratti urticante che riserva a molti degli invitati. Tullio Kezich, che racconta di averla incontrata proprio sul set felliniano, sintetizza in modo icastico l'analogia tra figura reale e personaggio:

Era come la vedrete nel film, con la sua divisa di battaglia: l'abito nero, il gran colletto bianco a punta, le braccia cariche di metalli e di amuleti, un faccione rotondo maltrattato da un trucco pesantissimo e incorniciato alla meglio da una pioggia di capelli biondastri. Quasi un costume da maschera da personaggio fisso di una certa commedia umana. Un Gian Burrasca revisionato da Freud.⁵⁵

Dispettosa, «ironicamente diplomatica», insiste nel punzecchiare il povero Marcello, che alla fine reagisce ma «Laura-grillo parlante non si lascia schiacciare né dagli insulti che le rivolge, né dal liquore che le versa in faccia».⁵⁶

Il senso, spudorato, di questa auto-finzione è affidato a un'altra dichiarazione di Betti, che ribadisce la contiguità fra il piano dell'esistenza e i riflessi dell'arte, e soprattutto conferma il tratto rissoso del suo temperamento, l'oscillazione fra collera e generosità:

L'episodio della *Dolce vita* era nato da un episodio reale, una litigata spaventosa che facemmo io e Marcello a tavola, sotto gli occhi di Federico e Pier Paolo, avvenuta in nome di che non lo abbiamo mai saputo. Io e Marcello avevamo un ottimo rapporto. Eravamo amici. Scoppiò questa specie di bomba. E a Fellini quella scena piacque e la ricreò per il film.⁵⁷

Betti riesce dunque a recitare 'senza copione' anche con Fellini, un autore con cui non provò mai una grande affinità, per ragioni che contrastavano palesemente la sua vocazione alla disobbedienza, o forse meglio all'anarchia.⁵⁸ Non potendo schivare le domande sulla sua prima importante esperienza sul set, Betti sceglie la via della sincerità e offre l'ennesima riprova del suo essere «disorganica a una certa macchina cinematografica».⁵⁹

Il primo film importante fu La dolce vita.

Sì, ma non è che sia entrato nella mia vita... (*ride*) Mi sono un po' divertita, ma niente di più. Anche se Fellini mi era molto simpatico... non sarebbe mai stato un artista a me affine, perché preferiva lavorare con attori che ricoprivano il ruolo di oggetto... e ridurre me ad oggetto, non è proprio possibile! (*ride*).⁶⁰

Sebbene l'incontro con Fellini non sia da annoverare tra quelli destinati a cambiare il corso della sua avventura, è pur vero che questo ruolo esplicita il paradosso di attrice di



Betti, ovvero la necessità di continuare ad alimentare la propria romanza, a esibire infinite variazioni di una stessa maschera. Nessuno era in grado di imporle una 'parte', se non – come vedremo – Pasolini, e tutti i registi con i quali si trovò a lavorare sottolineano l'indipendenza del suo modo di recitare, l'esigenza di essere artefice della propria arte.

Tale necessità viene espressa a chiare lettere da Betti, per quell'abitudine alla confessione (e alla contraddizione) che garantisce l'accumulo di una ricca quantità di documenti, utili alla ricostruzione del 'livello intimo' di impronta mellesiana.⁶¹

Se tu fai l'attore in un certo modo, ti manca qualcosa. Io ho dovuto fare la regista di me stessa, ho dovuto farmi *nascere*. Non è mica stata un'impresa da niente... Io avevo in mente un personaggio e volevo essere quel personaggio. Non volevo affatto che il pubblico mettesse il naso nei miei affari. Sapevo che, per non permettergli di mettere il naso, io dovevo dare in pasto al pubblico un personaggio che gli piacesse...

È lì che è cominciata questa saggia... divisione, che poteva portarmi alla mancanza di saggezza. Invece Bologna mi ha aiutato, il buon senso... e sono andata avanti bene, con questo sistema. Avevo veramente una doppia vita. Ma l'ho avuta sempre. Avevo questa capacità di amministrare una vita e un'altra vita...⁶²

Si intitola *Libertà è resistenza*⁶³ lo spettacolo di cui Betti cura la regia nel 1965, incastando testi antifascisti, lettere di partigiani e canzoni nel tentativo di dare alla forma-cabaret degli accenti diversi, politicamente impegnati, pur restando in scia con quanto sperimentato nel già menzionato *Potentissima signora*. Nei panni della «soubrette sofisticata per palati fini»⁶⁴ si sente evidentemente a proprio agio ed è lei stessa a mettersi al mondo attraverso un'azione sapientemente maieutica, che a quell'epoca non lasciava presagire neanche l'ombra di un rimpianto. Betti nel cuore degli anni del boom, in cui si complicano gli ingranaggi dello *star system* italiano e l'industria culturale insiste nel consolidare stereotipi grazie alla forte pressione dell'immaginario cinematografico,⁶⁵ offre al pubblico e ai media un modello diverso, che accende curiosità e interessi.

Il tuo personaggio era fuori da ogni schema: non eri una vamp, ma giocavi con alcuni stereotipi della vamp, univi la seduzione e un'ironia che poteva essere giocosa e cattiva, una fantasia follemente carnevalesca, ma al tempo stesso, rivelavi spesso un temperamento tragico, una malinconia più nascosta...

Sì, non c'era nessuna come me [*ride*].⁶⁶

Lo scarto tra ferocia e innocenza era probabilmente il suo trucco migliore, una concessione tributata soprattutto al cinema, anche se al fondo di certe canzoni si poteva trovare il rombo del dolore più sordo. In scena riusciva a essere sottile come una lama, perfino nelle parti leggere, tanto era avvezza al brivido dell'incerto, alla finzione di ogni sentimento.

Alla lunga però qualcosa si incrina. In una delle ultime interviste rilasciate prima della sua scomparsa emerge un'altra verità, che ci consente di chiudere il cerchio delle sue contraffazioni.

È stato difficile essere per te quel personaggio nella società dello spettacolo di allora? Mi riferisco all'anomalia che un'attrice fosse anche autrice di se stessa...

A nessuno era dato saperlo. A quei tempi veniva dato così, ero così e così dovevo essere. Di questa doppia immagine, sempre allo specchio, ne ho un po' risentito dopo. Avrei voluto, non dico fare marcia indietro, ma almeno riposarmi dal rischio di esse-

re un'altra da me stessa, anche perché rischi di perdere il filo. Non voglio arrivare a Pirandello... ma la domanda «Chi sono?» finisce per imporsi alla mente, prima o poi. Questa è una domanda perturbante, ma qualche volta viene.⁶⁷

Arrivare a Pirandello invece è necessario per cogliere tutta l'amarezza con la quale l'attrice, negli ultimi mesi della sua esistenza, guarda e commenta la sua immagine



Laura Betti © Archivio Mario Dondero

pubblica, ritrovando la spietata evidenza di una maschera nuda. L'invenzione gioiosa di un personaggio-paravento, in sintonia con i propri vizi ma forse troppo spudorato, finisce per imbrigliare la mutevolezza del suo spirito, per vincolarla a un cliché che stenta a riconoscere. La sfrontata irriverenza che ha sempre accompagnato le sue dichiarazioni, quel senso di provocatoria esibizione di sé, si sciogliono di fronte alla consapevolezza del prezzo che si paga nel pensare di poter essere autentica in un mondo che si nutre di inganni.

Gli attori dotati di una forte personalità creano quasi inevitabilmente l'identità di un personaggio che viene identificato con il loro io reale e spesso si sovrappone prepotentemente ad ogni ruolo che interpretano. Quali rapporti hai con il personaggio Laura Betti, come lo vedi dall'esterno? Ti corrisponde, è una maschera, oppure è una figura che t'infastidisce?

M'infastidisce. Adesso m'infastidisce. Perché è una pura creazione di me stessa. È mia. Allora l'avevo inventato per non dare al pubblico, alla gente, alla stampa, *niente* di mio. Avevo deciso io stessa questa tattica [*sorride*] e fu una decisione molto imprudente perché si finisce per pagarla, in seguito. Infatti sono rimasta condannata da certe etichette e luoghi comuni che mi rompono l'anima e mi fanno venire i nervi, e molto. Certe etichette che non mi appartengono, però, ormai sono entrate a far parte del mio personaggio. Me le sento tirare in faccia. [...] Questa è una cosa che adesso mi pesa moltissimo, anche perché a volte vorrei veramente uscirne fuori. Ma il marchio si è talmente cristallizzato.⁶⁸

Il gusto per la contraffazione e la beffa si trasforma via via in contrappasso, la inchioda a giudizi e interpretazioni spesso viziate dalla confusione fra realtà e apparenza, natura e menzogna. Da qui l'abbandono a un senso di sconfitta e di rimpianto, in cui si stenta a riconoscere la tempra della giaguara. Nell'espressione «rompere l'anima» si legge il carico di una sofferenza non artefatta, quasi senza rimedio, mentre il processo di 'cristallizzazione' sembra non essere più reversibile e imporre uno stigma indelebile.

Soltanto una persona aveva colto fino in fondo la sua anomalia, percependo la fragilità celata dietro lo scostamento asimmetrico fra persona e personaggio («Chi lo sapeva molto bene questo, era Pier Paolo»):⁶⁹ a lui avrebbe dedicato ogni premura, oltre le regole dell'illusione. Per il resto, l'unico antidoto possibile non poteva che essere continuare a recitare, perché «fare l'attrice significa cambiar pelle, ma anche dimenticare, rimuovere ciò che si è e non piace essere».⁷⁰



- ¹ L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', intervista a cura di R. Chiesi, *Cineforum*, 437, agosto-settembre 2004, p. 58.
- ² R. CHIESI, 'Una maschera selvaggia e dolorosa. L'attrice di cinema', *Cineteca speciale*, 2005, p. 12.
- ³ J. RISSET, 'Ricordo di Laura Betti', *Prove di drammaturgia*, XII, 1/2006, p. 9.
- ⁴ *Ibidem*. Conversando in radio nell'aprile del 2002 con Claudio Liccoccia, Laura Betti conferma l'origine del soprannome, raccontandosi a strappi ma con grande lucidità. L'intervista si inserisce all'interno della rubrica *Pezzi da 90* e, come si intuisce dal titolo *Il poeta e la giaguara*, propone una sorta di omaggio doppio a Pasolini e alla sua musa. La conversazione si può ascoltare a questo link: <http://www.raiplayradio.it/audio/2015/11/Pezzi-da-90-EXTRA---Il-poeta-e-la-giaguara-e9e5db74-11c9-40b2-bc8f-91b82bdf6f76.html> [ultimo accesso gennaio 2020].
- ⁵ La categoria della «personaggia» viene elaborata all'interno della critica femminista con l'intenzione di sottolineare l'eccedenza e il carattere impreveduto di alcune figure romanzesche, in grado di scardinare l'ordinaria stereotipia nella rappresentazione di ruoli e soggetti di donne. Per un inquadramento della questione si vedano: N. SETTI, 'Personaggia, personagge', *Altre modernità*, 12, 2014, pp. 204-213; M.V. TESSITORE, 'L'invenzione della personaggia', *Altre modernità*, pp. 214-219. Tale categoria è stata adottata in modo fecondo anche in riferimento al cinema e alla drammaturgia, grazie all'impegno e alla determinazione delle animatrici di FASCinA – Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi.
- ⁶ L. BETTI, *Il poeta e la giaguara*, radio intervista a cura di C. Liccoccia, 2002.
- ⁷ *Potentissima signora* andò in scena per la prima volta al teatro La Ribalta di Bologna il 5 dicembre 1964. La regia era firmata da Mario Missiroli mentre la drammaturgia era di Alberto Arbasino, Billa-Billa, Furio Colombo, Massimo Dursi, Augusto Frassinetti, Gaio Fratini, Francesco Leonetti, Carlo Levi, Fabio Mauri, Alberto Moravia, Leda Muccini, Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Patroni Griffi, Enzo Siciliano, Umberto Simonetta, Saverio Vollarò, Rodolfo Wilcock. I testi sono stati pubblicati nel volume *Potentissima signora*, Milano, Longanesi, 1965.
- ⁸ L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 61.
- ⁹ P.P. PASOLINI, 'Italie magique', in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 2651.
- ¹⁰ S. RIMINI, 'Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato divertissement di Italie magique', *Studi Pasoliniani*, 4, 2010, p. 53.
- ¹¹ J. NACACHE, *L'attore cinematografico* [2003], trad. it. di C. Rossi, Mantova, Negretto Editore, 2012, p. 61.
- ¹² L. BETTI, *Teta Veleta*, Milano, Garzanti, 1979, p. 58.
- ¹³ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, p. 271.
- ¹⁴ M. MISSIROLI, 'Era un'accanita lettrice che creava', *Cineteca speciale*, p. 43.
- ¹⁵ G. FOFI, 'Una giaguara nella dolce vita. La cantante', *Cineteca speciale*, p. 8.
- ¹⁶ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, p. 271.
- ¹⁷ G.L. FARINELLI, 'Tutto era facile e difficilissimo', *Cineteca speciale*, p. 4.
- ¹⁸ M. MONICELLI, 'Rideva di se stessa per prima', *Cineteca speciale*, p. 44.
- ¹⁹ M. MISSIROLI, 'Era un'accanita lettrice che creava', *Cineteca speciale*, p. 44.
- ²⁰ L. BETTI, 'L'attore ideale per il regista? Uno sgabello', in *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi?*, a cura di M. Monicelli, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 36.
- ²¹ Il poemetto *Una disperata vitalità*, contenuto nella raccolta *Poesia in forma di rosa* (Milano, Garzanti, 1964), è il luogo in cui con maggiore evidenza Pasolini tenta di demolire l'ipocrisia di certo giornalismo culturale, spesso votato a facili etichette, piegato agli strilli della cronaca e dunque incapace di cogliere lo spessore dei processi in atto nella società del suo tempo. La vanità delle pose di una stampa qualunque e superficiale viene stigmatizzata con forza nella emblematica sequenza della *Ricotta* (1963) in cui viene messa in quadro l'intervista del giornalista Tegliesera al regista/Welles, che non a caso lo sbeffeggia recitando alcuni versi di *Poesia in forma di rosa*. Nonostante le forti resistenze nei confronti del sistema della comunicazione italiana, Pasolini continuò a offrirsi in pasto ai media, assecondando la sua vocazione alla parresia e alimentando altresì la sua aura divistica.
- ²² L. BETTI, *Teta veleta*, p. 54.
- ²³ R. DE MONTICELLI, 'Non sono più i tempi di forzano', *Il Giorno*, 11 agosto 1965.
- ²⁴ Per una prima ricostruzione delle stagioni teatrali di Betti si veda S. CASI, *Le sfide di un'attrice diversa. L'artefice teatrale*, *Cineteca speciale*, pp. 18-21.
- ²⁵ L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 59. In un'altra intervista aggiunge alcune dettagli relativi a questa esperienza che chiariscono la precarietà con cui Betti mosse i primi passi nel mondo delle scene: «Feci una rivista, I saltimbanchi, perché Lucia Bosè vide che non c'avevo na' lira, avevo due braccialettini, ma erano andati via subito... [...] Tutti erano stufi che io andassi in giro a cercare se qualcuno mi faceva da mangiare, allora m'han-

- no fondata dentro questa rivista di Walter Chiari ed era molto carina...» (L. BETTI, «Avevo una doppia vita», intervista a cura di R. Chiesi, *Cineteca speciale*, p. 30).
- ²⁶L. BETTI, 'Autoritratto', *Cineteca speciale*, p. 48.
- ²⁷L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 60.
- ²⁸Lo spettacolo, per la regia, le scene e i costumi di Visconti, debuttò al Teatro Quirino di Roma il 15 novembre del 1955 in prima nazionale. Nel cast, tra gli altri, Lilla Brignone (Elisabeth Proctor), Gianni Santuccio (John Proctor), Adriana Asti (Mary Warren), Tino Buazzelli (rev. Parris).
- ²⁹Questo episodio viene ricordato con brio anche in *Teta veleta*, tra gli appunti di un fantomatico 'diario romano' che, incrociando mirabilmente realtà e finzioni, descrive l'escalation della diva: cfr. L. BETTI, *Teta veleta*, p. 43.
- ³⁰S. CASI, 'Le sfide di un'attrice diversa', p. 19.
- ³¹L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 60.
- ³²Si tratta in effetti di una commedia musicale radiofonica, trasmessa in Rai il 28 aprile del 1959 con la musica di Gino Negri e la regia di Alessandro Brissoni: la presenza di dialoghi surreali e atmosfere misteriose sembra richiamare 'situazioni' à la Ionesco, perfettamente aderenti al timbro vocale di Betti e al suo temperamento d'attrice.
- ³³L. BETTI, 'Madame Betti à Paris', intervista a cura di J. Chavanne, *Ex libris*, 4 ottobre 1989 (trad. di R. Chiesi)
- ³⁴L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 60.
- ³⁵Dopo il debutto milanese, al Teatro Gerolamo il 27 gennaio del 1960, *Giro a vuoto* diventa 'seriale' e annovera altre tre edizioni: *Giro a vuoto n. 2* (Venezia, Festival della Musica, 3 ottobre 1960); *Giro a vuoto n. 3* (Milano, Teatro Gerolamo, 18 novembre 1962); un'edizione francese che va in scena a Parigi, al Théâtre de l'Athénée, il 17 dicembre del 1961. La formula del one-woman-show convince pubblico e critica per effetto della trascinate prova d'attrice di Betti, straordinaria nel dar corpo a figure e timbri diversi. I testi delle canzoni contano firme prestigiose del calibro di Arbasino, Bassani, Cederna, Flaiano, Fortini, Mauri, Moravia, Parise, Pasolini e Soldati, mentre le musiche erano affidate, tra gli altri, a Fiorenzo Carpi, Luciano Chailly, Gino Marinuzzi Jr., Piero Piccioni e Piero Umiliani. Il Teatro Gerolamo diventerà nel cuore degli anni Sessanta il luogo di elaborazione della cosiddetta «canzone milanese», genere peculiare sia in riferimento alla codificazione di una specifica accezione di 'milanesità' sia rispetto al fenomeno della musica intellettuale.
- ³⁶F. D'AMICO, 'Laura Betti', in *La Biennale di Venezia. XXIII Festival Internazionale di musica contemporanea*, a cura di E. Zanetta, Giardini di Castello, 18 giugno-16 ottobre 1960.
- ³⁷*Ibidem*.
- ³⁸L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 60.
- ³⁹Per Fofi la cantante prova a trasformarsi in un «alfiere di democrazia, di combattente, potremmo dire pensando a tempi subito successivi, panelliana, più che pasoliniana» (G. FOFI, 'Una giaguara nella dolce vita', p. 10).
- ⁴⁰Cfr. C. CEDERNA, *Il lato debole*, a cura di G. Borghese, A. Cederna, Milano, Feltrinelli, 2000.
- ⁴¹G. FOFI, 'Una giaguara nella dolce vita', p. 11.
- ⁴²Jacopo Tomatis inquadra in modo puntuale e rigoroso il contesto in cui matura l'esperienza musicale di Betti, richiamando da un lato «l'origine salottiera e di divertissement» delle collaborazioni degli scrittori, dall'altro la sostanziale novità delle canzoni, che mostrano toni ironici, satirici, risentiti, declinando forme che Carpitella definisce «neo-realistiche e urbane» (D. CARPITELLA, *Conversazioni sulla musica: 1955-1990*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 161). In ogni caso l'aspetto più rilevante riguarda «l'essere concepite per il palcoscenico, per essere interpretate da un performer ben preciso in un contesto teatrale, e non (almeno da principio) per essere incise, edite a stampa o interpretate da altri» (J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 258).
- ⁴³G. FOFI, 'Una giaguara nella dolce vita', p. 8.
- ⁴⁴Non potevano mancare fra le dichiarazioni di Betti, avvezza al piacere della divagazione e dello scarto, accenni all'incontro con Breton, raccontato con punte di giocosa malizia: «A Parigi, André Breton aveva perso la testa. Abitava attaccato al teatro dove recitavo e veniva tutte le sere facendo schiamazzi tremendi. Io, che non lo avevo riconosciuto, credevo mi stesse prendendo in giro, invece si divertiva follemente! Era una persona deliziosa, me lo ricordo molto bene!» (L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 61). Sempre in dialogo con Chiesi, Betti torna sull'episodio francese: «Una sera cominciai a sentire delle risate tremende. Chi è questo qui? Chiamo il direttore: "Scusi, c'è uno stronzo che mi prende in giro. Lei stia attento e domani sera, me lo cacci fuori. Non voglia avere in sala un cretino così". La sera dopo, quello ritorna: era André Breton. Si era pazzamente innamorato di me (ride). [...] Poi scrisse un pezzo meraviglioso, dico meraviglioso perché mai nessuno mi ha scritto o detto cose che ha scritto lui» (L. BETTI, «Avevo una doppia vita», *Cineteca speciale*, pp. 30-31).
- ⁴⁵A. BRETON, 'Laura aimantée', *Candide*, 15 febbraio 1962, ora in *Cineteca speciale*, p. 75 (trad. it. di R. Chiesi).
- ⁴⁶*Ibidem*.
- ⁴⁷F. MAURI, 'Mimi ballerini e cantanti per sette peccati', *Sipario*, 182, giugno 1961, p. 31.



⁴⁸*Ibidem.*

⁴⁹L. BETTI, '«Avevo una doppia vita»', p. 31.

⁵⁰Cfr. *Kurt Weill 1933-1950*, cantato da L. Betti, diretto da B. Maderna, presentato da R. Ledy, LP 33 giri, Ricordi, 1963.

⁵¹U. ECO, 'La canzone nuova', *Sipario*, 222, dicembre 1963, p. 31.

⁵²M. MILA, 'Laura Betti e Kurt Weill', in *Laura Betti in "Canzoni di Kurt Weill"*, Teatro comunale di Firenze – XXVII Maggio Musicale Fiorentino, 1964.

⁵³Per un colorito ritratto a tutto tondo di Betti si suggerisce il lavoro documentario di Paolo Petrucci, che accuratamente raccoglie materiali d'archivio e testimonianze di amici riuscendo a comporre un profilo mosso e accattivante: cfr. *La passione di Laura*, regia di P. Petrucci, Cinecittà Luce, 2012.

⁵⁴L. BETTI, *Teta veleta*, p. 58.

⁵⁵T. KEZICH, 'La cantante della dolce vita', in *Giro a vuoto*, risvolto di copertina.

⁵⁶R. CHIESI, 'Una maschera selvaggia e dolorosa', p. 13.

⁵⁷L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 65.

⁵⁸«Insomma, per la verità, c'è sempre stata in me una percentuale di anarchia enorme, ma queste cose non è che le approfondisci, le passi al volo, le vivi così, alla giornata...» (L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 58).

⁵⁹G. BERTOLUCCI, 'Portava la sua statura di protagonista nei vestiti stretti del carattere', *Cineteca speciale*, p. 41.

⁶⁰L. BETTI, '«Avevo una doppia vita»', p. 32.

⁶¹Cfr. C. MELDOLESI, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.

⁶²L. BETTI, '«Avevo una doppia vita»', p. 32.

⁶³Lo spettacolo è andato in scena la Teatro comunale di Ferrara il primo maggio del 1965.

⁶⁴S. CASI, 'Le sfide di un'attrice diversa', p. 10.

⁶⁵Per un inquadramento del contesto produttivo e divistico italiano si veda almeno M. LANDY, *Stardom Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington, Indiana Up, 2008.

⁶⁶L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', p. 58.

⁶⁷Ivi, pp. 58-59.

⁶⁸Ivi, p. 57.

⁶⁹*Ibidem.*

⁷⁰L. BETTI, '«Sono stata femminile soltanto con Pasolini»', intervista a cura di A. Del Bo Boffino, *Amica*, 19 giugno 1979, p. 25.



STEFANIA RIMINI

*Nel luogo del sangue...
Laura Betti su PPP*

Avevo veramente una doppia vita. Ma l'ho avuta sempre. L'ho anche adesso, probabilmente. Avevo questa capacità di amministrare una vita e un'altra vita... Comunque nel rapporto con Pier Paolo questo si poneva: io non rinunciavo ad essere una mascalzona. Avevo bisogno di molte cose, mi piaceva moltissimo la mondanità. Che Pier Paolo detestava.

Laura Betti

The friendship between Laura Betti and Pier Paolo Pasolini is one of the most touching adventures of the Italian cultural industry. Here some of the most intense moments of their relationship are retraced through a dense series of documents by Betti herself. The fragments of letters, interviews and autobiographical writings confirm the emotional temperature of a truly unique bond.

Il profilo artistico e biografico di Laura Betti ruota intorno al rapporto con Pasolini: l'incontro con 'il veneto' rappresenta una svolta per la funambolica avventura dell'attrice («Fino ad allora, la mia vita non era stata altro che un'abitudine. Lui è diventato la mia vita»),¹ che da quel momento si voterà a una dedizione fatale, con tratti di «folle ambiguità».² La loro 'relazione' scardina i presupposti dell'industria culturale italiana, perché non resta confinata al modello-Pigmalione: Betti, pur incarnando fino in fondo il ruolo di «pupattola bionda»,³ sarà l'artefice prima dell'edificazione della mitografia pasoliniana e si trasformerà pertanto da musa a vestale della memoria e dell'opera dello scrittore-regista.⁴ Tale sbilanciamento, frutto di una determinazione assoluta, rende le traiettorie della 'coppia' inconsuete per il sistema divistico italiano: nessuna amicizia intellettuale riuscirà a eguagliare il primato di una reciprocità così profonda, nessuna partnership sarà tanto longeva e feconda.

La dimensione 'legendaria' di questo legame si deve non solo alle aperture mondane dei due, alla loro disinvoltura nel presenziare a festival, cerimonie, kermesse teatrali o cinematografiche, ma anche alla spiccata propensione di Betti per l'affabulazione romanzesca; non c'è intervista, lettera o manifesto in cui lei non chiami in ballo il poeta, un po' per la curiosità morbosa di giornalisti e paparazzi, un po' per la necessità di restare attaccata all'ombra dell'amico scomparso («Il passaggio del tempo, soprattutto da quando non c'è Pier Paolo, per me è disperso al vento. Certo, non sono la sua



Laura Betti © Archivio Mario Dondero

vestale, ma, per me, è ancora l'unica cosa che vale nella vita».⁵ La storia di questo *côté* affettivo è dunque puntellata di aneddoti, dichiarazioni, invenzioni più o meno audaci, che testimoniano l'intimità e l'ostinazione della 'giaguara', il suo essere irrimediabilmente votata a una fedeltà senza misura, e in ultimo la sostanza mitica di un rapporto capace di superare il limite dell'esistenza.

Senza pretendere di riuscire a raccontare tutto, si proverà adesso a isolare alcuni frammenti di questo incessante 'discorso amoroso' nel tentativo di tratteggiare i contorni di una 'romanza' ancora appassionante, per la costanza del sentire e la varietà di registri



Laura Betti © Archivio Mario Dondero



Laura Betti © Archivio Mario Dondero

con cui Betti ha voluto e saputo declinare il suo affetto. Mentre Pasolini preferisce affidare alla verità della sua arte i ritratti della «sua moglie non carnale»,⁶ riducendo al minimo i pronunciamenti pubblici e lasciando alla consuetudine dei riti privati le dimostrazioni di vicinanza, l'attrice si abbandona a slanci e attestazioni che giungono a comporre una sorta di celebrazione perenne del regime 'coniugale', attraversato da incomprensioni epiche e riconciliazioni sublimi.

Scegliere di restare 'dalla parte di lei' significa rimontare il film della sua vita seguendo una sceneggiatura provvisoria ma febbrile, fatta di tessere mobili e incandescenti, che restituiscono a chi legge tutto il vigore di una personaggio fuori dagli schemi. Per non lasciarci travolgere dal pathos di una scrittura sempre fremente, per lo più contraddittoria ma al contempo vigile, indichiamo alcune 'soglie', da intendersi come punti di coagulazione, capaci a stento di interrompere il flusso di (in)coscienza che

ha caratterizzato il farandonico tambureggiare di questa diva senza riserve. A ciascuna di esse corrisponde una diversa stagione del rapporto con Pasolini e con il proprio essere donna e attrice, un capitolo 'smarginato' da pose caratteriali inedite e da un'energia indomabile. I frammenti di parole che si addensano attorno a questi nuclei presentano una diversa temperatura emotiva ma uno stesso sentimento: una furia passionale difficile da contenere. La sua scrittura, la sua voce, disegnano un tappeto di sensazioni, una trama di avventure, sempre ironiche, eccedenti; la normalità del resto non era un destino per Betti e Pasolini, sebbene entrambi avessero cercato (l'uno nell'altra) un approdo sicuro.

Come leggere allora questo collage? Come tentare di ricomporre le tessere di questo mosaico? Una risposta possibile ce la suggerisce Nadia Fusini: «anche a questo serve parlare d'amore: a "fare l'amore". A far sì che l'amore prenda corpo di parola».⁷



#1 Colpo di fulmine

Incontro artistico? Ma tra me e Pasolini, nel '56, ci fu un autentico colpo di fulmine. Io ero appena sbarcata a Roma da Bologna e cantavo, nel cabaret, le canzoni degli scrittori. Ero poco più che una ragazzotta ma, chissà perché, li incuriosivo. Un giorno anche Pier Paolo venne a conoscermi nella mia povera camera ammobiliata. Era timidissimo, e mi fece ridere, all'inizio, quel suo impaccio. Cominciò così la nostra storia. Eravamo una coppia tremenda, litigavamo in continuazione ma c'era tra noi un rapporto che ancora adesso, dopo la sua morte, si è conservato ferocemente intatto.⁸

All'epoca del nostro incontro, mi ha guardata come se fossi non so che cosa, un'apparizione... Io l'ho trovato irresistibile, la sua timidezza mi faceva ridere. Fu un colpo di fulmine. È sempre delicato parlare di queste cose perché si può essere fraintesi... Noi abbiamo vissuto ben più di un'amicizia, era amore. Poco importa che lui fosse omosessuale. Eravamo complementari. Grazie al suo rigore, ha messo un po' di ordine nella mia confusione.⁹

Ho conosciuto Pier Paolo nel '57 [sic]. Ci siamo subito fidanzati, poi sposati. Io sostenevo che sarei poi diventata il bastone della sua vecchiaia e – data la mia tendenza ai chili in più – lui sosteneva che sarei diventata la “palla” della sua vecchiaia.¹⁰

Ho incontrato Pier Paolo Pasolini nel 1957 [sic]. È stata una specie di colpo di fulmine, un amore «immaginario». Alcuni nostri amici, come Elsa Morante, erano colpiti da una relazione come la nostra nella quale il sesso non aveva alcuna importanza. [...] In vent'anni, abbiamo reinventato la vita. Solo dopo la sua morte sono riuscita a comprendere l'essenza della nostra relazione, con tutte le sue implicazioni. Pier Paolo era insieme un uomo dotato di una pazienza infinita e di una grande crudeltà. Era crudele come i bambini, o gli animali. Quando penso alla crudeltà di Pasolini, penso al sole e alla sabbia che assorbono la luce e ancora al sole sanguinante.¹¹

#2 Vita di coppia

Avevamo poche cose in comune: una disperata vitalità e una canzone dal titolo *Amado mio* che aveva cantato Rita Hayworth in *Gilda*. E un'altra cosa avevamo in comune: la disubbidienza. Eravamo una coppia tipica con i regolari problemi del ruolo. Io mi ero assunta – come tutte le donne – un compito duro, pesante, quasi impossibile. Lo facevo ridere. Non sapeva ridere quando l'ho conosciuto. Teneva le labbra sottili sbarrate, chiuse. Era un uomo braccato, respinto, schedato dalle destre e dalle sinistre come “diverso”. Era un uomo assetato d'amore. Farlo ridere non era dunque facile perché non c'era nulla da ridere. Il nero fascismo del “nuovo fascismo” era tutt'intorno a noi, a la nostra pazza isola di sole, di colori, di sapori; un'isola resa superba dalla poesia sparsa ovunque, a piene mani.

Una coppia tipica. E se lo dico è per disubbidire a chi ha deciso che una coppia tipica non possa essere anche insolita. Lo dico per disubbidire a chiunque scheda gli omosessuali, le donne, gli handicappati stabilendo una volta per tutte che deve esistere una normalità, “quella normalità”, non tre, mille normalità.¹²

Com'era il tuo rapporto con Pasolini?

Era un rapporto uomo-donna nel senso tradizionale della parola. Molto conflittuale e molto bello. Molto sofferto, ma stupendo per quello che io sono riuscita a dargli (e lui chiedeva molto, era veramente vorace) e per tutto quello che lui dava a me.

Che cosa davi tu a lui, e che cosa dava lui a te?



Gli davo la certezza di essere amato, e per lui era importante. Aveva un bisogno famelico di amore: capita spesso ai “diversi”. La diversità viene assunta come esclusione. E io gli creavo intorno delle difese feroci. Con lui sono stata esclusivamente e totalmente femminile. Per lui cercavo di fare cose belle, importanti. Cercavo di piacergli in tutti i modi, e non era facile. Anche questo libro [*Teta veleta* NdA] è una prova d’amore. Perché è una lotta contro la regressione. Con Pier Paolo sono sempre stata molto femminile. Se sono stata maschile, lo sono stata con altri per vendetta contro gli uomini, contro la normalità...

E Pasolini che cosa ha dato a te?

Mi ha dato la coscienza dei valori, e quindi il tentativo di riscoprirli in continuazione. E poi la scoperta della poesia. E poi il coraggio di seguire le tue idee fino in fondo. E la forza di mantenere la propria integrità, pur nell’ambiguità della vita.¹³

Quando ami una persona, come io ho amato Pier Paolo, mica lo studi! Sì, ho amato Pier Paolo, ho vissuto con lui, praticamente, per ventidue anni. E adesso ritrovo le sue mani, la sua voce, i suoi occhi, le sue parole, le sue esitazioni, tutte cose che nessun testo scritto potrà mai restituire. E ho capito che solo il cinema può rendere conto di tutto questo.¹⁴

Cos’era per lei Pier Paolo Pasolini?

Il senso della mia vita, sì, era il senso della mia vita. Oltre a tante altre cose. Avevamo un rapporto molto bello, anche molto buffo: eravamo proprio una strana coppia. Io poi ho sempre avuto un temperamento molto comico: e Pier Paolo perdeva letteralmente come gli indiani davanti alle collanine colorate di Cristoforo Colombo. Era un rapporto molto importante, molto bello: con una gran carica di amore strano, d’amicizia, certo, ma forte, anche improbabile.¹⁵

Per vivere venti anni con Pier Paolo ho dovuto compiere determinate scelte. Pagare un prezzo molto alto per un compenso altissimo e cioè l’odore della poesia. In questo prezzo era ed è compreso l’esclusione drastica dai centri del potere discriminante che mi riguarda direttamente: Tv e teatro bene. Ne valeva e ne vale la pena anche se provoca disguidi finanziari notevoli. Poi ho scelto di regalargli il mio corpo che è generoso né più né meno di quello di tutte le donne affinché potesse non vedere tutto quello che c’è nelle scatole e che allora, non essendo inscatolato, era molto più evidente e invadente.

Dopo il 3.11.1975 ho scelto di non accettare esattamente così come Pier Paolo aveva scritto in previsione di una mia morte nel 2000. E credo che il non accettare sia appunto una scelta che ci accomuna. Il punto di incontro dove una risata non può che diventare crudele.¹⁶



Laura Betti © Archivio Mario Dondero



#3 Il tempo del lutto

Ricordo che avevo una sensazione terribile in quei primi giorni... la prima cosa che ho pensato è che abbia avuto molto freddo e che fosse solo... questo lo sentivo fisicamente e mi faceva male, fisicamente, sentire che aveva freddo ed era certamente molto solo... lui che era così vorace del sole, gli piaceva molto il sole...¹⁷

Chi, come me, è vissuto per vent'anni sotto la sferza delle idee, lo stimolo incessante a pensare, si trova accasciato dopo la perdita di una simile compagnia. La tentazione di lasciarsi andare è fortissima. Ma ho resistito, ho tentato di mantenermi alla sua altezza.¹⁸

Caro e gentile Argan,
molto tempo fa – poco tempo dopo – feci mettere a Fiumicino due pioppi e una panchina di pietra. I pioppi si sono seccati e la panchina distrutta. [...] Vivere più di vent'anni con un uomo come Pasolini può anche costare molto. Si può ad esempio capire troppo, scendere con atroce generosità dentro l'uomo. Non solo scriverlo, schematizzarlo, strutturarli. Non, non solo. Ora io sono un'orfana feroce e cupa perché vedo dentro. E vedo la macabra indifferenza di chi sta in alto e di chi sta in basso. Il corpo sbranato di Pier Paolo sta a Fiumicino. E lì starà finché la 'macabra indifferenza' non cederà il posto imbarazzata e subito dignitosa a un'ipocrita presa di coscienza quando si saprà, poiché 'si saprà'. E per me sarà troppo tardi.¹⁹

Io non credo che Pier Paolo sia presente nell'odore del pane – e naturalmente odorava di pane. Credo che la sua presenza sia nel luogo del sangue, nel luogo della crudeltà. E credo che questo faccia parte di uno dei segreti che compongono il mio aver vissuto fisicamente con lui. E chiedermi il perché corrisponde a chiedere come si può vivere distesi su una lama d'acciaio. [...] Insomma voglio dirti che la presenza di Pier Paolo è dolorosa, e lo era anche e costantemente, in vita. L'assenza e la presenza di Pier Paolo sono un corpo unico di dolore. [...] Ecco. Pier Paolo in tutto questo tempo mi ha torturato perché questa camera di sangue si facesse e in fretta. Poi però vorrà manifestarsi in altri luoghi. Ed infatti penso che alla fine di questa impresa, quando incomincerà il casotto editoriale dell'uscita, io me ne andrò per boschi a cercare delle primule poi ti prendo e ce ne andiamo in Marocco a odorarle e Pier Paolo lo trovo al mercatino che mi compera un bel vestito e finalmente anche si ride.²⁰

Io vivo condannata ad un'alternanza che rende la schizofrenia sana e abordabile come una cotoletta alla milanese. Dentro e fuori e fuori e dentro. E Pier Paolo sta dentro per corridoi e molta pioggia con accecamenti da sole di lame d'acciaio e fuori le lame mi danno un po' fastidio e le foderò di ciccio o di quel che trovo insomma. In pratica io avevo necessità assoluta di te per ricreare, all'interno dei corridoi, i chiarissimi, tersi contrasti che ho vissuto vicino a Pier Paolo rendendomelo giorno per giorno sempre più necessario o altro che ancora non so.²¹

Che cosa è cambiato dopo la morte di Pasolini?

«Tutto. La vita».

Che cosa le ha lasciato?

«La presenza. Che è proprio indistruttibile».

Chi c'è dopo di lui?

«Nessuno. Né dopo, né prima».²²



#4 Congedo

7 Gennaio 1976

Tu non mi hai mai parlato dell'irrealtà dell'assenza, Pier Paolo. Non ne so nulla. Che cosa hai fatto, che cosa hai fatto, che cosa mi hai fatto, cosa è successo, perché l'hai fatto, perché è successo. Mi hai staccato la testa. La calotta è staccata, fasci di nervi penzolano sul collo e trasmettono sensazioni, rumori: il giornale radio, gli slogan delle manifestazioni, i battiti di un cuore, il mio, i discorsi sulla struttura, l'impegno dell'intellettuale... poi i fasci di nervi si ritirano strisciando sul collo, la calotta si richiude e tutto si ricompone nel silenzio delle ore, dei minuti primi, dei minuti secondi, delle lancette che si muovono stupide e pretenziose come se davvero il tempo, come loro segnano, esiste. E questo silenzio dove il tempo non è diventa un film senza colonna sonora e senza titoli di testa. La prima inquadratura è il mio tavolo su cui c'è sempre stata tanta roba da mangiare per te. È un lento carrello a scoprirti steso sulla planimetria disegnata da Dante Ferretti che ha bagnato qua e là la carta di lacrime di rabbia. Seguiamo una matita rossa che vaga per la planimetria, sul tuo corpo, a segnare i perché di quella notte. Lentamente entra in campo il mio profilo gonfio e appesantito e le mie labbra inseguono i segni e le crocette rosse e baciano le tue ferite, le tue mille ferite, le tue braccia ritorte, le tue orecchie sbranate, i tuoi passi ciechi verso dove, verso chi... dove, dove la cercavi la vita? dove?... non c'è vita sulla planimetria... è così chiaro? Dove la cercavi?²³

20 gennaio 1976

Volevi tempo, chiedevi altro tempo. Io te l'ho dato il mio tempo, da brava cagnona fedele. Ho buttato via Gerard che mi amava e che io amavo. E non è servito a nulla, a nulla. Nemmeno a darti un giorno di sole in più. [...] mi metterò la parrucca di *Teorema* per venire da te, lì dove ti hanno spaccato il cuore. [...] e ti parlerò a lungo. Ti farò ridere come sempre. Ti conquisterò per l'eternità offrendoti una delle più belle risate della nostra lunga vita. Il tuo regno per una risata... è così, no? E rimarrò su quella panchina finché i capelli non mi diventeranno verdi, come in *Teorema*, e mangerò le ortiche, come in *Teorema*. Finite le ortiche tornerò a Roma da Fiumicino a Roma, come in un film di Godard. A Roma comincerò ad aspettare.²⁴

Caro Pier Paolo,

qui tutto si svolge secondo il previsto. Infatti ieri non ti ho raccontato – è vero, lo dici sempre che dimentico l'essenziale – non ti ho raccontato che ti conoscono in tanti. Tanti che sanno tutto di te e ti descrivono da destra a sinistra e da sinistra a destra. [...] Se parlo ora della tua morte – tu che per me morto non sei né mai lo sarai – è per passeggiare con te nel paradosso, nella disinformazione a mezzo stampa e tv, nel conformismo e nel perbenismo per i viali ripuliti a fondo da ogni contraddizione, di questa "Italia di serie B" così femminilmente timorosa di aver paura. [...] Quanto a me io farò tutto quello che mi dirai di fare: disobbedirò alla "tolleranza", correrò dietro al potere per riferirti di volta in volta come si maschera e come si trucca, imparerò nuovi piatti succulenti che servirò ai giovani che riescono a crescere malgrado tutto e cercherò in tutto il mondo qualcuno che debba imparare a ridere e glielo insegnerò – come l'ho insegnato a te – poiché di una cosa sono certa: è successo qualcosa di aberrante perché privo della poesia e della grazia di cui tu sai e di cui hai colmato il tuo striminzito esercito di matti. Questo qualcosa si trasformerà – lo si voglia o no – in una stupenda rosa rossa inondata di sole, di dolcezza e di risate. Schiere di ragazzi e di ragazze rideranno felici e complici dell'ambiguo segreto dei tuoi versi d'amore.²⁵



- ¹ L. BETTI, 'Nous avons rencontré... Laura Betti', intervista a cura di M. Acquaviva, *Femme actuelle*, 12 marzo 1980 (traduzione mia).
- ² L. BETTI, 'Pagine inedite', *Cine/teca*, a cura di R. Chiesi, n. 8, 2005, p. 53.
- ³ P.P. PASOLINI, 'Necrologio di P.P. Pasolini per una certa Laura Betti', *L'Uomo Vogue*, 11 aprile 1971.
- ⁴ Per una mappatura della dimensione pigmalionica dell'industria cinematografica italiana si veda C. TIGNOLOTTI (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile tra fiaba e mito*, Pisa, ETS, 2021; per una lettura ampia delle dinamiche fra Betti e Pasolini si rimanda invece a S. RIMINI, *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini*, Lentini (Sr), Duetredue edizioni, 2021, pp. 35-61.
- ⁵ L. BETTI, 'Il mio Pasolini', intervista a cura di G. Fantuz, *Il Gazzettino*, 3 luglio 1990.
- ⁶ P.P. PASOLINI, 'Lettera a Jean-Luc Godard', Roma ottobre 1967, in ID., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 629.
- ⁷ N. FUSINI, *Maestre d'amore. Giulietta, Ofelia, Desdemona e le altre*, Torino, Einaudi, 2021, p. 5.
- ⁸ L. BETTI, '«Tra me e Pasolini fu colpo di fulmine»', intervista a cura di S. Zanovello, *Il Secolo XIX*, 6 dicembre 1985.
- ⁹ L. BETTI, "'Madame' Betti à Paris', intervista a cura di J. Chavanne, *Ex libris*, 4 ottobre 1989; alcuni stralci sono apparsi poi in 'Teatri corsari. Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti', a cura di S. Casi e C. Valenti, *Prove di drammaturgia*, XII, 1, luglio 2006, p. 38.
- ¹⁰ L. BETTI, 'Ho conosciuto Pasolini nel 1957', *Panorama*, 8 novembre 1977.
- ¹¹ L. BETTI, 'C'était un être solaire', *l'Humanité*, 2 novembre 1995 (traduzione mia).
- ¹² L. BETTI, 'Ho conosciuto Pasolini nel 1957'.
- ¹³ L. BETTI, '«Sono stata femminile soltanto con Pasolini»', intervista a cura di A. Del Bo Boffino, *Amica*, XVIII, 19 giugno 1979.
- ¹⁴ L. BETTI, '«Vi racconto Pasolini. Come l'ho amato io»', *La Nazione*, 1 dicembre 2000.
- ¹⁵ L. BETTI, '«Pasolini, il senso della mia vita»', intervista a cura di F. Molossi, *Gazzetta di Parma*, 21 gennaio 1996.
- ¹⁶ L. BETTI, 'Lettera a Tullio De Mauro', 11 maggio 1977, *Cine/teca*, p. 64.
- ¹⁷ L. Betti, 'Avevo una doppia vita', intervista a cura di R. Chiesi, *Cine/teca*, pp. 27-28.
- ¹⁸ L. BETTI, '«Sono stata femminile soltanto con Pasolini»'.
- ¹⁹ L. Betti, 'Lettera a Giulio Carlo Argan', 2 agosto 1978, *Cine/teca*, p. 73. Molto toccante la risposta di Argan: «Signora, non appena letta la Sua lettera sono andato all'Idroscalo: ho veduto i due pioppi stecchiti, della panchina nemmeno un resto. Pasolini ha amato Roma, Lei Pasolini; è giusto che Roma dia a Pasolini il segno di un ricambio d'amore e che sia lei a dettarlo. [...] Credo di aver capito: gli alberi, va bene, ma bisogna che quel luogo rimanga un luogo, possibilmente umano» (*ibidem*).
- ²⁰ L. BETTI, 'Lettera ad Andrea Zanzotto', 14 giugno 1977, *Cine/teca*, p. 63.
- ²¹ L. Betti, 'Lettera a Franco Fortini', 1988, *Cine/teca*, p. 63.
- ²² L. BETTI, 'Che noia essere una divina', intervista a cura di M. Gentile, *Contro*, I, 12, 9 giugno 1979.
- ²³ L. BETTI, 'Pagine inedite', *Cine/teca*, p. 52.
- ²⁴ Ivi, pp. 52-54.
- ²⁵ L. BETTI, 'Lettera a Pier Paolo Pasolini', *Annuario 1976 - Eventi del 1975*, La Biennale di Venezia, 1976, citata in *Pasolini sconosciuto*, a cura di F. Francione, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2000, p. 83.



GOFFREDO FOFI

Grande Laura!

From defining the cultural context to the focus on Kurt Weill in Italy, the fundamental contribution of the singer Laura Betti in the reception of the German-American musician's compositions is traced. The aspirations for the modernization of the Italian musical milieu from the postwar period to the 1970s are grasped in broad strokes, the cultural intersections between languages and artistic expressions are analyzed, and the definition of an interpretative current is framed that affirms the presence of the two Weills, contrasted in biographical traits, his life in Europe and his life in the United States, in the Broadway production system, but specifically in musical production, high and committed the former, popular and commercial the latter. Important musicians, singers and personalities of the Italian theater have worked on Kurt Weill's repertoire in order to popularize it and make it known and appreciated by as wide an audience as possible, certainly Laura Betti's contribution proved decisive for an approach, which still proves to be very internal to Weill's expressive techniques and poetics, therefore useful for a reception free of prejudice of works still relevant today.

The second part of the contribution is articulated on a spectromorphological analysis of Laura Betti's Weillian voices and the textual variations made by the singer, on how this extraordinary artist became an interpreter of the profoundly changing Italian society, not neglecting Kurt Weill's poetics, his conception of art and of the artist's interaction in the ways and contradictions of the society of his coeval times.

In occasione del focus speciale su Laura Betti, lo scrittore e critico Goffredo Fofi ci regala una testimonianza lucida e appassionata del suo rapporto con l'amica attrice, delineando i tratti di un rapporto sui generis, cresciuto nel tempo e alimentato da un approccio sempre schietto e sincero.

Più che un'attrice – pur brava, anzi più brava di quanto non le venisse riconosciuto – Laura Betti fu un personaggio davvero importante nella storia dello spettacolo italiano per quanto ha saputo dare alla musica e al teatro e non solo al cinema, senza dimenticare la sua attività di scrittrice decisamente 'd'avanguardia', incurante di regole e più libera finanche del suo amico e maestro Pasolini. Bisognerebbe rileggerla, oggi, con l'attenzione che merita e certamente, credo, si resterebbe ancora sorpresi della sua creativa libertà... più 'd'avanguardia' di quella di tanti famosi 'avanguardisti'...

Bisognerebbe forse parlare di lei e della sua attività senza legarla alla costante presenza di Pasolini nella sua vita, anche se per lei fondamentale, una storia di vita e non solo di arte. Sono stati una 'strana coppia' di amici, quella di lei con Pasolini, in una vicinanza e solidarietà più stretta di quella di tante matrimonia-



Laura Betti in un fotogramma di *Omaggio a Laura Betti*, di Donata Gallo (2012)



Laura Betti e Pier Paolo Pasolini © Pier Paolo Pasolini Pagine corsare

li, 'regolari'... In qualche modo Laura, che pure ha avuto più amori nel mondo che più ha frequentato, quello del cinema, di Pasolini è stata la compagna fedele per tanti anni, condividendo vita quotidiana, interessi, amicizie, gusti e opinioni, e spesso esperienze artistiche.

Ho avuto la fortuna di esserne stato anche io amico, quando infine la reciproca diffidenza svanì, dal giorno in cui all'uscita dalla visione di un film di Straub al Quattro Fontane, mi si accostò per dirmi che le persone più rispettose della memoria e del valore di Pier Paolo eravamo infine 'i piacentini': Giorgio Bellocchio, Grazia Cherchi, Alfonso Berardinelli e me. Ci si era visti più volte, sia a Milano (a volte in casa di due indiscussi amici di Pier Paolo, e buoni amici dei 'piacentini' e miei in particolare, Paolo e Giovina Volponi; Paolo amico di gioventù e il più vicino a Pier Paolo tra tutti, dopo Laura...) che a Roma, più assiduamente al tempo in cui Laura fu molto vicina a Marco Bellocchio. E con Marco e Laura ho diviso l'avventura di *Sbatti il mostro in prima pagina*... Quando lavoravo alla Garzanti, a Milano, ebbi anche modo di seguire la lavorazione di due suoi libri, belli e faticosi....

Ma c'era sempre di mezzo la mia irrequietezza di critico cinematografico esigente e irriverente, più legato a maestri francesi che alla critica italiana, e ci fu anche di mezzo la mia amicizia con Elsa Morante, soprattutto nel periodo in cui i rapporti tra Elsa e Pasolini si incrinarono, quando Elsa prese le parti di Ninetto Davoli che voleva sposarsi...

Come ho spesso constatato, Pasolini si era costruito una specie di famiglia composta da un piccolo gruppo di amici fedeli e dalla cugina Graziella e da suo marito Vincenzo Cerami, e pur essendo una persona straordinariamente attenta e gentile con tutti, distingueva nettamente tra quella 'famiglia' e tutti gli altri. Laura era certamente, forse più di Ninetto e di Volponi, la persona cui si sentiva più vicino (a Paolo nel ricordo di un saldissimo sodalizio giovanile). Era la sua prima confidente, essendo egli il primo confidente di Laura. Ma questo riguarda il privato, o un impasto di pubblico e di privato non facilmente dissociabile... E Laura era così vicina alla persona di Pier Paolo e alle sue idee di artista e di intellettuale 'pubblico', anche a volte suo malgrado, da non operare distinzioni; era vicina a Pier Paolo, se si può dire, in assoluto...

Di lei divenni amico dopo la morte di Pier Paolo, e ci si sentì davvero amici il giorno in cui la seguii sul set in esterni di un film di Ettore Scola, anche lui buon amico nonostante che non ci si trovasse spesso d'accordo su tante cose, lui comunista e io sessantottardo... E di lei, frequentandola, mi colpirono una sorta di esigente generosità, e la grande attenzione che portava al lavoro dei giovani registi e dei giovani attori,



Laura Betti in un fotogramma di *Sbatti il mostro in prima pagina*, di Marco Bellocchio (1972)



Laura Betti © Archivio Mario Dondero



e la rispettosa curiosità per il lavoro di artisti che stimava (che li conoscesse o meno; ci fu un periodo in cui condividemmo una vera passione per il cinema di Cronenberg, discutendo a fondo ogni suo film...), e insomma una profonda differenza tra i suoi atteggiamenti pubblici – talora aggressivi, e sempre in qualche modo sulla difensiva, in cerca di qualcosa di più autentico, di superiore – e la profondità, in privato, dei suoi giudizi.

La differenza tra la Laura privata e quella pubblica era molto grande, ch  Laura era, come dissero di lei alcuni critici francesi, una delle ultime ‘dive’ di grandissimo *temperamento*, che richiamava antichi modelli ottocenteschi e non le figure di attori o attrici nostri contemporanei... In verit , potrei anche dire che molti dei suoi atteggiamenti pubblici derivavano da intime sofferenze anche fisiche, delle quali non amava parlare e non voleva si sapesse. Ha patito la sua parte, Laura, pi  malata di quanto non voleva si fosse a conoscenza, neanche tra i pi  intimi degli intimi... Ma Pasolini sapeva, come sapevano Morante e Moravia e pochi altri.

Delle sue qualit  artistiche – a parte quelle di formidabile cantante capace di darsi un repertorio tutto per s , chiedendo o imponendo a scrittori amici (e che scrittori! da Soldati a Fortini, da Arbasino a, ovviamente, Pasolini...) formidabili testi di canzoni ideate proprio per lei, pensando alle sue possibilit  e non solo al suo ‘personaggio’... – si sa oggi meno di quanto si dovrebbe, e la sua figura pubblica   pian piano finita nell’ombra, salvo riscoprirla quando si parla di Pasolini o si rivedono o scoprono alcuni suoi film. Grande Laura! Ho detto pi  di una volta di aver cercato la sua amicizia (e quella, pi  immediata e diretta, di Sergio Citti) forse anche per qualche senso di colpa nei confronti di Pier Paolo, verso il quale (o meglio: [verso la cui opera](#)) sono stato a volte, con un po’ di arroganza, pi  critico del dovuto. Ma, come che sia stato, di questa amicizia ho goduto e ne ho molto imparato, nei suoi ultimi anni, tanto da poterla ricordare con la stessa ammirazione e con lo stesso affetto che provo per molte altre grandi donne – note e no, artiste e nei loro campi maestre – della nostra Italia cos  facilmente dimentica e irriconoscente. Pi  importanti, alla lunga, di tante amicizie maschili.



MARIDA RIZZUTI

Laura Betti interprete di Kurt Weill: indici di vocalità e spettri sonori

The circuitation of Kurt Weill's repertoire in Italy passes from the codification of an acting and musical style linked to the clichés of the cabaret and to the hybrid figures of actresses, singers, composers and directors. The essay tries to reconstruct some of these dynamics starting from the specific contribution of Laura Betti, capable of becoming a subtle interpreter of the Weill's poetics thanks to unique performative accents and a conscious use of the means of recording and reproducing the voice.

In un'intervista di Sonia Raule, rilasciata nel 1968 in Piazza del Popolo in cima a un leone di marmo con ai piedi la coppa Volpi appena ottenuta, Laura Betti afferma: «Io mi annoio a fare cose che non sono al limite del pericolo».¹ Questa regola investe tutti campi in cui si è cimentata e vale forse di più a chiarire la sua carriera di cantante, che di fatto si può interpretare alla luce di un continuo raggiungimento e superamento di questo crinale, laddove il pericolo è gravitare nel mondo della canzone 'ye ye'. In una delle numerose conversazioni con Roberto Chiesi, del resto, a proposito dei suoi esordi dopo il trasferimento a Roma Betti dichiara: «Io cantavo, ero una bravissima cantante di jazz e ogni volta che c'era una orchestra andavo a cantare, mi piaceva ... ma è che sapevo fare nient'altro».²

Riprendendo le riflessioni di Stefania Rimini³ sulla natura poliedrica di Betti, sulla varietà di maschere da lei assunte, emerge un tratto peculiare, soltanto suo: la postura di 'cantante di cabaret' nel decennio degli anni Sessanta. Nel costruire una maschera così specifica hanno giocato un ruolo fondamentale le interpretazioni di Kurt Weill, per ragioni che questo contributo prova a indagare.

Vi è un filo conduttore fra le tendenze del teatro di parola e musicale dei primi vent'anni del Novecento nella Repubblica di Weimar e l'effervescenza degli ambiti teatrali di Milano e Roma fra gli anni Cinquanta e Sessanta in Italia, che trova efficace, innovativa espressione nel cabaret.

Il cabaret gode di una origine letteraria, la sua forza d'urto è indiscutibile, i suoi fondamenti tecnici, che all'inizio suscitavano sospetto e squalifiche hanno finito per giovargli: una natura composita, un mobile mosaico che si ravviva perenne dentro un variopinto crogiolo in cui vengono mescolati – senza riguardo e senza tregua – musiche e parole, mimica e poesia, teatro e rivista, diapositive e proiezioni, conferenze e canzoni. [...] Avanguardia, frammentarietà e anticonformismo spingevano anche inesorabilmente alla ricerca linguistica, evitando la trappola in virtù del suo quarto pilastro: il proposito politico. [...]

Non a caso, quando le tensioni cominciarono a surriscaldarsi e la politicizzazione invase ogni settore dell'attività nazionale e la satira parve obiettivo limitato, fu a Milano che prese avvio la seconda ondata e il discorso si fece rapidamente politico. [...] Seguì un momento di ristagno ma intanto cresceva una classe di autori spregiudicati ed emergeva una generazione che se non aveva conosciuto il fascino della Resistenza non ne aveva però nemmeno patito il logorio. [...] Irruppe Laura Betti, amica di letterati ed epigrammisti, quasi sbattuta sul palcoscenico a smaltire la copiosa produzione finora salottiera e redazionale.⁴

Gli elementi di avanguardia, frammentarietà e anticonformismo sono incarnati fino in fondo da Laura Betti, che nei suoi spettacoli non solo ‘brucia’ i paraventi del perbenismo ‘salottiero’ ma giunge a costruire una vocalità ibrida, insistendo sul labile confine fra parola cantata e recitata.

A rendere possibile tale ‘paradosso’ contribuirono da una parte gli scrittori, trascinati a scrivere dalla ‘giaguara’ testi ‘urticanti’ per l’industria culturale degli anni Sessanta, dall’altra la diffusione in Italia del paradigma brechtiano, da intendersi in un’accezione performativa ampia, grazie alla circolazione dei song di Weill. Betti diviene presto l’interprete modello di una stagione teatrale che punta all’ecllettismo, che non rinuncia al mix di stili e codici e così prima di passare in rassegna i tratti peculiari della sua vocalità canora è bene ricordare in quale contesto cominciarono a circolare le opere del duo impareggiabile Brecht-Weill.



Copertina del numero speciale di *Sipario*, a. XVIII, n. 212, dicembre 1963

1. Weill in Italia

La ricezione⁵ di Kurt Weill in Italia nel secondo Novecento, dopo la sua morte avvenuta nel 1950, assume una connotazione peculiare, in quanto la figura del compositore subisce una polarizzazione entro un contesto già fortemente orientato.⁶ Un cambio di passo si ha nel 1983 con il primo convegno internazionale tenutosi a New Haven (CT) che celebra anche la costituzione del Weill/Lenya Archive presso la Yale University e del Weill Lenya Research Center a New York, segnando l’inizio di un nuovo corso negli studi musicologici sul compositore.⁷ Fino alla costituzione dell’archivio a Yale e del centro di ricerca a New York, infatti, le ricerche su Weill erano state lacunose e non basate sulle comuni fonti musicologiche, poiché l’accesso ai materiali primari era difficoltoso. Negli anni Ottanta invece vengono pubblicate quattro biografie (in tedesco e in inglese), il volume *Kurt Weill in Europe* di Kim Kowalke (1979), *Weill und Brecht: Das musikalische Zeittheater* di Gottfried Wagner (1977) – *Weill e Brecht* in traduzione italiana nel 1992 –, e una serie di contributi su riviste generaliste e specialistiche. Nel 1986 il volume collettaneo *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill* curato da Kim Kowalke consente l’avvio di una differente ricerca sull’artista, contraddistinta dal progressivo superamento di quella «diffusa opinione che vorrebbe Weill, dopo il distacco da Brecht, votato ad un commercialismo senza scrupoli che imperava a Broadway. [...] L’opinione corrente, secondo la quale Kurt Weill in America avrebbe composto con un’ottica puramente commerciale, è estremamente discutibile».⁸

Nell’Italia del secondo Novecento l’idea di Weill puramente commerciale ha trovato terreno fertile, ma è doveroso riportare alcune posizioni di apertura verso la sua produzione americana riscontrabili già nel 1948. Risale al dicembre di quell’anno la corrispondenza fra Weill e Ferdinando Ballo, direttore artistico del Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, che scrive al compositore per rivolgergli un invito:

[...] Nel programma del Festival di Venezia di quest’anno (3-18 settembre 1949) desidererei eseguire un’opera sua e si offrono queste possibilità:

I – rappresentare Mahagonny secondo l’edizione di Parigi.

II – esaminare e decidere se rappresentare Dow [Sic.] in the Valley oppure Street

Scene.

[...] Nel caso che decidessimo di dare uno di questi suoi lavori americani, si potrà esaminare la possibilità di far venire dall'America eventualmente i registi, i ballerini e qualche cantante. Dopo aver tanto amato la sua musica sono lieto di aver finalmente l'occasione di entrare in rapporti diretti con Lei e spero che verrà un giorno in cui potremo conoscerci personalmente.⁹

La risposta di Weill non si fa attendere: il 29 dicembre 1948 il compositore invia la seguente missiva:

Dear Signor Ballo, [...] it seems to me that it will be much more attractive to present one of my more recent works, than to revive a work like "Mahagonny" which was very much an expression of the decade after the first world war. The most important of my recent works is "Street Scene" because I have attempted a new kind of simplicity and directness of expression in this score. It is an American opera in the true sense of the word, probably the only opera in the vernacular of the large American city. The action (in one decor) takes place in front of an apartment house in a poor district of New York and the characters represent the different nationalities (Irish, Italian, Swedish, Negro, Jewish) who live together in the streets of New York. "Street Scene" which played for 5 months at the Adelphi Theatre, has been generally recognised as the first significant American opera since Gershwin's "Porgy and Bess" and, from this standpoint, I think it would be interesting to a European audience. [...] Since the action of this opera is very realistic and some of the scenes are in dialogue, I would prefer if it could be performed in Italian.¹⁰

Nella lettera del 18 gennaio 1949, ultimo atto della corrispondenza fra i due, il direttore artistico non fa mistero delle difficoltà di mettere in scena in Italia un'opera come *Street Scene*:

Ho ricevuto la sua gentilissima lettera e lo spartito di *Street Scene* che mi ha assai interessato. Ho esaminato la possibilità di dare questa opera a Venezia e vedo che la difficoltà principale è quella di trovare degli attori che sappiano recitare e cantare, e soprattutto ballare come Scheila Bond e Danny Daniels. In Italia i cantanti cantano e recitano come nei *Pagliacci* o nella *Tosca*! Dovrei quindi cercare questi attori cantanti fra gli artisti del varietà o della rivista e in questo anno non sarei sicuro di poter arrivare a formare una compagnia sufficientemente perfetta, tanto più che al Festival di Venezia si danno al massimo due rappresentazioni. [...] per quanto riguarda il Festival del settembre 1949 io penso convenga puntare su *Mahagonny* dato che in Italia non si conosce nulla della vostra produzione europea.¹¹

Dagli estratti di questa corrispondenza emergono alcuni elementi salienti sulla ricezione del compositore in Italia e sulla sua poetica, che rappresentano la premessa ideale al discorso su Betti come interprete di Weill. La scarsa diffusione della produzione europea del compositore fa sì che la proposta di portare in scena *Mahagonny*, lungi dall'essere un'operazione di retroguardia, rappresenti comunque un'acquisizione importante per il pubblico e per la cultura nostrana (sebbene Weill appaia di diverso parere). Pur comprendendo il peso delle novità espressive di *Street Scene*, il 'povero' Ballo non può non sottolineare l'inadeguatezza dello statuto recitativo dei cantanti 'di tradizione' rispetto al dinamismo performativo immaginato dallo stesso Weill.¹²

Sarà proprio Betti a costruire, non senza parossismi e complicazioni, un paradigma weilliano in grado di traghettare nel perimetro della scena italiana le istanze di rinno-

vamento linguistico e musicale già codificate dal compositore ai tempi di Brecht e poi 'rimediate' nel nuovo contesto americano. Gli anni fra il 1961 e il 1965 sono determinanti per la cantante-attrice, perché è dentro questo intervallo che manifesterà una spiccata vocazione cabarettistica, indispensabile per tradurre le vibrazioni di certe opere weilliane (oltre che di nuovi format musicali). Il 10 maggio del 1961 è la protagonista di *I sette peccati capitali* per la regia di Luigi Squarzina, una prova decisiva sul piano della resa del carattere della protagonista;¹³ nello stesso anno è impegnata nel concerto-spettacolo di cabaret letterario *Giro a vuoto*, cui risale la sua prima collaborazione con Pasolini. Betti così commentò queste esperienze: «Ho fatto fiori di opere di Brecht e Weill, ho fatto *I sette peccati capitali* senza microfono e Milva l'ha fatto col microfono. Ero anche molto bella, beh insomma ero un tipo».¹⁴



Copertina dell'album *Kurt Weill 1900-1933*

Al 1963 risale l'incisione di due album 33 giri: *Laura Betti canta Kurt Weill 1900-1933* e *Laura Betti canta Kurt Weill 1933-1950*, entrambi con gli arrangiamenti e la direzione orchestrale di Bruno Maderna,¹⁵ presentati da Roberto Leydi con la partecipazione di Vittorio De Sica.

Nel 1964 a Firenze interpreta «la parte del cinesino» in *Der Jasager*, il dramma didattico di Brecht, per cui Weill ha composto le musiche. Le notizie a riguardo sono esigue, ma provando a «scartabellare» la rassegna critica sul Corriere della Sera del 1964 emerge non tanto una recensione dello spettacolo di Firenze, quanto la presentazione di un programma radiofonico di test musicali dedicato alle «ragazze alla moda»:

le ragazze dai quindici ai venticinque anni potranno, attraverso cinque motivi in voga riconoscere il tipo a cui appartengono, potranno cioè sapere se hanno la stoffa della romantica o della sofisticata, della casalinga o della realista, della snob o dell'intellettuale. [...] la sofisticata adopererà «liberty» per indicare una preferenza; le timide rivedranno nel ritratto della Lucia manzoniana il loro carattere; la realista si identificherà nei brani di Ray Charles e dei Beatles; mentre la ragazza snob sognerà un recital di Laura Betti e Kurt Weill.¹⁶

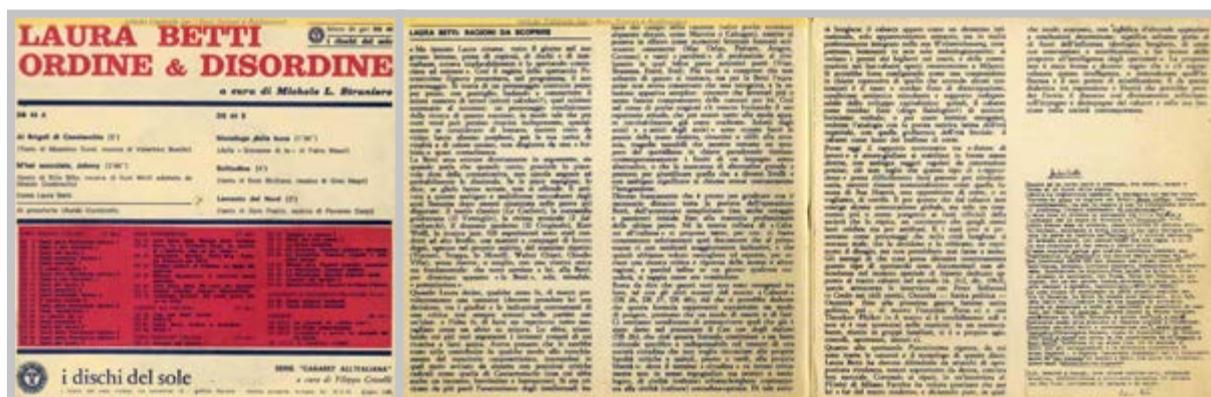
Un tale accostamento («la ragazza snob sognerà un recital di Laura Betti e Kurt Weill») appare quanto mai singolare per lo scollamento dalla poetica di Weill e dall'assimilazione di essa che proprio in quegli anni Laura Betti iniziava a indagare: difficile pensare che la ragazza snob possa davvero immedesimarsi nella postura cabarettistica di Betti, nella frizione fra colto e popolare che andava praticando e proprio per tale ragione questa testimonianza resta affatto scontata tanto più che nel 1965 esce nella collana *I dischi del sole* l'album *Ordine e disordine*, in cui compare la canzone *M'hai scocciato, Johnny*. L'album raccoglieva le canzoni e il monologo dello spettacolo *Potentissima signora*, su cui Betti ebbe modo di ricordare:

Era uno strano spettacolo, atti unici e canzoni. Ricordo la difficoltà di farlo accettare dal pubblico. Era un bellissimo spettacolo, molto in anticipo sui tempi. Era il periodo più bello di Missiroli, che è stato davvero molto bravo, notevole, diverso dagli altri. Era uno spettacolo avanzato, ce ne rendevamo conto. Come proposta teatrale e come modo di recitarlo. E quindi rimase un po' a mezza asta tra il successo, anche forte e l'insuccesso... l'insuccesso? Forse sì, comunque la contestazione.¹⁷



Nelle note di accompagnamento all'album *Ordine e disordine*, è riprodotto un autoritratto sardonico di Laura Betti, dal quale emerge immediatamente quanto l'incontro con l'opera di Weill, soprattutto con la sua poetica sul teatro musicale e sulla funzione del cabaret, sia stato fondamentale per la sua carriera di cantante. Nelle righe finali l'artista scrive:

Incontro con Kurt Weill e consacrazione con "I sette peccati capitali" (Filarmonica Romana, regia di Squarzina). Un successivo "Giro a vuoto" con prima parte consistente in un Omaggio a Kurt Weill. Incisione di un album (due 33) di musiche di Weill per gli arrangiamenti e la direzione orchestrale di Bruno Maderna. A Firenze (Accademia Cherubini) nel '64 interpreta anche "Der Jasager" di Brecht e Weill (la parte del cinesino). Quest'anno "Potentissima signora".



Copertina dell'album *Laura Betti, Ordine e disordine* e Testo introduttivo, *Laura Betti: ragioni da scoprire*, all'interno dell'album *Ordine e disordine*, I dischi del sole

La centralità delle interpretazioni di Weill in questa fase della carriera di Betti trova conferma nell'intensa attività di spettacoli a cui presta voce e pathos e così attraverso il suo personale stile espressivo è possibile individuare una terza via¹⁸ alla circuitazione del repertorio del compositore.

2. Le voci weilliane di Laura Betti

I due album *Kurt Weill 1900-1933* e *Kurt Weill 1933-1950* assumono un carattere nodale, perché oltre a coprire l'intera produzione del compositore – con ampia selezione dei lavori americani – in essi le scelte delle canzoni non gravitano in maniera esclusiva sui capisaldi del suo repertorio europeo.¹⁹ Per cogliere tutte le vibrazioni della presenza vocale di Betti nel contesto degli 'adattamenti' weilliani si propone adesso un modello di analisi spettrografica²⁰ utile a chiarire le diverse altezze e il diverso spessore della grana con cui l'attrice sceglie di 'entrare' nei brani, secondo quell'idea di 'pericolo' che le ha permesso di non essere mai una cantante alla moda.

Osservando da vicino le caratteristiche della voce di Betti si può notare come questa sia basata su un processo di incisione e riproduzione, sottoposta poi a un trattamento elettronico. L'amplificazione permette alla cantante una vocalità intima, non 'urlata' ma sempre in primo piano, alla quale si aggiunge un forte uso della riverberazione artificiale, dosata in maniera differenziata nel corso della canzone. Ad esempio nell'interpretazione di *Speak Low* dell'album *Kurt Weill 1933-1950* Betti canta con una tecnica e una grana vocale che contraddistinguono il musical. La melodia, semplice, cantata dolcemente e in maniera lineare con uso non eccessivo di vibrati, poggia su un sostrato strumentale reso

complesso dalla moltiplicazione di elementi e dalla sovrapposizione di linee operate da Maderna: proprio la semplice melodiosità della linea vocale permette un arrangiamento così complesso. All'inizio della coda (a 2'53" dall'avvio del brano) la voce riprende il canto dopo l'intermezzo strumentale con un lento glissando prima ascendente e poi discendente, non presente in alcun passo della partitura weilliana.

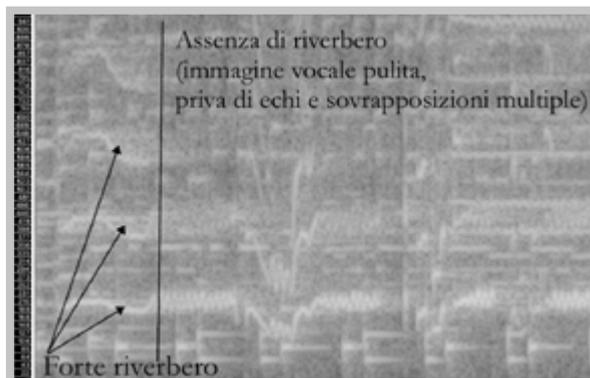
Proprio questo elemento è sottoposto a una riverberazione tale da creare il persistere per diversi secondi dell'altezza di picco, come segnalato mediante le frecce nello spettrogramma: qui le riflessioni hanno quasi lo stesso volume dell'onda diretta, come si nota dal raddoppio dell'immagine vocale tra il glissando discendente, sovrapposto alla nota tenuta a 210 Hertz (e alle sue parziali superiori). Nel prosieguo, successivo alla riga verticale, non ci sono più tracce della riverberazione artificiale, il suono è asciutto. In questo modo l'immagine spaziale della voce inizia in uno spazio ampio, come se venisse da lontano, poi, quando la melodia riprende un ritmo regolare, la voce torna in primo piano e lo spazio sparisce

L'uso di spazialità differenziate a distanza ravvicinata è tipico di un lavoro sulla voce realizzato mediante tecniche proprie della riproduzione sonora, non fondate sul tempo reale ma sull'incisione fonografica. Questo 'modo' non è riservato soltanto al rientro della voce, che assume quasi una funzione teatrale, ma è riscontrabile in diverse parti del medesimo brano.

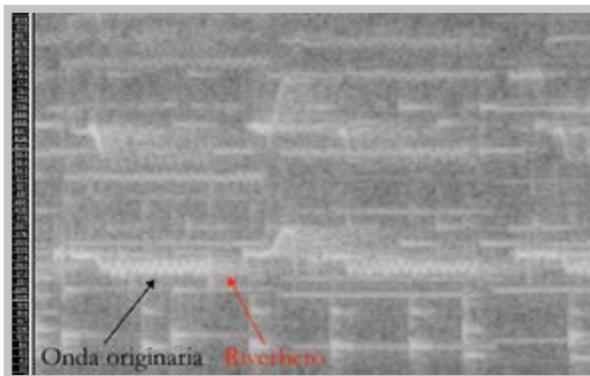
Nella figura 6 è riportato lo spettrogramma di un estratto tra 3'27" e 3'37": anche in questo caso si nota un forte riverbero nelle prime note, che fa percepire la presenza di una stanza molto ampia, seguito da un riverbero molto più debole nei secondi successivi – si veda nell'esempio la forte persistenza di segnale nella fascia 270-320 Hertz anche quando la nota vibrata tenuta è finita.

Un percorso inverso invece è evidente nella figura 7, dove si trova una formula di intonazione seguita da una nota tenuta, entrambe in spazio mediamente riverberato e seguite da una formula di intonazione in cui le onde riflesse hanno un'ampiezza maggiore dell'originale, fino alla seconda nota tenuta in cui lo spazio ritorna a essere più secco.

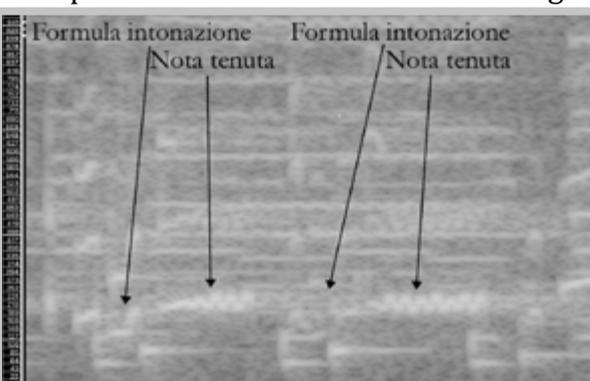
L'uso di strumenti di rielaborazione del segnale applicati alla presenza della voce in *Speak Low* ha quindi una natura artistica, tipica di una cultura musicale basata su registrazione, *processing* del segnale e diffusione, e dunque su una vocalità artificiale. La microfonaione e l'amplificazio-



Speak Low, album Kurt Weill 1933-1950, Spettrogramma



Speak Low, album Kurt Weill 1933-1950, Spettrogramma



Speak Low, album Kurt Weill 1933-1950, Spettrogramma

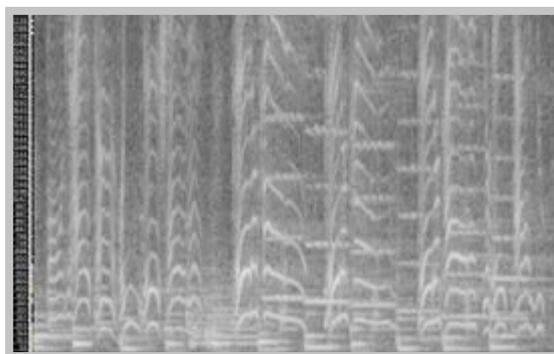
ne della voce comportano una diversa percezione della prossimità e dell'intimità della cantante rispetto a una esecuzione che non ne faccia uso; in *Speak Low* Laura Betti e Bruno Maderna giocano su molteplici livelli di intimità fra la cantante e il fruitore: a tratti l'ascoltatore ha la sensazione di essere vicino alle labbra di Venus, la protagonista della canzone, a tratti sembra essere distante e in spazi molto ampi.

Nel medesimo album si trova *Le grand Lustrucru* (interpretata da Cathy Berberian negli stessi anni), nella quale le tecniche vocali utilizzate da Betti sono molto diverse rispetto a *Speak Low* e connesse ad altre finalità drammatico-musicali. La canzone infatti viene eseguita con agogica veloce, ictus tetico e arrangiamento scarno e lugubre; Betti ricorre a una vocalità non operistica, differenziandosi così da quanto ad esempio fa Berberian nella sua interpretazione dell'arrangiamento del brano nelle *Folk Songs* beriane.

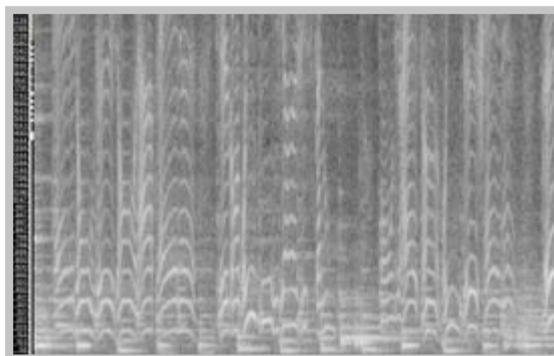
La voce di Betti è veloce e staccata, veicola una maggiore percezione del ritmo di marcia. Diversamente da Berberian, la cantante elimina quasi del tutto i vibrati e le note tenute, vale a dire i riferimenti alla vocalità operistica. Inoltre, come possiamo osservare nella figura 8, le note hanno un marcato portamento all'attacco e all'uscita, un'intonazione quasi glissata. Nello spettrogramma di una parte del ritornello della canzone si può notare come la fase di *sustain* delle note sia assente, sostituita da lunghi archi che evidenziano i portamenti, quasi glissandi, all'attacco e al decadimento. I pochi vibrati presenti durano al massimo due periodi, sono quindi molto brevi, e sono collocati su una fase già calante dell'intonazione: la voce non tiene l'altezza ma la sfiora.

Nella figura 9, in cui è rappresentata l'esecuzione dell'inizio della canzone, la vocalità ha le medesime caratteristiche della figura 7, che quindi connotano l'esecuzione dell'intero brano. Nell'interpretazione de *Le grand Lustrucru*, Laura Betti elimina ogni connotazione di vocalità operistica, potenzia i glissandi e gioca sul raggiungimento, sullo sfioramento dell'intonazione, portandola a una stretta parentela con la versione originale di Weill per l'opera teatrale con musiche *Marie Galante*, per la scena parigina del 1934.

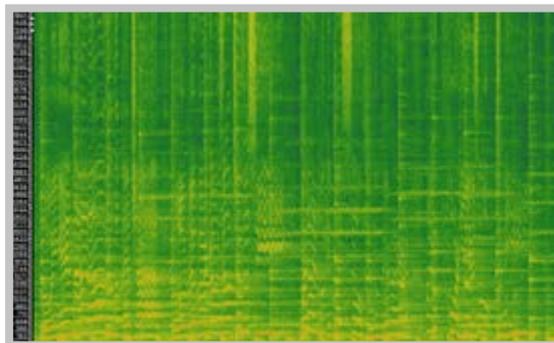
Nell'interpretazione di *Tango Ballade*, infine, si trova una terza tipologia di vocalità. La canzone è tratta dall'*Opera da tre soldi* ed è un duetto per voce maschile e femminile. Nell'album in oggetto Betti la canta in coppia con Vittorio De Sica, il quale adotta una vocalità strettamente legata alla recitazione e alla *Zeitoper*. Al contrario Betti adopera una vocalità più 'urlata' rispetto alle due interpretazioni precedenti, con un volume maggiore dell'emissione (a bocca aperta) e più simile al pop italiano coevo.



Le grand Lustrucru, album Kurt Weill 1933-1950, Spettrogramma



Le grand Lustrucru, album Kurt Weill 1933-1950, Spettrogramma



Le grand Lustrucru, album Kurt Weill 1933-1950, Spettrogramma

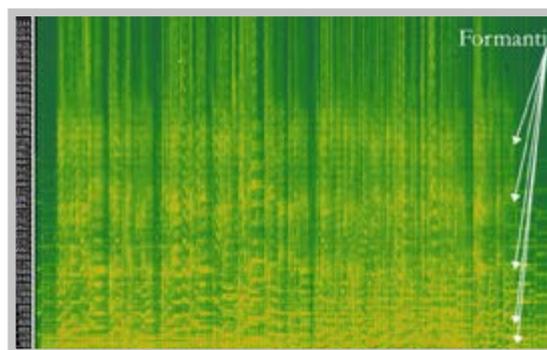
Nella figura è riportato il sonogramma dell'intero primo intervento di Betti nella canzone: da qui risulta evidente la forte intensità delle parziali acute, tipiche della vocalità aperta, per cui si vedono bene le formanti superiori dello spettro sonoro della voce bettiana, approssimativamente intorno ai 1600, ai 2900 e ai 4100 Hz.

Al contrario, in *Le grand Lustrucu* la vocalità è più simile a quella del parlato, che è più asciutta e chiusa rispetto al canto, al punto che l'energia spettrale si concentra prevalentemente sotto i 1000 Hz: a uno sguardo attento le formanti superiori sono ancora individuabili ma non risaltano in primo piano, prive di frequenze con una quantità significativa di energia.

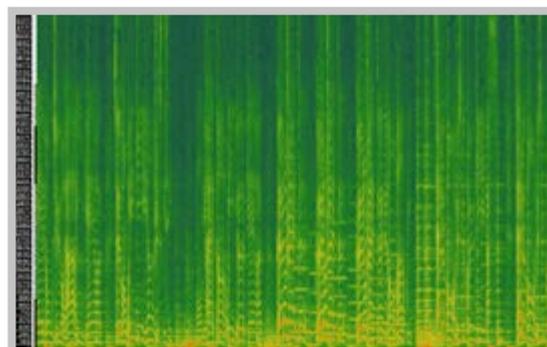
3. Surabaya Johnny? O M'hai scocciata, Johnny?

Un'analisi particolare è da riservare a *Surabaya Johnny*, poiché Laura Betti interpreta due volte questa canzone in contesti differenti: prima nell'LP *Kurt Weill 1900-1933*, poi nel 33 giri *Ordine e disordine* con il titolo *M'hai scocciato, Johnny* (testo di Billa Billa,²¹ la musica è adattata da Ubaldo Continiello). *Surabaya Johnny*²² fa parte di *Happy End* (1929), un'opera teatrale in tre atti in tedesco su testo di Elisabeth Hauptmann: la protagonista Lilian, nel tentativo disperato di salvare il suo protettore Johnny, riflette su quanto pervasivo sia il potere dell'amore. Nonostante l'abbandono, le crudeltà, i tradimenti di quel mascalzone lei non riesce a non amarlo e cerca quindi di salvarlo.

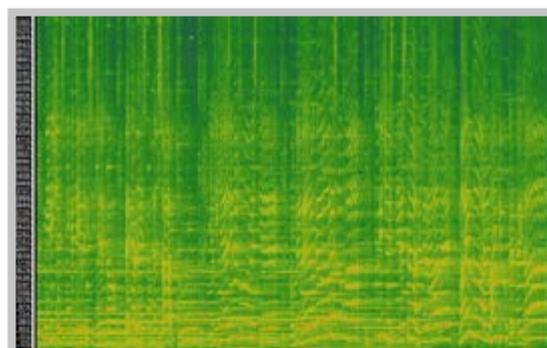
Le due interpretazioni di *Surabaya Johnny* sono radicalmente differenti dal testo weilliano, quasi delle opere a sé. Nella prima, per l'album *Kurt Weill 1900-1933* con gli arrangiamenti musicali di Bruno Maderna, il lavoro è sulla voce che dialoga con gli arrangiamenti strumentali; nella seconda con il testo tradotto, Laura Betti realizza nello spazio di una canzone un pezzo raffinato di cabaret. A partire dalla scomposizione del suono nelle sue componenti essenziali è possibile analizzare la voce di Laura Betti con lo scopo di comprendere la multiformità degli stili vocali che la cantante era in grado di ottenere.



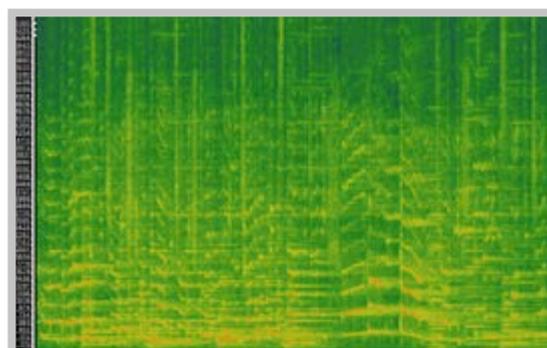
Tango Ballade, album *Kurt Weill 1900-1933*, Spettrogramma



Tango Ballade, album *Kurt Weill 1900-1933*, Spettrogramma

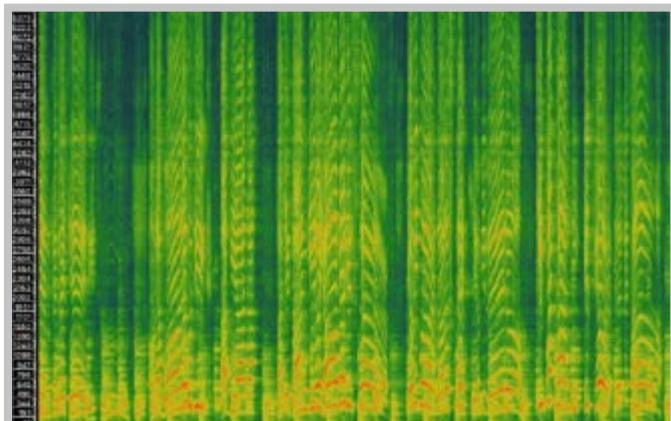


Surabaya Johnny, album *Kurt Weill 1900-1933*, Strofa 1, parte I, sezione in 4/4

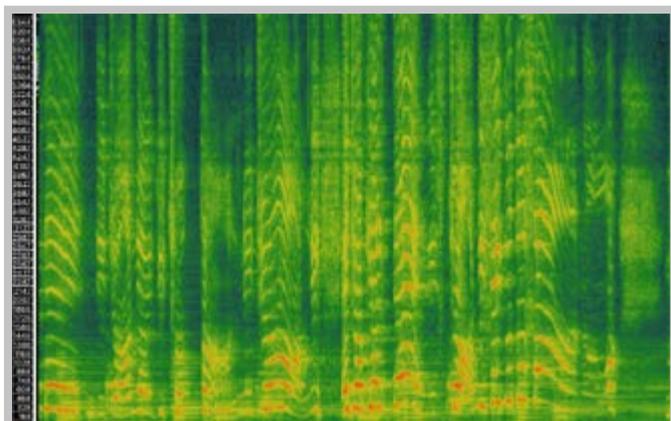


Surabaya Johnny, album *Kurt Weill 1900-1933*, Strofa 1, parte II, sezione in 3/4

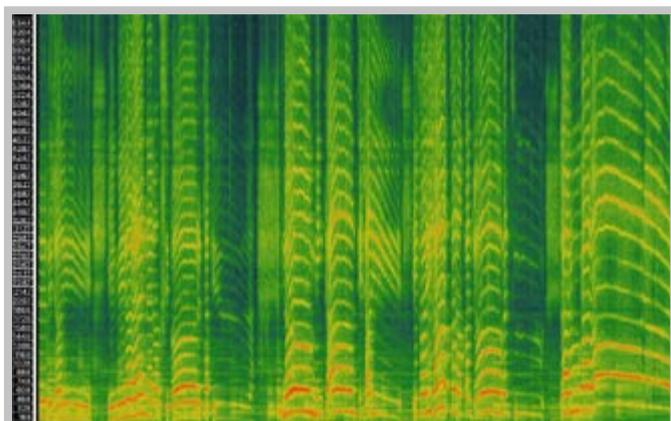
Nelle figure sono riportati gli spettrogrammi dell'esecuzione maderniana relativi rispettivamente alla prima parte della strofa in 4/4, alla seconda parte in 3/4 e al ritornello. Quel che emerge è una voce pop e aperta (si noti la forte presenza delle medesime formanti acute che abbiamo già visto in *Tango Ballade*), segnata da altezze intonate, con



M'hai scociata, Johnny, album *Ordine e disordine*, Strofa 1, parte I, sezione in 4/4



M'hai scociata, Johnny, album *Ordine e disordine*, Strofa 1, parte II, sezione in 3/4



M'hai scociata, Johnny, album *Ordine e disordine*, Ritornello

presenza di vibrati tenuti (11 periodi completi nella parte conclusiva della figura 12, 5 periodi in diverse parti di tutte le figure). Ci sono certamente molti portamenti tra una nota e l'altra, ma non cancellano in alcun modo la fase di *sustain*.

Al contrario, la rappresentazione spettrografica della voce di *M'hai scociata Johnny* (relativa rispettivamente alla prima parte della strofa in 4/4, alla seconda in 3/4 e al ritornello) presenta molte somiglianze con gli elementi rilevati in *Le grand Lucustru*, pur avendo questo brano un'agógica più lenta. Ciò significa che i glissandi sono più marcati e soprattutto lenti rispetto a *Le grand Lucustru*, quindi udibili in maniera più chiara. Il riferimento vocale qui è allo *Sprechgesang*: «Il suono parlato dà l'altezza della nota, ma la abbandona subito, scendendo o salendo», pur non essendo «un parlare realistico-naturalistico». ²³ In particolare Betti adopera diverse versioni di *Sprechgesang* per ciascuna delle tre sezioni formali di cui è composto il brano. La voce di *M'hai scociata Johnny*, a differenza di quella dell'interpretazione di *Surabaya Johnny* ²⁴ di Milva-Strehler, non ha una finalità recitativa, ossia non è connotata da una vera mimesi con il parlato volta a rendere più chiaro il significato delle parole. Al contrario, le note tenute e forti sono spesso non collocate sulle sillabe accentate e i glissati sono lenti e pertanto non naturali. Non ci sono note tenute ma un'intonazione fugace, pur con una voce che possiede un vibrato

(per quanto non ampissimo) e che quindi si discosta fortemente da quella del parlato. Anche guardando la distribuzione spettrale dell'energia, la formante intorno ai 2800 Hertz è ben presente, mentre quella intorno ai 4000 Hertz non c'è. Una vocalità appunto a metà strada tra parlato e cantato.

Nella seconda versione del 1965 Betti compie tre rovesciamenti nel testo: in *M'hai scociato, Johnny* la protagonista non ha sedici anni come in *Surabaya Johnny* bensì cinquanta (il «fior dell'età»); a questo primo rovesciamento di piano se ne aggiunge un secondo relativo all'età di Johnny (qui diciottenne) e un terzo basato sull'inversione del punto di vista, maggiormente determinante in quanto rende la canzone originale e un esempio unico di ricezione weilliana nell'adesione alla poetica del compositore.

Mentre in *Surabaya Johnny* Lilian è una giovinetta sedotta e abbandonata che continua a essere succube del fascino del suo protettore, in *M'hai scociato Johnny* la donna afferma e rivendica la sua autonomia:

Ho una buona boutique avviata
Faccio i fanghi, lo yoga e il surf!
Io mi guardo allo specchio e mi vedo
Cinquant'anni: il fior dell'età!
Ma che pretendi Johnny
hai diciott'anni Johnny
Che ti sei messo Johnny nella testa Johnny!
Volevi tutto Johnny,
ma non mi sogno nemmeno, scherziamo?
E levati di torno, vergogna!
M'hai scociata Johnny!

Nella versione originale è soprattutto un verso quasi recitato che sottolinea quanto Lilian sia succube del protettore: «Tira via quella dannata pipa di bocca, verme/maiale». Nella versione interpretata da Betti nel 1965 il verso diventa «E levati la pipa di bocca, che è mia!», subendo così un fondamentale spostamento e facendo da cesura fra due momenti del brano in cui Lilian, pur riconoscendo di odiare Johnny per essere stata abbandonata, attraverso quel verso recitato quasi come una supplica fa emergere quanto ami ancora il suo mascazone. Spostando il verso sulla pipa a conclusione della canzone Billa Billa rende ancora più evidente il capovolgimento del punto di vista (da maschile a femminile).

Tirando le fila dell'analisi possiamo rilevare che la ricezione di Weill in Italia negli anni Sessanta assume tratti peculiari in rapporto agli autori e ai musicisti che lo propongono come voce della contemporaneità. Attraverso la vocalità di Berberian, nelle *Folk songs* Luciano Berio sperimenta e presenta una personale lettura del linguaggio compositivo di Weill, evidenziandone le strette relazioni con il jazz in un intreccio fra colto e popolare che diviene la cifra distintiva della sua ricezione dell'autore. Negli anni Settanta Milva si fa interprete del teatro di Brecht utilizzando i *song* di Weill sotto la guida di Strehler, interessato a portare avanti le idee brechtiane sulla funzione politica del teatro come fondamentale momento di presa di coscienza della condizione di alienazione degli individui. Le interpretazioni di Laura Betti si caratterizzano invece per un doppio effetto. Il primo emerge nei due album dedicati al compositore, dove il solco della ricezione weilliana è segnato da Berio e da Maderna: una rielaborazione di stilemi jazzistici in chiave accademica che non tiene conto di una linea di interpretazione che iniziava a diffondersi dopo la morte Weill: i 'due Weill', l'uno tedesco collaboratore di Brecht, l'altro americano 'venduto' al sistema produttivo dell'intrattenimento di Broadway.

Il secondo effetto è l'adesione alla poetica dell'artista, non soltanto nella riproposizione del teatro musicale inteso come forma di impegno ma anche nell'impiego del cabaret per interpretare i cambiamenti che iniziavano ad attraversare l'Italia dell'epoca. In *M'hai scociata, Johnny* il capovolgimento del punto di vista da maschile a femminile consente



alla cantante di esprimere l'emergere di istanze di autodeterminazione. Lo scarto semantico sulla restituzione e sul possesso della pipa è l'indizio di una postura nuova, oltre che uno scivolamento verso i toni propri del cabaret.

Sulla stessa linea gli anni del boom economico, le contraddizioni della società e le sue sotterranee tensioni si delineano attraverso un testo in apparenza faceto, che avvalorava il rovesciamento del punto di vista come provocazione, come gesto parodico:

Tu non nasci, non giri, non frequenti,
la nevrosi non sai che cos'è.
Non t'alieni, comunichi con tutti
e non sai che cos'è la pop-art.
Non hai la Jaguar Johnny!
Non sei un porco Johnny!
Lasciami andare Johnny,
Ho cinquant'anni Johnny!
E non ti amo, come il primo giorno Johnny!
E levati la pipa di bocca, che è mia!

Betti attualizza le canzoni di Weill prelevandole dall'epoca in cui sono nate e mettendole in relazione a un tempo e una società differenti, caratterizzati da altre ideologie. La menzione alla pop-art, il riferimento ai beni di consumo dal forte potere connotativo (la Jaguar), l'attenzione al nuovo ruolo della donna e alla sua indipendenza («ho una buona boutique avviata, faccio i fanghi, lo yoga, il surf») sono specchio di un legame con un mondo differente da quello della Germania degli anni Venti. Nei confronti dell'originale testo weilliano la cantante realizza un'operazione culturale di natura diversa rispetto a quelle compiute da Berberian e da Milva, rivelando una ricezione prismatica dell'opera del compositore. Berberian è interessata alla sperimentazione sulla voce e a un lavoro raffinato nelle orchestrazioni di Maderna e di Berio, che prendono avvio dalle tecniche di collage e montaggio per giungere a un loro ampliamento attraverso la polistratificazione di stilemi musicali (ossia facendo riferimento più a Weill stesso che non allo stile della *Zeitoper*). Milva è interessata al lavoro sui codici del teatro politico e sui contenuti drammatici brechtiani, rendendosi da subito riconoscibile per uno stile vocale graffiante che coadiuva l'effetto di straniamento perseguito da Brecht. Nel caso delle interpretazioni di Betti invece siamo in presenza di un'immagine vocale camaleontica, capace di modulare le forme della voce a seconda del testo e degli obiettivi drammatici. Torna utile a questo punto riprendere la conclusione della lettera di Weill a Ballo a proposito di una possibile rappresentazione di *Street Scene* alla Biennale di Venezia del '49: «Dal momento che l'azione di questa opera è veramente realistica e alcune delle scene sono dialogate, io preferirei che fosse rappresentata in italiano».²⁵ Alla luce di questa considerazione capiamo quanto Betti abbia intuito lo spirito dei tempi e compiuto un'operazione puramente weilliana: superando l'idea dei 'due Weill', la cantante ricuce lo iato tra cultura alta e bassa e mette in risalto le problematiche specifiche del suo contesto nazionale con interpretazioni piacevoli ma non di mero intrattenimento. Betti interpreta Weill 'conficcandolo' nella società italiana degli anni Sessanta, mimando cioè il medesimo approccio con cui il compositore aveva affrontato e risolto la propria condizione di emigrato e il relativo percorso di assimilazione nel mondo americano e nelle sue contraddizioni.



- ¹ L'intervista è visibile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cb0aK1GKmIU>> [accessed 3 January 2023].
- ² R. CHIESI, 'Avevo una doppia vita. Intervista a Laura Betti', in *Laura Betti, illuminata di nero*, ID. (a cura di), Bologna, Editrice compositori (Cineteca speciale), 2005, p. 30. Per una disamina sulla varietà e le multiformi espressioni della canzone nella società italiana si rinvia a J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore (La Cultura), 2019, in particolare al capitolo *Gli intellettuali e la canzone*. Il taglio del contributo è una lettura critica di Laura Betti cantante negli anni Sessanta, con uno specifico affondo sulle interpretazioni del repertorio di Kurt Weill.
- ³ S. RIMINI, 'Potentissima signora dei rotocalchi. Le maschere di Laura Betti', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano', *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 444-448, <[http://www.arabeschi.it/57-potentissima-signora-dei-rotocalchi-le-maschere-di-laura-betti/-/](http://www.arabeschi.it/57-potentissima-signora-dei-rotocalchi-le-maschere-di-laura-betti/)> [accessed 3 January 2023].
- ⁴ R. MAZZUCCO, 'Da élite a minoranza', in ID. (a cura di), *L'avventura del cabaret*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1976, pp. 15-46.
- ⁵ Nel 2023 sarà pubblicato un volume dedicato alla ricezione di Kurt Weill in Italia nel Novecento nella critica musicale e nei media, rielaborazione del panel 'La ricezione italiana di Kurt Weill' che ha avuto spazio nel convegno internazionale *Music, Cinema and Modernism. The Works and Heritage of Kurt Weill Between Europe and America*, svoltosi a Torino il 20 e 21 maggio 2021 e organizzato dall'Università degli Studi di Torino in collaborazione con il Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, con il supporto della Kurt Weill Foundation for Music di New York.
- ⁶ G. BORIO, 'Il concetto di impegno in musica: storia di un discorso interrotto', in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Lucca, LIM, 2011, pp. 3-25.
- ⁷ Non si può non menzionare David Drew, assistente di Kurt Weill, con la monografia *Über Kurt Weill*, e la selezione di scritti scelti del compositore, *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*, pubblicati nel 1975 in occasione del settantacinquesimo anniversario della nascita.
- ⁸ G. WAGNER, *Weill e Brecht*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi (L'arte della fuga), 1992, pp. 343 e 345.
- ⁹ Estratto della lettera del 17 dicembre 1948 di Ferdinando Ballo indirizzata a Kurt Weill. L'originale è conservata in MSS 30, S. IV. B, Box 48, Folder 20, Weill Papers, Music Library, Yale University. Si rinvia alle fonti dell'Archivio Storico della Biennale (ASAC), in particolare alle buste relative al 1948 del Fondo Storico, Serie Musica (ASAC M). Disponibile per eventuali aventi diritto che non è stato possibile raggiungere. Si rinvia a C. CASULA, P. DAL MOLIN, 'Innovazione artistica e turismo culturale. La programmazione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea nella rinascita post-bellica della Biennale di Venezia (1946-1951)', in R. CAFIERO, G. LUCARNO, R. G. RIZZO, G. ONORATO (a cura di), *Turismo musicale: storia, geografia, didattica*, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 121-130.
- ¹⁰ Estratto della lettera del 29 dicembre 1948 di Kurt Weill inviata a Ferdinando Ballo. L'originale è conservata presso il Weill-Lenya Research Center, The Kurt Weill Foundation for Music, New York, Folder Correspondence.
- ¹¹ Estratto della lettera del 18 gennaio 1949 di Ferdinando Ballo a Kurt Weill. L'originale è conservato presso il Weill-Lenya Research Center, The Kurt Weill Foundation for Music, New York, Folder Correspondence.
- ¹² È indubbio che Weill tentasse di fondare un nuovo genere di teatro musicale con una connotazione strettamente identitaria, un' "american opera" dai tratti di semplicità ed efficacia espressiva: «Con 'american opera' egli sottolinea aspetti di identità nazionale nella trattazione della materia musicale e del libretto, i riferimenti espliciti alla letteratura e le tradizioni musicali americane. Weill intendeva espressamente far coesistere differenti esperienze e provenienze, perché avrebbero rappresentato, anche per la genesi dell'opera, il *melting pot* che caratterizzava New York in quegli anni» (M. RIZZUTI, *Il musical di Kurt Weill (1940-1950). Prospettive, generi e tradizioni*, Roma, Edizioni Studio 12, 2006, p. 62).
- ¹³ Decisiva la testimonianza di Fabio Mauri sullo spettacolo: «La Betti fa il teatro come un pittore dipinge le sue visioni, sulla propria pelle cioè, uscendone da ogni debutto proprio allo stesso modo: più povera e più forte di prima. Questa fatica quotidiana le ha sviluppato delle doti che spesso fanno di lei non un'attrice, ma lo spettacolo in persona. Altre volte, come la sera di questa prima, queste stesse doti le hanno giocato un tiro mancino. Sciolta e sonora alla prova generale, la sera appariva rigida e troppo energica, quasi disperata. Si vedeva la sua abitudine a misurarsi da sola con il teatro, e a sostenere sulle spalle scena, platea e tutto, isolata; la faceva sentire fuori, presa in un combattimento orchestrato e collegiale come quello di un'opera a più parti, a ruoli combinati che si intersecavano secondo il disegno prima dell'autore e poi del regista. La Betti non aveva abbastanza nemici, e non poteva affrontarli di petto,



doveva star ferma mentre i mimi sculettavano, non poteva correre in prima fila a vincere di prepotenza, come è solita fare. Sembrava una giocatrice di catch ad una gara di ricamo» (F. MAURI, 'Mimi ballerini e cantanti per sette peccati', *Sipario*, n. 182, giugno 1961, p. 31).

¹⁴R. CHIESI, 'Avevo una doppia vita. Intervista a Laura Betti', p. 31.

¹⁵Per una più attenta analisi sulla ricezione italiana di Kurt Weill fra jazz e musica d'avanguardia si rinvia al contributo di L. IZZO, 'Changes in Kurt Weill's music. Cross-cultural reception between jazz and avant-garde', in N. GRABER, M. RIZZUTI (eds.), *The Works of Kurt Weill: Transformations and reconfigurations in 20th-Century Music*, Turnhout, Brepols, pubblicazione prevista per luglio 2023.

¹⁶Corriere della Sera, sabato-domenica 28-29 novembre 1964, p. 7

¹⁷R. CHIESI, 'Avevo una doppia vita. Intervista a Laura Betti', pp. 30-31.

¹⁸Dovendo individuare altre voci *Weilliane* non si possono non menzionare Cathy Berberian e Milva; negli anni Sessanta Cathy Berberian è una prodigiosa interprete di Weill nelle *Folk songs* di Luciano Berio, successivamente negli anni Settanta Milva porta sulle scene italiane sotto la guida di Giorgio Strehler i testi e le musiche della coppia Brecht-Weill.

¹⁹La genesi dei due album è oggetto di studio, così la scelta delle canzoni; allo stato attuale non è possibile indicare con certezza il coinvolgimento di Laura Betti. Una prima sostanziale differenza rispetto alle altre interpreti è l'aver incluso nel repertorio canzoni del periodo americano di Kurt Weill, estrapolate dai suoi Musical di maggiore successo. Si rinvia a uno studio futuro che approfondisca l'autorialità della cantante nella selezione delle canzoni e nella costruzione drammaturgica degli album.

²⁰Lo spettrogramma è la rappresentazione grafica del suono in due dimensioni. Nelle ordinate è rappresentato lo scorrere del tempo, nelle ascisse sono rappresentate le frequenze che compongono lo spettro, ossia tutte quelle frequenze parziali del suono sovrapposte in un dato momento, che creano la percezione del timbro unico. La voce è dotata di uno spettro armonico, che comporta che si può vedere lo sviluppo nel tempo della frequenza più bassa (detta fondamentale) e delle sue parziali superiori, poste a intervalli regolari. I rapporti di ampiezza fra le diverse parziali, raffigurati attraverso una maggiore o minore intensità del colore, determinano il timbro, ossia il colore del suono e la grana della voce.

²¹Billa Billa è lo pseudonimo di Marialisa (Billa) Pedroni Zanuso (1920-2012), autrice teatrale, successivamente sceneggiatrice e caratterista per il cinema e la televisione. Agli inizi degli anni Sessanta si orienta verso un'attività di taglio psico-pedagogico sull'evoluzione del ruolo e dell'identità femminile. Per un profilo biografico si veda <<https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/376/>> [accessed 7 January 2023].

²²Si rinvia al testo della canzone utilizzato nel concerto dedicato a Kurt Weill all'interno del Festival Settembre musica di Torino con la London Sinfonietta e la direzione di HK Gruber svoltosi al Teatro Regio il 3 settembre 2002: <http://www.comune.torino.it/settebremusica/archivio/sala2002/pdfprog/3-9-02sera.pdf> [accessed 7 January 2023].

²³A. SCHÖNBERG, 'Prefazione al *Pierrot Lunaire*', 1914.

²⁴In *Surabaya Johnny*, sia nella versione inglese di Berberian che nelle versioni italiane di Betti del 1963 e in quella di Milva, il tratto distintivo della canzone (che già Lotte Lenya aveva messo in risalto) si trova declinato in modo proprio da ciascuna delle interpreti.

²⁵La traduzione è a cura dell'autrice.



EKPHRASIS



VIVIANA TRISCARI

Icona-Pasolini. Ovvero della costruzione e della ricezione di un mito

This contribution investigate the birth and development of 'Pasolini's iconography' through a path that intersects verbal and visual expressions, despite the obvious impossibility of taking into consideration all the testimonies. We will see how the definition of this 'mythical' image was consciously researched and orchestrated by Pasolini himself: narcissistic obsession and mannerist tension have in fact accompanied his life and work from the very beginning (in poetry, narrative, painting). In the last paragraph, three images created respectively by Tullio Pericoli, Tommaso Pincio and Ernest Pignon-Ernest will be considered with the aim of exemplifying some of the methods of contemporary reception of the Pasolini face and body in relation to constants and variants.

*Non Narciso, lo specchio
brilla nel verdecupo
prato della mia morta
fanciullezza di lupo...*
Pier Paolo Pasolini

*Core stava guardando il narciso.
Guardava il guardare.*
Charles Simić

1. «Così mi sarei innamorato solo dei suoi occhi»

Era un personaggio del quale ho un ricordo molto curioso, perché è diviso tra il ricordo di un angelo e il ricordo di un diavolo [...] per me aveva una voce unica [...] era la voce di un angelo, dolcissima, e lui stesso poi era di un'immensa generosità, di un'immensa cortesia e nello stesso tempo di grande umiltà, ma si sentiva dietro una persona orgogliosa e anche cattiva. Poi questo aspetto che aveva...aveva l'aspetto di una statua molto bella che fosse caduta da un autotreno e si fosse ammaccata. Poi aveva questa flessuosità unita a qualche cosa di ripugnante, aveva quelle mani fredde, sudate.¹

Con queste parole Federico Zeri, tra i più celebri critici d'arte italiani, traccia un ritratto *per verba* di Pier Paolo Pasolini, un ritratto in soggettiva ove la parzialità e la contraddittorietà delle percezioni sensoriali (l'udito, il tatto) sono sintetizzate nella visione unitaria «di una bellissima statua greca in bronzo caduta da un autotreno, sull'autostrada e ammaccata». L'ekphrasis di Zeri, interamente fondata sul registro dell'antitesi, cerca di restituire l'enigma del volto pasoliniano (inteso quale sineddoche dell'uomo e dell'artista) attraverso la densità semantica dell'immagine conclusiva, esito dell'incontro perturbante tra le rovine di una bellezza classica e la modernità che le degrada.

L'ammaccatura citata da Zeri, fuor di metafora, potrebbe peraltro riferirsi a quello che è il dettaglio fisiognomico più caratteristico e connotante del 'volto-icona' pasoliniano: gli zigomi sporgenti. Segno iconografico che si è scelto di utilizzare in questa prima parte quale traccia, insieme visuale ed ermeneutica, per dipanare il filo di un discorso che



intreccia i 'ritratti-ricordi' altrui agli autoritratti giovanili (scritti e dipinti) per giungere, nell'ultimo paragrafo, a indagare alcune reinterpretazioni contemporanee di quelli che sono ormai divenuti un volto e un corpo simbolici e perciò riutilizzabili, soggetti a variazioni e alle più disparate forme di appropriazione.

Nella lunga lettera scritta da Oriana Fallaci in seguito alla morte del poeta leggiamo un ritratto, stavolta sì tracciato coi segni di un amoroso, fraterno, alfabeto, e che tuttavia non manca di mettere in evidenza la stessa doppiezza individuata da Zeri, la stessa coesistenza di elementi oppositivi, ricondotti dalla giornalista alla polarità femminile/maschile, e ove la straniante fisiognomica pasoliniana diviene indizio per la comprensione di tutta un'esistenza:

V'era una dolcezza femminile in te, una gentilezza femminile. Anche la tua voce del resto aveva un che di femminile, e ciò era strano perché i tuoi lineamenti erano i lineamenti di un uomo: secchi, feroci.

Si esisteva una nascosta ferocia sui tuoi zigomi forti, sul tuo naso da pugile, sulle tue labbra sottili, una crudeltà clandestina. Ed essa si trasmetteva al tuo corpo piccolo e magro, alla tua andatura maschia, scattante, da belva che salta addosso e morde. Però quando parlavi o sorridevi o muovevi le mani diventavi gentile come una donna, soave come una donna.²

«Zigomi forti», «naso da pugile», «labbra sottili», «crudeltà clandestina», andatura «da belva che salta addosso e morde»: sono questi gli elementi pertinenti alla sfera di una mascolinità dai connotati piuttosto animaleschi, ma sono anche quelli che diventeranno determinanti nel processo di canonizzazione dell'immagine del poeta, oggetto già in vita e poi ancora in morte di un'attenzione che lo situa a metà tra un'icona politica e una stella di Hollywood, un po' Marilyn, un po' Che Guevara.

Gli zigomi soprattutto, nella loro scarna prominenza, sono le vestigia, lasciate sulla carne, di un'interiorità lacerata, di una scissione irrimediabile tra le due opposte pulsioni che ne fondano la tragedia reale e quella messa in scena. Ma sono anche eredità materna, come si legge nella poesia *Memorie* ove Pasolini-figlio dipinge in questi termini il volto della madre:

[...]
magra negli ossi
del mento e degli zigomi,
dura nella tenera
curva della faccia –
bellezza di ragazzo
o ladro – trasparente
e torbida – riempita
da una vecchia innocenza,
indurita dagli anni
ma, forse ancora mite...³

Si noti l'insistenza sul particolare della magrezza «degli ossi» del mento come degli zigomi, nonché sulla compresenza di particolari antitetici, una faccia che è insieme «dura e tenera», «trasparente» e «torbida», una bellezza che è «bellezza di ragazzo» o di «ladro». Sarà lo stesso Pasolini, in differenti luoghi testuali, a indicare la valenza di questo particolare attributo fisiognomico.



Nel racconto inedito del periodo friulano intitolato *Douce* (1947) il poeta sperimenta un autoritratto in forma verbale messo però in bocca ad un altro personaggio, dunque un autoritratto in terza ed interposta persona, ove il Pasolini narratore si guarda guardare, fingendo di vedersi con gli occhi dell'altro:

Era un giovane di diciannove anni, con una giacca a doppio petto turchina, e una blusa bianca. Era di media statura, si muoveva e si comportava con eleganza da persona istruita, benché scherzasse quasi come un ragazzino con i suoi compagni. I suoi capelli erano castani, ondulati, che, sotto la luce, avevano riflessi biondi e caldi; un viso strano, che, visto di fronte, era quasi bello, con negli occhi castani uno sguardo affettuoso e diretto; visto di scorcio, si trasformava, con quegli zigomi sporgenti e quel naso piccolo; assumeva un aspetto da Pirata o da Coolie, non so.⁴

L'ambivalenza del personaggio è espressa per mezzo di una prospettiva raddoppiata, di fronte e di scorcio; ancora una volta gli «zigomi sporgenti» sono il fuoco visuale e semantico del ritratto, ancora assumono una connotazione negativa, o meglio, sono il corrispettivo estetico del vizio, del peccato, insidiatosi nel giovane sotto forma di desiderio di corpi maschili (e Desiderio è pure il nome parlante del suo alter-ego in *Amado mio*); essi sono la sorgente di quella ricaduta nella «tremenda orizzontalità di chi risolve gli incantevoli fatti della vita non fuori, ma dentro la vita, magari nell'incanto di una "forma divina" o, insomma, – scrive Pasolini nei *Quaderni rossi* – nel ritmo della mia storia che si fa leggenda».⁵

Lo stesso argomento del racconto non è che una tematizzazione dell'atto del ritrarre come metafora del possesso dell'altro, dell'amato, del desiderato, secondo un sovvertimento delle dinamiche pigmalioniche in chiave narcisistica. Il giovane Angelo Dus tuttavia, oltre ad essere oggetto passivo di desiderio, innesca anche un sentimento di parziale identificazione (in quanto pure lui aspirante pittore) nell'io narrante:

Io immagino che Angelo, come quando avevo tredici anni, fosse spinto a disegnare soprattutto dalla voluttà di impadronirsi delle cose e di farne una specie di mito. [...] È per questo che io (e forse ora anche Angelo) non mi accontentavo di fare un disegno, ma ogni mio disegno doveva venire a far parte di un ciclo compreso nell'intero album. [...] Ricordo l'ossessione di quelle forme di oggetti, e quella specie di infermità, di disagio, quasi di svenimento, che mi dava la resistenza delle cose a farsi impadronire da me pur nel compromesso della finzione.⁶

Disegnare, dipingere (e in futuro fare film), possedere i corpi dei ragazzi, sono maniere equivalenti di appropriarsi della realtà,⁷ e in *Douce* ciò è espresso chiaramente. Nella parte finale del racconto Pasolini riferisce della crisi che la propria giovanile vocazione aveva innescato, determinando l'insorgere dell'ossessione soggiacente a tutta la sua estetica:

È a questo punto che il discorso dovrebbe cadere sullo scudo di Achille: quanto mi abbia fatto soffrire quel tremendo scudo sarebbe troppo lungo e difficile dire. Fu allora che provai la prima angoscia davanti al rapporto delle due durate così diverse fra loro quali sono la realtà e la sua rappresentazione. [...] Avevo appena tredici anni, e abitavo a Cremona. La cucina era il teatro delle mie avventurose manovre mentali, e mi vedeva chino su quel foglio, da null'altro assillato che dal *puro* problema del rapporto tra il reale e il finto.⁸



A quest'altezza biografica i meccanismi sottesi al ritrarre e all'amare (un amore che è però sempre quello di un giovane Narciso) si intersecano e si confondono. Fantasticando sul primo incontro col suo Angelo, col suo «Fanciullo-Santa Lucia», così scrive:

Io lo condurrò qui nella mia camera, e lo ritrarrò con gli occhi in mano, ma, nello sfondo ci sarà anche la luna, quella luna di latta che inoculava la sua luce perversa nel silenzio innocente del cielo. Ma farò anche un piccolo disegno assomigliante, da regalargli con una commovente dedica. [...] Infine poiché sono proprio un ragazzo, finii col suggerirmi l'idea che egli fosse impotente, non so, asessuale. "Tanto meglio" concludevo "così mi sarei innamorato solo dei suoi occhi".⁹

La sovrapposizione semantica tra relazione omoerotica e rappresentazione del volto dell'Altro tramite il disegno o la pittura è tematizzata anche nel romanzo incompiuto *Amado mio*:

Desi chiese al giovinetto se si fosse lasciato ritrarre. Benito acconsentì, un poco stupito. Allora Desi prese carta e matita e cominciò a disegnarlo. [...] «Sai perché ti faccio il ritratto?» aggiunse poi rivolto al ragazzo. «No» rispose Benito (ma per quale ragione era così servizievole e felice?). «Perché non posso baciarti».¹⁰

La narrativa a forte componente autobiografica di questo periodo assolve una funzione contemporaneamente assoluta e conoscitiva. Nei *Quaderni rossi* Pasolini riflette sulla necessità di una scrittura che sia «apertamente diretta: quasi un documento», l'unica in grado di «lasciare inferno l'inferno».¹¹

Ho un desiderio assoluto di sincerità... Mi sono domandato se questo è desiderio di confessione, ma ho dovuto rispondermi che è di più. Certo il pensiero di liberarmi, anche di fronte agli altri, permane né potrei tacere dell'ambizione di raggiungere, con la sincerità, una ragione d'essere; ma soprattutto si tratta di un bisogno di astrazione, di sistemazione solitaria.¹²

Mentre qualche pagina più avanti si legge che «tutto questo è stato scritto ad ogni modo a un solo fine: quello di ottenere un'autorizzazione. Io chiedevo a Dio di autorizzarmi a peccare!».¹³ Scrittura dell'io, autoritratti letterari e figurativi, esposizione mediatica, presentano in effetti sempre una doppia finalità che sembra corrispondere alla traiettoria doppia degli sguardi che essi implicano. Da una parte lo sguardo, manieristicamente atteggiato, del pittore/scrittore che per ritrarsi è costretto a ri-guardarsi costantemente nello specchio della pagina e in quello della tela, dall'altro l'occhio del lettore/spettatore e poi del pubblico che assolve o condanna.

Proseguendo nella cronologia pasoliniana appare di nuovo utile insistere su alcuni luoghi testuali ove la valenza iconologica posseduta da quel *trait particulier* che rende il volto del poeta così inquietantemente simile ad un teschio si fa manifesta. Se già in *Teorema* gli zigomi di Lucia (non a caso anch'essa figura del suo autore) sono «alti e come vagamente consunti e mortuari»,¹⁴ è soprattutto nella *Divina Mimesis*, attraverso un altro autoritratto indiretto, 'nelle vesti di', che si instaura un'esplicita corrispondenza tra l'aspetto esteriore e la condotta di vita:



I suoi connotati erano sfigurati da una mistica magrezza, la bocca assottigliata dai baci e dalle opere impure, lo zigomo in alto, contro l'occhio, la mascella in basso, sulla pelle inaridita del collo. E tra loro una cavità oblunga, che rende il mento sporgente, quasi appuntito: ridicolo come ogni maschera di morte. [...] Quella «Lupa» mi faceva paura: non per ciò che di degradante rappresentava, ma per il solo fatto di essere un'apparizione, quasi oggettiva: la definizione di sé, un «ecce homo», per così dire, dalla cui realtà la conoscenza non può in alcun modo evadere.¹⁵

È la Lupa, la terza delle bestie che il poeta incontra lungo la sua personale selva, dopo la Lonza e il Leone, pure questi specchi parziali ove si riflette l'immagine di un eterno Narciso moltiplicato e metamorfico. Ma la Lupa appare «qualcosa di ben peggio» in cui riconoscersi rispetto alle bestie precedenti: la descrizione qui procede con sguardo anatomico (o pittorico?) sugli elementi che la rendono tanto simile ad una maschera di morte diligentemente scolpita dal vizio. E sarà la morte, tragica e cruenta, che sopraggiungerà di lì a poco e le cui modalità non faranno altro che accentuare il processo di mitizzazione del personaggio-Pasolini, epilogo di quella vita fattasi così compiutamente leggenda, a conferire al suo volto la qualità iconica che oggi continua a possedere. Come scrive Rimini infatti:

La deriva mediatica che lo ha coinvolto (e che lui stesso ha innescato) è questione estremamente complessa, che intreccia discorsi e discipline diverse (*Film, Television, Cultural, Visual, Fashion e Sociological Studies*) determinando la scomposizione della sua immagine in schegge, frammenti, tessere mobili.¹⁶

Quello di Pasolini è un volto che sfugge alla fissità della maschera per farsi mobile e malleabile, un destino postumo che si pone come esito, questo sì coerente, di un'esistenza improntata alla contraddizione e all'impossibilità di risolversi nell'univoco. L'immagine di Pasolini, plurima, come i suoi talenti, continua così a essere generatrice di discorsi che si dibattono tra gli estremi di una retorica celebrativa e superficiale e la ripresa dell'elemento critico, polemico, destabilizzante. In tutti i casi siamo di fronte ad un'immagine che sembra non aver esaurito la propria *agency* e che per questa ragione ci convoca ancora e ci chiede di essere interpretata, riletta, riscritta, ridipinta.

Pertanto l'idea che muove questo contributo è quella di considerare il 'volto-icona' pasoliniano come un vero e proprio soggetto iconografico, individuando alcuni momenti fondamentali della sua genealogia, in un percorso verbo-visuale complesso e stratificato. In questo primo paragrafo, e poi nel successivo, si è voluto mostrare l'intersecarsi tra ritratti e autoritratti, tra poesia, prosa e pittura (ma la disamina potrebbe, e dovrebbe, espandersi a comprendere anche il cinema, la fotografia e i media *tout court*) per poi, nel paragrafo conclusivo, indagare i possibili 'valori simbolici' assunti in tre reinterpretazioni iper-contemporanee, selezionate quali casi studio significativi tra i molti esistenti. Partendo dunque da una ricognizione morfologica tesa all'individuazione di un dettaglio fisiognomico specifico, inteso quale attributo di riconoscibilità la cui densità semantica trova spiegazione nei testi stessi di Pasolini, si tenterà un'ermeneutica, un'iconologia,¹⁷ delle immagini di Pasolini realizzate oggi e dei loro possibili significati.

2. Autoritratti, o della «voluttà di impadronirsi delle cose e di farne una specie di mito»

È soprattutto nella fase giovanile friulana che produzione scritta e produzione figurativa risultano inseparabili, entrambe convergenti verso la definizione di un io per cui vita



e arte, creazione e conoscenza di sé procedono nella stessa direzione, intrecciandosi. Tanto i versi quanto le opere figurative sembrano scaturire da un'unica poetica, dalla stessa volontà di aderenza alla 'religione delle cose': è una pittura dialettale pure lei, fatta col colore direttamente spremuto sul tubetto, lavorata con le dita o col rovescio del pennello.

L'esperienza da pittore peraltro è parte fondamentale nella formazione di questa «auto mitografia pasoliniana»,¹⁸ assumendo una posizione tutt'altro che marginale e non relegabile ai soli esordi. La pittura affianca la scrittura ed entrambe sono attraversate da una costante latenza autobiografica per cui riesce impossibile scindere autore, personaggio, opera, poiché, come sostiene Siti nell'introduzione all'opera completa, si «finirebbe col tradire i testi stessi, nella cui forma è iscritta l'immagine di chi li ha concepiti, come quei quadri in cui l'autore ha dipinto sé stesso nell'atto di dipingere»,¹⁹ e sempre Siti ricorda come proprio *Las Meninas* di Velázquez sia uno dei quadri che più ha ossessionato Pasolini.

Si prendano ora in considerazione i due autoritratti ove l'elemento centrale della visione è il volto dell'autore *Autoritratto con un fiore in bocca* del 1947 e *Autoritratto con la vecchia sciarpa* del 1946, entrambi risalenti al periodo friulano e pertanto coevi rispetto al racconto *Douce* (1947) e ai romanzi *Amado mio* (1947-50) e *Atti impuri* (1947-50). Siamo di fronte alle prime *mise en forme* di quell'ampio progetto che vede Pasolini impegnato a farsi regista della propria immagine di autore, un lavoro ininterrotto, portato avanti su più fronti, dalla letteratura, alla pittura, al cinema, sino ad una generale esposizione mediatica della propria esistenza. L'esito postumo sarà la trasformazione del corpo di Pasolini, e più che mai del volto in quanto sua sineddoche, in icona, infinitamente passibile di riusi e variazioni, di nuove simbolizzazioni, ormai feticcio dell'universo visivo contemporaneo, oggetto tanto di amori quanto di furie iconoclaste.²⁰

Al di là di ogni commento di ordine tecnico o stilistico sono le modalità di auto-rappresentazione e i rispettivi risvolti sul piano del senso quelli che in questa sede ci interessano. *Autoritratto con vecchia sciarpa* sembra visualizzare esattamente la prospettiva di scorcio propria dell'autoritratto per interposta persona di cui si è detto a proposito di *Douce*, basti considerare i lineamenti spigolosi, gli zigomi sporgenti, il mento allungato, l'evidenza del solco delle occhiaie che ne indurisce l'intero sembiante. Nell'*Autoritratto col fiore in bocca*, invece, i volumi del volto risultano ammorbiditi nonostante le cavità oculari restino ancora profondamente scavate. Qui l'elemento forse di maggior interesse è tuttavia quello metapittorico, ovvero la presenza di un quadro nel quadro. Come nota Gian Maria Annovi in proposito:

Nell'inserire quel disegno all'interno del proprio autoritratto, infatti, Pasolini esplicita due elementi assai importanti per la propria opera: il desiderio omoerotico, come parte fondamentale della pulsione creativa negli anni friulani, e la volontà di assumere pieno controllo della propria immagine di autore, trasformando – di fatto – il ritratto di De Rocco in un autoritratto ricco di implicazioni personali. Tutti gli autoritratti pasoliniani, infatti, tendono sempre a presentarsi come immagini idealizzate di sé, portatrici di un messaggio per il pubblico. [...] Pasolini manifesta la precoce volontà di mettersi in scena in terza persona, come autore dell'opera nell'opera, per affermare la propria capacità di ordinare e rappresentare il reale e gestire la propria immagine pubblica.²¹

Siamo di fronte ad alcune delle prime concretizzazioni di una ininterrotta e polimorfica 'pulsione autobiografica'²² i cui episodi saranno ancora assai numerosi e prenderanno corpo non soltanto attraverso i *media* praticati in prima persona da Pasolini ma anche

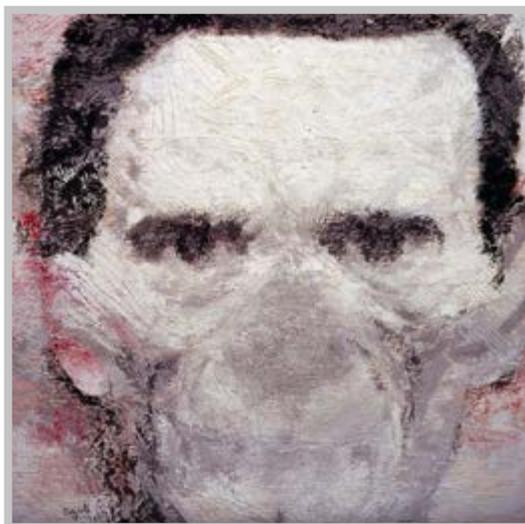


tramite la capacità di organizzare e dirigere lo sguardo altrui in un atto doppiamente demiurgico che contemporaneamente plasma l'immagine di sé e l'occhio di chi lo guarda. Ciò che è interessante tenere a mente è la costante riproposizione, lungo tutto l'arco della sua carriera, della propria immagine come pittore: dai fotogrammi del *Decameron* ove si mostra nelle vesti «del miglior discepolo di Giotto» alla foto del 1973 di Massimo Listri in cui si fa ritrarre ancora 'con un fiore in bocca' ma rivolto con le spalle al suo stesso autoritratto; fino ad arrivare agli scatti commissionati a Dino Pedriali poco prima della morte nelle stanze di Torre Chia, dove attraverso la mano del fotografo egli dirige una personale messa in scena di sé, tessendo intorno al suo corpo la trama degli sguardi.²³ E non sarà certo casuale la scelta pasoliniana di mostrarsi, anche qui, intento a disegnare, per la precisione a tracciare il profilo di quello che fu il suo maestro 'del vedere', Roberto Longhi.

3. «Les icônes païennes»²⁴

In questo terzo paragrafo vorrei prendere in esame tre immagini, tre reinterpretazioni della figura di Pasolini, realizzate dopo la sua morte, tra il 2008 e il 2015. Si tratta di raffigurazioni selezionate, fra le moltissime possibili, in ragione (oltre che delle preferenze di chi scrive) delle specificità che le contraddistinguono sul piano delle scelte iconografiche e stilistiche, ma che soprattutto paiono testimoniare efficacemente alcuni modi interessanti di riappropriazione e attualizzazione di quella che ho definito 'icona-Pasolini'. Al di là delle ovvie differenze dovute alle poetiche degli artefici e al diverso gradiente di autobiografismo e/o di 'politicizzazione' nel trattamento del soggetto, mi sembra che in tutti i casi considerati a prevalere sia la ripresa dell'istanza interrogativa, polemica, corsara e civile propria alla figura di Pasolini, svincolata, dunque, dai ripiegamenti narcisistici e dalle introflessioni degli autoritratti, i quali risultano interessanti soprattutto in una dimensione intertestuale e meta-poetica, poco in quella extra-letteraria. Pertanto, il dettaglio degli zigomi sporgenti, con tutto il suo portato semantico fin qui individuato, si riduce a semplice attributo di verosimiglianza (così in Pignon-Ernest o nell'immagine pinciana più recente), o, inversamente, a essere dotata di senso è ora la sua cancellazione (Pericoli) o attenuazione (Pincio).

La prima delle tre opere considerate è di Tullio Pericoli, disegnatore di professione, celebre ritrattista e appassionato di letteratura; la seconda, originalissima, viene fuori dalla mano di quel pittore mancato che è Tommaso Pincio, tornato dopo anni a cimentarsi col pennello per dipingere ritratti, e quasi solamente di scrittori; infine, l'ultima immagine si distanzia dalle precedenti per varie ragioni: la scelta della figura intera che limita in parte l'enfasi sul volto ponendola piuttosto sulla composizione, la variazione su un'iconografia celebre, la relazione col contesto. Proprio tale aspetto, lo si vedrà, è centrale per un artista che lavora con e nello spazio urbano, ovvero Ernest Pignon-Ernest.



T. Pericoli, *Pier Paolo Pasolini*, 2008

La scelta del soggetto-Pasolini in tutti i casi considerati non è né occasionale né meramente celebrativa, al contrario si tratta di un

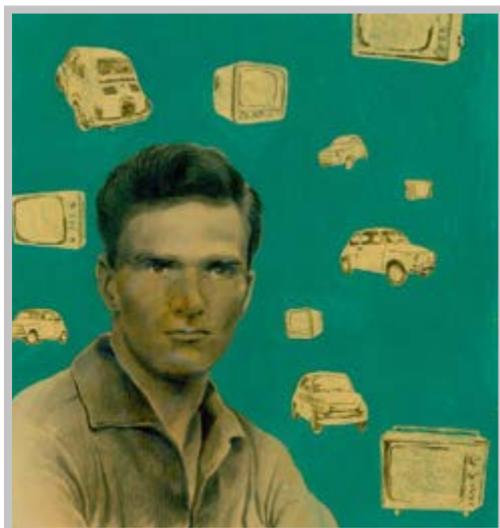
motivo figurativo (e in un caso anche verbale) variamente reiterato all'interno dei rispettivi percorsi: i ritratti di Pericoli, di Pincio e quelli di Pignon-Ernest sono il risultato di una riflessione e di un interesse di lunga durata nei confronti del poeta e della sua opera.

Tra i numerosi ritratti che Pericoli fa di Pasolini quello che si è scelto in questa sede di osservare da vicino appare subito eccentrico, per tecnica e per intenzioni, rispetto ad altri di sua stessa mano, come è evidente scorrendo la galleria dedicata al poeta, visibile sul sito ufficiale dell'artista.²⁵ La pastosità della materia pittorica si sostituisce qui all'essenzialità del disegno a matita solitamente praticato, proponendo un'immagine di ben altra gravità ove la dimensione caricaturale e la leggerezza del segno sono totalmente assenti. L'elemento di maggior interesse consiste nella cancellazione di parte del volto, della sua metà inferiore, che tuttavia si intuisce ancora sotto il nuovo strato pittorico. È come se Pericoli dopo aver realizzato un ritratto integrale poi si fosse accorto di voler dire altro. La rimozione non mina però la riconoscibilità del soggetto e può, forse, spiegarsi con il desiderio da parte dell'autore di eliminare dal volto l'elemento mortifero (cui potrebbero anche riferirsi le macchie sanguigne che lo circondano) per concentrarsi invece solo sull'elemento ritenuto vitale: lo sguardo, con la sua severità, la sua qualità indagatrice e la sua volontà ostinata di penetrare il reale.

In tutta la serie pasoliniana il volto scavato, le labbra sottili, il naso largo, da pugile, sono messi in rilievo in quanto segni salienti non solo di una faccia ma di una vita. Come scrive Salvatore Silvano Nigro nell'introduzione che accompagna le riflessioni di Pericoli sul volto e il ritratto:

Se il volto è uno scorcio autobiografico, il ritratto (come voleva Baudelaire) è una «*biographie dramatisée*»: una lettura narrativa e una rivisualizzazione mossa, gesticolata, dell'"anima" che nel volto si è insediata, e nella straordinaria mobilità del volto inscena sé stessa.²⁶

Nella concezione dell'artista ritratto e biografia vivono in una relazione assai stretta poiché è nel volto che sta la storia dell'individuo, sebbene, nel ritrarre personaggi d'eccezione come gli scrittori, non si possa – sostiene Pericoli – «non tenere conto di quello che il soggetto ha scritto, ha detto, ha fatto» e pertanto anche del pregiudizio, dell'immagine mentale, che di questo ci si è creati in precedenza. Così nel ritratto il pittore mette in gioco il proprio stesso volto e il risultato è un palinsesto di sovrapposizioni, di sguardi e di significati.



T. Pincio, *Ritratto di Pier Paolo Pasolini con lucciole*, 2012

Il ritratto pasoliniano del 2008, tuttavia, più che come la narrazione di una vita può leggersi come un epitaffio in figura. Esso ci mostra quel che resta del poeta dopo il suo omicidio, o almeno quello che Pericoli vuole che ne rimanga: se le labbra assottigliate e gli zigomi consunti possono essere interpretati, sulla scorta dello stesso Pasolini, quali segni di una vita vissuta all'ombra del vizio e quale precognizione della morte, la loro cancellazione intende forse far prevalere un altro aspetto, quello vitalistico, del poeta impegnato e mai retorico, del polemista sempre teso a decostruire e a svelare le falsificazioni dicotomiche del suo tempo, una funzione-Pasolini dunque, che non ha tanto, o solo, a



che fare con la letteratura quanto col mondo o con la relazione tra una certa maniera di fare letteratura, arte, e il mondo.

Del 2012 è il *Ritratto di Pier Paolo Pasolini con lucciole* realizzato su tela con tecnica mista da Tommaso Pincio e apparso nella sezione *Diario minimo dei ritratti* del suo blog personale. Lo scrittore romano, che ha fatto dell'essere 'pittore mancato' un tema ricorrente della propria narrativa, dopo anni di abbandono è tornato a prendere il pennello in mano ma solo per dipingere ritratti, e significativamente, solo ritratti di scrittori.

In «*Ritrai, ti prego, la mia storia*», saggio contenuto in *Scrissi d'arte* (2015), Pincio, nel tentativo di dare conto della sua scelta, così si esprime in merito al genere ritrattistico:

In ogni ritratto c'è un fantasma e siccome non si dà un fantasma senza il racconto di una storia, il ritratto è il genere pittorico più prossimo alla scrittura. Così ho iniziato a ritrarre scrittori, scegliendoli per lo più tra quelli defunti proprio per esaltare la loro condizione di fantasmi, e li ho ritratti all'interno di una storia perché è nelle storie che in realtà abitano i fantasmi e quando diciamo che una certa casa è infestata quel che di fatto intendiamo è che ha una storia.²⁷

Per poi correggere il tiro e dire:

Nessuna di queste storie richiede un'interpretazione precisa o pretende di rappresentare lo scrittore ritratto. Ma dirò di più, nessuna di queste storie pretende di essere una storia in senso stretto. Raccontare una storia in quadro è infatti una contraddizione in termini; il massimo cui si può aspirare è una specie di rebus, un'immagine non molto diversa dalle incongrue scene che vediamo disegnate nella «Settimana Enigmistica», con la differenza che nella pittura non è prevista alcuna soluzione definitiva.²⁸

Nell'interpretazione del ritratto pinciano ci viene subito in soccorso un elemento verbale, ovvero il titolo dell'opera: le lucciole fanno infatti riferimento al celebre articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* il primo febbraio del 1975 e intitolato *Il vuoto di potere ovvero l'articolo delle lucciole* a firma del poeta di Casarsa. In quella sede Pasolini individuava nella scomparsa di questi animali l'emblema di un passaggio epocale e irreversibile: l'avvento di un nuovo e pericoloso fascismo, quello assai più performante e pervasivo della società dei consumi.

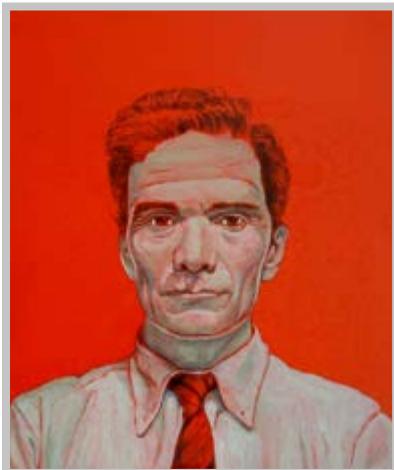
Pincio decide di stravolgere il verbo pasoliniano, così le 'lucciole' che fanno da sfondo al ritratto assumono le sembianze degli oggetti cui dovrebbero idealmente contrapporsi mantenendone però la qualità visuale e simbolica determinante (la luminosità appunto): esse diventano automobili, televisori, elettrodomestici. Ciò che maggiormente confonde l'osservatore, tuttavia, consiste nel fatto che il soggetto raffigurato non si presenta come immediatamente riconoscibile, il modello del ritratto è infatti il volto del poeta da giovane, ripreso da una foto personale e antecedente al momento della sua notorietà. Non è ancora un viso scarno, svuotato, non si vedono gli zigomi sporgenti dei quali si è già indagato il senso, è l'immagine di una bellezza ancora intonsa, che possiede i caratteri del divo hollywoodiano: Pincio metamorfizza Pasolini in feticcio pop, in oggetto del desiderio, merce tra le merci, anch'esso lucciola (e l'impasto cromatico che lo compone è difatti il medesimo).

Come leggere allora questa immagine, «questa specie di rebus»? Che Pincio voglia interrogarci riguardo l'appropriazione onnivora e indiscriminata dell'icona pasoliniana?

Forse. Che voglia riferirsi alle contraddizioni insite nella figura stessa del poeta, che dei mezzi della nuova società del benessere ha nonostante tutto fatto largo uso, contribuendo, lo si è visto, alla costruzione della propria *mito-icone-autobiografia*? Un'ipotesi non esclude l'altra. L'interesse dell'opera allora mi sembra risiedere proprio nella sua capacità di insinuare un dubbio interpretativo, di porre una domanda che sia aperta a più risposte.

Non si dimentichi poi che a Pier Paolo Pasolini è dedicata una delle stanze, la 401, di *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora* (2011), racconto-saggio auto e biografico del percorso che ha condotto Marco Colapietro-pittore a divenire Tommaso Pincio-scrittore.²⁹ Qui si narra del momento in cui lungo la sua strada incrocia quella del poeta, nel giorno del secondo anniversario della sua morte. Questo incontro fortuito si lega al ricordo di una cotta adolescenziale, alla vista di una nudità di donna, alla questione dell'omologazione giovanile, anche di quella più impegnata e scapigliata, cui il giovane liceale Marco Colapietro sentiva di non appartenere, ed è determinante nel percorso che lo conduce a diventare scrittore:

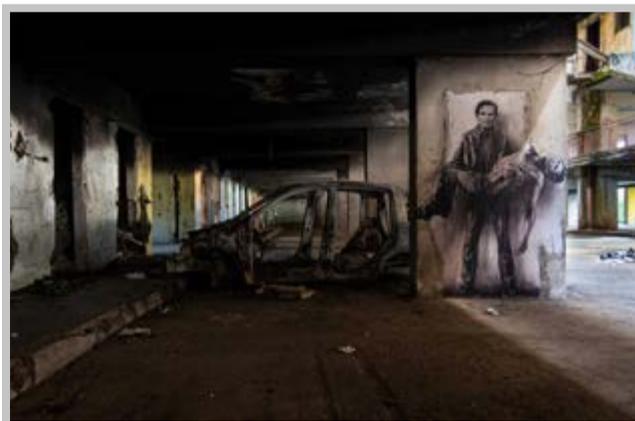
Ebbene, il giorno della morte di Pasolini ho cominciato a vivacchiare perché scoperto con le mani nella marmellata ovvero cogli occhi incollati a un paio di sisette, come si chiamavano un tempo a Roma quelle deliziose sporgenze. [...] Umiliato dal sorriso beffardo di una ragazzina, ho provato il terrore di essere ridicolo e ho cominciato a rinunciare [...] il senso di diventare scrittore è stato quello di smettere di rinunciare. [...] Non morire significa ribellarsi culturalmente all'idea della morte, in senso pasoliniano. Significa diventare meritevoli della propria sopravvivenza. Significa voler fare di sé stessi un'eccezione.³⁰



T. Pincio, *PPP, ritratto non finito*, 2022

Si aggiunga infine il ritratto recentissimo pubblicato da Pincio sui suoi profili Instagram e Facebook il 4 agosto 2022, intitolato *PPP, ritratto non finito*,³¹ altra immagine-frammento che va a comporre il ciclo delle *Sfere celesti*, ovvero, come si legge sul blog, una sorta di

stanza immaginaria di dimensioni variabili alle cui pareti sono appesi i ritratti di tutte le persone vive o defunte che è possibile conoscere direttamente o indirettamente, anche solo di sfuggita, nel corso di un'esistenza in vita; esistenza che identifico con la mia unicamente per comodità.³²



Ernest Pignon-Ernest, *Pietà, Scampia*, 2015

Ernest Pignon-Ernest (sulla cui sua biografia è forse necessario spendere qualche parola introduttiva) nasce a Nizza nel 1942, esponente di Fluxus e del situazionismo, concepisce le sue opere, disegni, poster, serigrafie, secondo una logica strettamente *site-specific*, improntata ai principi dell'arte relazionale: le sue figure trovano realizzazione nel corto circuito generato dall'interazione tra l'immagine, lo spazio, lo spettatore. La centralità del momento della ricezio-



ne è stata messa in rilievo anche nel docufilm realizzato dal collettivo SikozeL,³³ *Se torno. Ernest Pignon-Ernest e la figura di Pasolini* (2016), dedicato all'ultimo lavoro dell'artista francese sul poeta, lavoro che ha coinvolto alcuni luoghi simbolo della parabola biografica e artistica pasoliniana: Roma, il lido di Ostia, i vicoli di Matera, Napoli. Con la città partenopea l'artista francese intrattiene un legame antico e profondo e sin dal 1988 ha scelto di mettere la sua opera napoletana sotto l'egida pasoliniana: in quell'anno affigge infatti una riproduzione di *Davide con la testa di Golia*, variando però l'originale attraverso l'inserzione della testa del Poeta che pende dalla mano destra di Davide. Rispetto a questo accostamento è Pignon-Ernest stesso ad esprimersi:

Ils avaient en commun un mode de vie nourri de passion et d'exigences radicales, l'amour de Naples et des Napolitains. Ils avaient également l'art de traiter les grands rites sacrés comme s'ils étaient vécus par les gens de la rue. La mort, violente pour l'un et l'autre aux abords de la mer, devait en faire des frères à quelques siècles de distance.³⁴

Nel documentario *Se torno* l'artista spiega le ragioni della particolare iconografia adottata per l'opera pensata in occasione dei quarant'anni dall'assassinio:

Ho sentito la necessità di porre questa domanda: cosa ne abbiamo fatto della sua morte? Cosa abbiamo voluto uccidere uccidendolo? Cosa abbiamo voluto mettere a tacere? Volevo creare un'immagine che incarnasse questa domanda.³⁵

La maniera più diretta per porre questa domanda trova forma figurativa in una variazione iconografica sul tema della *Pietà*: Pasolini, vivo, che ci interpella portando in braccio il cadavere di sé stesso. Interpella la città, i suoi abitanti, i suoi passanti, i turisti, suscitando le reazioni più diverse, arrivando sino alla distruzione dell'immagine stessa, essendo questa semplicemente incollata, per preservare l'integrità dei luoghi, degli edifici, e anche, per via di una poetica improntata all'effimero secondo la quale l'opera si risolve sempre nell'incontro:

Mes collages, c'est à tout point de vue la négation du cadre, tout y est au contraire conçu dans le mouvement, le mouvement de celui qui marche dans la rue, découvre et ne voit jamais l'image cadrée, mais aussi je dirais le mouvement du temps, l'image n'existe vraiment que dans la relation à ce qui l'entoure et essentiellement les traces signifiantes du temps.³⁶

Anche la dimensione della temporalità è infatti fondamentale nel lavoro di Pignon-Ernest. Le immagini oltre a riattivare la memoria del passato dei luoghi, trasformando la città in un dispositivo mnemotecnico, sono soggette, vista la fragilità del supporto, alla degradazione data dagli agenti esterni, divenendo così parti di «una narrazione che muta col passare del tempo».³⁷ Inserendosi nel tessuto spazio-temporale della città e di chi la città la abita, ne ridefiniscono la quotidianità, ragion per cui la sua opera è interpretabile nei termini di una creazione drammaturgica.³⁸

La *Pietà* pasoliniana è stata affissa da Pignon-Ernest anche a Scampia; la scelta di questo luogo, apparentemente slegata dalla vicenda del Poeta, è significativa di quanto egli consideri rilevante l'aspetto performativo delle sue immagini: nessun'altro posto, nemmeno a Roma, appare segnato, ai suoi occhi, da quella disperata vitalità che Pasolini an-



dava cercando. Nel documentario l'artista racconta della necessità di entrare dentro Le Vele con qualcuno che a quel luogo appartenga, che lo abiti e che possa fare da ponte tra i significati che l'immagine veicola e la gente che li osserva, questo ponte è Davide, ex 'venditore di morte' emancipatosi grazie alla cultura e alla poesia. Pignon-Ernest non crea semplicemente un'immagine, ambisce alla determinazione di un'esperienza che attraverso l'estetica si faccia etica, rivendicando la potenzialità agentiva dell'arte. «La sua opera», sostiene Pignon riferendosi a quella pasoliniana, «non è un autoritratto rivolto verso sé stesso, ma un autoritratto che riceve tutta l'intensità dal nostro tempo».³⁹

Mi sembra allora che questo tentativo di rintracciare prima la genealogia e poi alcune delle successive metamorfosi di questa 'icona-Pasolini' possa assumere la forma di un interrogativo (che le immagini, tanto quanto i testi, ci pongono) e delle sue possibili risposte (che sono poi altre domande). Nel saggio *Survivance des lucioles* del 2009 Georges Didi-Huberman, tornando sul celebre articolo pasoliniano per il *Corriere* (e contestandone gli esiti), scrive:

Non è tanto Pasolini *di per sé* che ardo dal desiderio di capire meglio, quanto un certo discorso – poetico o filosofico, artistico o polemico, filosofico o storico – che oggi si mantiene sulla sua scorta, e che vuole avere un senso *per noi*, per la nostra situazione contemporanea.⁴⁰

Poche pagine prima il filosofo e storico dell'arte francese aveva posto delle domande con le quali trovo sia pertinente concludere, laddove le lucciole possono essere sostituite per metonimia:

Ma che ne è, oggi, di quei segnali luminosi evocati da Pasolini nel 1941, poi tristemente rievocati nel 1975? Quali sono le loro possibilità di sparizione, le potenzialità o le fragilità? A quale *parte* della realtà – il contrario di un tutto – può oggi rivolgersi l'immagine delle lucciole?⁴¹

A quale parte di realtà, dunque, può oggi rivolgersi l'immagine di Pier Paolo Pasolini?

¹ La citazione è una trascrizione delle parole di Federico Zeri tratta dal programma televisivo divulgativo *Q come cultura ovvero catastrophes* del 1993 <<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/08/Zeri-Pasolini-come-Caravaggio-0df93eeb-bcf4-49fe-9032-1dd2e62ba045.html>> [accessed 06.02.2022].

² L'estratto è tolto dalla lettera a Pier Paolo Pasolini scritta dalla giornalista e pubblicata una prima volta su *L'Europeo* il 14 novembre 1975 e confluito oggi nel volume O. FALLACI, *Pasolini un uomo scomodo*, Milano, Rizzoli, 2015, cap. *Lettera a Pier Paolo*, edizione Kindle.

³ P.P. PASOLINI, *Memorie*, in *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, 1958, ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2003, t. I, pp. 457-458.

⁴ P.P. PASOLINI, *Douce*, in ID., *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2010, p. 178.

⁵ P.P. PASOLINI, [*Dai «Quaderni rossi»*], in ID., *Romanzi e racconti. 1946-1961*, p. 157.

⁶ P.P. PASOLINI, *Douce*, p. 182.

⁷ Rilevanti a tale proposito sono le tecniche e i materiali impiegati dal Pasolini pittore: «per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcati di colore direttamente dal tubetto, sul cellophane; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo», così in F. ZABAGLI (a cura di),



- Pier Pasolo Pasolini. *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, p. 22. Cfr. anche S. MOMESSO, *Pasolini pittore negli anni Quaranta*, in G. AGOSTI, D. DALL'OMBRA (a cura di), *Pasolini a casa Testori. Dipinti, disegni, lettere e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, p. 55; F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.
- ⁸ P.P. PASOLINI, *Douce*, p. 183.
- ⁹ Ivi, p. 166.
- ¹⁰ P.P. PASOLINI, *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1982, ora in ID., *Romanzi e racconti. 1946-1961*, p. 215.
- ¹¹ Così in alcuni appunti pasoliniani pubblicati sotto il titolo di [Prefazione del 1947] in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, p. 186.
- ¹² P.P. PASOLINI, [Dai «Quaderni rossi»], p. 143.
- ¹³ Ivi, p. 156.
- ¹⁴ P.P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968, ora in ID., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2008, p. 901.
- ¹⁵ P. P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, ora in ID., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, p. 1080.
- ¹⁶ S. RIMINI, 'The imitation game. Variazioni del personaggio Pasolini fra scena e schermo', in F. TOMMASINI, M. VENTURINI (a cura di), «L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma, Roma Tre Press, 2017, p. 135.
- ¹⁷ La traccia metodologica seguita, seppure con le dovute differenze, è quella proposta da Erwin Panofsky riguardante i tre livelli di interpretazione dell'opera d'arte, in particolare il capitolo *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive* [1955], a cura di E. Castelnuovo, M. Ghelardi, Torino, Einaudi, 1999, pp. 31-57.
- ¹⁸ Così la definisce efficacemente Siti nel suo saggio introduttivo *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti 1946-1961*, p. XXVI.
- ¹⁹ Ivi, p. XXX.
- ²⁰ Sulla vocazione auto-ritrattistica di Pasolini e le sue differenti declinazioni cfr. la sezione (*Auto*)ritratti contenuta in M.A. BAZZOCCHI, S. RIMINI, M. RIZZARELLI, *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi, Arabeschi*, 6, luglio-dicembre 2015 <<http://www.arabeschi.it/collection/album-ppp-appunti-per-una-galleria-da-farsi/>> [accessed 06.09.2022].
- ²¹ G.M. ANNOVI, 'Il ragazzo dal fiore in bocca: Pasolini tra vecchia e nuova gioventù', in ID. (a cura di), *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa, 2013, p. 71.
- ²² La locuzione 'pulsione autobiografica' è ripresa da Stefano Ferrari il quale la associa più che all'autoritratto in senso stretto al fatto più generico «che l'artista si rappresenta comunque attraverso la propria opera, sentendo che fisicamente essa gli appartiene, è parte di lui, carne della sua carne» (S. FERRARI, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Bari, Laterza, 2002, p. 17). Nel caso di Pasolini comunque tale pulsione possiede un alto grado di intenzionalità artistica e mediatica partecipando della poetica dell'autore.
- ²³ Per una breve ricognizione relativa all'immagine di Pasolini in veste di pittore si rimanda in particolare ai seguenti contributi: M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Lentini, Duetredue, 2015; G.M. ANNOVI, 'Il ragazzo dal fiore in bocca', pp. 65-79; E. GRAZIOLI, M.A. BAZZOCCHI, 'Pasolini ritratto da Dino Pedriali', *Doppiozero*, 14 giugno 2011 <<http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali>> [accessed 06.09.2022]; C. PONTILLO, *Di luce e di morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini, Duetredue, 2015.
- ²⁴ Il titolo è ripreso dal volume di M. ONFRAY, *Les icônes païennes*, Paris, Galilée, 2003, dedicato all'opera artistica di Ernest Pignon-Ernest. Ho ritenuto tuttavia che se ne potesse estendere la semantica adattandola a definire l'intero contenuto del paragrafo e dunque anche le immagini prodotte da Pincio e Pericoli.
- ²⁵ Qui si può visionare l'intera galleria di ritratti pasoliniani realizzati da Pericoli: <<https://www.tulliopericoli.com/works/portraits/p/pasolini>> [accessed 06.09.2022].
- ²⁶ S.S. NIGRO, 'I racconti di Tullio Pericoli', in T. PERICOLI, *L'anima del volto*, Milano, Bompiani, 2005, p. 8.
- ²⁷ T. PINCIO, *Scrissi d'arte*, Roma, L'Orma, 2015, p. 267.
- ²⁸ Ivi, p. 268.
- ²⁹ Non a caso l'immagine posta in apertura del capitolo, o meglio della stanza, è un ritratto in bianco e nero di Pasolini nelle vesti di pittore, poiché qui il tipo di appropriazione compiuto da Pincio ha prevalentemente risvolti autobiografici e la figura del poeta risulta funzionale al racconto della sua vocazione da scrittore coincidente con la rinuncia alla carriera artistica.
- ³⁰ T. PINCIO, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Bari, Laterza, 2011, p. 187.



- ³¹Il *non finito* del titolo più che aderire alla verità referenziale del dipinto (che non sembra in nessuna sua parte lacunoso o incompleto) potrebbe alludere sia all'incompletezza dell'opera ultima di Pasolini, *Petrolio*, sia alla non finitezza, intesa come attualità, delle istanze del suo pensiero.
- ³²La citazione è tratta dal sito personale di Pincio: <<https://tommasopincio.net/2017/05/01/sfere-celesti/>> [accessed 06.09.2022].
- ³³Il collettivo Sikozel, costituito da due film-makers, tre storici dell'arte e un antropologo, nasce nel 2013 con lo scopo di produrre un documentario sul ricordo dell'opera effimera realizzata da Ernest Pignon-Ernest a Napoli tra il 1988 e il 1995 dal titolo *La Pasqua secondo Ernest Pignon-Ernest*, cui seguirà *Se torno*, dedicato ai nuovi interventi urbani dell'artista in occasione del quarantesimo anniversario della morte di Pasolini, citato in questo contributo (cfr. <<https://www.sikozel.com/>> [accessed 06.09.2022]).
- ³⁴La citazione è tratta da A. VELTER (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014, p. 179.
- ³⁵La citazione è una trascrizione dal succitato documentario di Sikozel, *Se torno. Ernest Pignon-Ernest e la figura di Pasolini*, 2016 (il link non è pubblico e pertanto non potrà essere inserito in nota).
- ³⁶La citazione di Ernest Pignon-Ernest è ripresa da L. LOUVEL, 'Suaires de papier: Ernest Pignon-Ernest. Interventions et recouvrance', *Caliban*, 25, 2009 <<https://journals.openedition.org/caliban/1776?lang=en>> [accessed 06.09.2022].
- ³⁷Ivi, p. 154.
- ³⁸Per questo aspetto dell'opera di Ernest Pignon-Ernest cfr. il contributo di S. DE MIN, 'Caravaggio a Napoli: i fantasmi di carta e la scena di Ernest Pignon-Ernest', *Finzioni*, vol. 1, n. 1, 2001, pp. 52-69 <<https://finzioni.unibo.it/article/view/13554>> [accessed 06.09.2022].
- ³⁹SIKOZEL, *Se torno. Ernest Pignon-Ernest e la figura di Pasolini*, 2016 (il link non è pubblico e pertanto non potrà essere inserito in nota).
- ⁴⁰G. DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze* [2009], Torino, Bollati Boringheri, 2010, cap. *Sopravvivenze*, edizione Kindle.
- ⁴¹Ivi, cap. *Inferni?*.



ET ET | testi contaminati



ROBERTO CHIESI

«Una dolcezza ferita»: Pasolini 'personaggio' di Fellini e viceversa

Starting with the mention of the «cinematographer» in *La religione del mio tempo* and *Note sulle "Notti"* which is devoted to the movie *Cabiria* – as well as other reviews, production reports, speeches, interviews, and poetic and filmic references – we notice that Fellini is the most cited Italian cinema protagonist in Pasolini's work. After reading Pasolini's works for the first time and meeting him later, they start to share a significant level of human and artistic connection that encourages collaboration and mutual inspiration. As a result, Fellini's depictions of Pasolini as a 'character' are based on his roles as a writer and an interlocutor. The two filmmakers, despite their aesthetic and stylistic differences, had a lot in common, which inspired them for example to explore the suburbs of Rome together, of which Pasolini would bring back the evocative ambiguity of Fellini, while the latter transferred those occasions into his characters. The two's connection develops over time in contrasts and polemics, growing increasingly sporadic but rich in mutual allusions, particularly after the passing of Pasolini when he effectively became an author-character in Fellini's *Il libro dei sogni*.

1. I viaggiatori nelle notti romane

[...] ahi, come so capire coloro che tale figura
dell'anima siano spinti ad esprimere!
Col più alto di questi, andavo per l'oscura

galleria dei viali, una notte, al confine
della città, battuta dalle anime
perdute, sporchi crocefissi senza spine,

allegri e feroci, ragazzacci e mondane,
presi da ire di viscere, da gioie
leggere come le brezze lontane

scorrenti su loro, su noi,
dal mare ai colli, nel tempo
delle notti che mai non muoiono...

Io sentivo il sacrilego sentimento
che esaltava il mio amico a quelle
forme dell'esistere, prede d'un vento

che le trascinava sulla terra,
senza vita alla morte, senza coscienza
alla luce: ma gli erano sorelle:

come per lui, lottare per l'esistenza
fu buio in cuore, male, disprezzo
vitale per l'esistenza altrui, adolescenza



umiliante, e felice, in mezzo
al branco dei lupi ben adulti,
loro sì, pronti, aggiornati sul prezzo

della vita: custodi di culti
o padroni di stati, ladri o servi,
arrivisti o autorità, re o ultimi

dei paria, tutti, fino dai più acerbi
anni, nella norma che vuole uguali:
a non capire, a capire senza mai perdersi.

Poi corremmo come in cerca dell'ignaro
Dio che li animava: lui lo sapeva, dove.
Guidava la sua Cadillac di cinematografo,

con un dito, arruffando con l'altro la giovane
sua grossa testa, parlando, stanco e instancabile...
Giungemmo: dietro a Tor Vajanica,

un vento inaspettato, ora, soffiava [...].¹

Sono alcuni versi della poesia *La religione del mio tempo*, scritti fra il 1957 e il 1959, e fu lo stesso Pier Paolo Pasolini a precisare in una nota alla fine del libro omonimo che il 'cinematografo' evocato era Federico Fellini. All'epoca, infatti, il regista amava guidare automobili di lusso (come qualche anno più tardi accadrà allo stesso Pasolini) e lo scrittore lo aveva già raffigurato in *Nota su "Le notti"*, mentre, guidando con una mano sola, si girava e rigirava i capelli, usando il solo indice come tornio o fuso.²

Se aggiungiamo a questi due testi altri contributi – come la recensione che avrebbe scritto nel 1960 su *La dolce vita*, l'amaro resoconto diaristico delle iniziali vicende produttive di *Accattone* pubblicato 'a caldo' su «Il Giorno» nell'ottobre del 1960, l'intervento polemico nel documentario di Maurizio Ponzi (*Fellini in città*, 1968) e le due recensioni che nel 1973 avrebbe dedicato ad *Amarcord* libro e film, oltre a varie dichiarazioni in interviste e a riferimenti in altri testi – è possibile riscontrare subito come Fellini sia stato l'autore di cinema italiano su cui Pasolini ha scritto di più, adottando generi diversi: la poesia, la saggistica, la diaristica, la scrittura per il cinema (si pensi agli accenni sulla personalità di Fellini dissimulati nel personaggio del suo alter ego Guido nel trattamento per un film mai fatto, *Viaggio con Anita*, su cui ritorneremo), i film (la menzione del nome di Fellini in una celebre sequenza de *La ricotta*, 1963, e anche la citazione 'felliniana' rivendicata dallo stesso Pasolini nella scena degli artisti girovaghi in *Uccellacci e uccellini*, 1966) e gli interventi audiovisivi.

Quando scrisse *La religione del mio tempo*, il rapporto con Fellini era cominciato da un paio d'anni, aveva già conosciuto la collaborazione artistica per *Le notti di Cabiria* e probabilmente attraversava la fase di più assidua e intensa frequentazione. In quei versi, Pasolini esprime la condivisione con Fellini del 'sentimento sacrilego' per quelle 'forme dell'esistenza', le 'anime perdute' di «ragazzacci e mondane», ossia i diseredati, gli emarginati, i reietti condannati dal moralismo convenzionale.

Giulietta Masina in *Le notti di Cabiria*



Fellini aveva chiesto la collaborazione di Pasolini a *Le notti di Cabiria* proprio per la sua conoscenza del sottobosco della prostituzione ma lo scrittore allude, probabilmente, anche alla creazione felliniana della 'folle' e povera Gelsomina che era stata protagonista de *La strada* (1954). Pasolini scopre quindi in Fellini un artista che ama anch'egli la diversità, quella dei folli, dei derelitti e degli emarginati, senza pregiudizi borghesi. Non a caso il loro rapporto, come racconterà molti anni più tardi Fellini, era nato dopo che questi aveva letto il romanzo *Ragazzi di vita*, probabilmente già nel 1955, e aveva contattato Pasolini per proporgli di collaborare a un progetto incentrato su alcuni 'ragazzi selvaggi':

Mi innamorai del testo [*Ragazzi di vita*], del suo stile espressivo limpido, delle coraggiose descrizioni dei ragazzini di strada a Roma – a tal punto che inventai la storia di una banda di ragazzini senza casa che occupavano un intero casamento nella periferia di Roma, e la strana comunicazione, virtualmente telepatica, che esisteva fra loro. Era un film influenzato dal romanzo di Pasolini, da *I figli della violenza* di Buñuel e da uno dei miei migliaia di progetti accantonati.³

Un progetto che purtroppo sarebbe morto sul nascere per l'insorgere del 'cantiere' di *Le notti di Cabiria*. Entrambi rimasero colpiti da questo primo incontro. Fellini ricorda:

Quando lo vidi apparire all'entrata [del caffè Canova di Roma], vidi il corpo teso e polveroso di un gallo da combattimento – e non l'ascetico poeta che avevo immaginato in termini marxisti. Camminò fino al nostro tavolo con una curiosa andatura elastica, come se le sue corte gambe avessero delle molle. Si tolse gli occhiali da sole e timidamente, senza alcuna presunzione, si presentò. Così diventammo amici. Era impossibile non apprezzarlo: possedeva un temperamento così ricco, così spontaneo e generoso. Quello stesso pomeriggio e per le settimane a venire, andammo al cinema insieme.⁴

In un'altra rievocazione, lo accomuna ad uno scrittore prediletto come Kafka:

Una volta mi disse: «la verità è che tutto è caos», ma in contrasto con questa frase che mi colpì per la sincerità beffarda che conteneva, c'era l'accettazione rassegnata e sconfitta. Aveva una sorta di dolcezza ferita che suggeriva quel fascino misterioso e segreto che ho sempre immaginato avesse Kafka.⁵

Pasolini, dal canto suo, scrisse: «Ricorderò sempre la mattinata in cui ho conosciuto Fellini: mattinata "favolosa", secondo la sua "punta" linguistica più frequente».⁶

«Favolosa» anche perché, conoscendo Fellini, scoprì un artista che era attratto dall'irrazionalità, dalla dimensione istintiva e pulsionale. Non sappiamo se, com'è probabile, Pasolini fosse a conoscenza anche dell'amore dell'autore dei *Vitelloni* per il mondo contadino, scoperto frequentando da bambino la casa della nonna paterna a Gambettola, in un modo più istintivo ed emotivo di Pasolini che aveva anche studiato le forme espressive della cultura contadina (i dialetti, la poesia popolare, le canzoni).

Scrive ne *La religione del mio tempo*: «Poi corremmo come in cerca dell'ignaro / Dio che li animava: lui lo sapeva, dove». L'incontro di Pasolini e Fellini fu quindi il riconoscimento reciproco di due visionari, accomunati dall'esigenza di un rapporto diretto, fisico, con la realtà per poi trasfigurarla, in una forma di neoespressionismo tragico il primo, di dilatazione onirica il secondo. Pur nella diversità estetica e stilistica che li separava, i due cineasti avevano alcuni elementi in comune: la predilezione per la pratica creativa del doppiaggio cinematografico, risultato di manipolazione, 'sporco', e per le sonorità



dialettali. Inoltre, dal Neorealismo mutuaronò la pratica di scegliere spesso attori non professionisti, presi dalla strada, per i loro film, perché dotati di una fisicità espressiva che talvolta mancava negli attori professionisti.

Come per Fellini, anche per Pasolini la dimensione onirica è fondamentale e nel suo primo film, *Accattone* (1961), la sequenza di un sogno del protagonista offre la chiave per addentrarsi nella sua interiorità. In seguito Pasolini realizzerà due opere dove i piani del sogno e quelli della realtà si confondono di continuo, *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) e *Salò* (1975).

2. *Il gattino peruviano, il gattone siamese e le borgate infernali*

Durante la preparazione de *Le notti di Cabiria*, il regista condusse con sé lo scrittore, sempre con la propria Cadillac, in corse notturne nei luoghi periferici di Roma, nelle campagne laziali o nella vicina Ostia, a contemplare la distesa del mare. Il pretesto era la ricerca della famigerata 'Bomba', una prostituta leggendaria, un tempo bellissima, che sarebbe stata raffigurata, ormai pateticamente decaduta, in una sequenza del film che avrà problemi con il Vaticano (la sequenza, cosiddetta dell'*Uomo del sacco*, tagliata nella prima edizione del film, fortunatamente è stata conservata e reintegrata nel restauro del 1998).

Quando si inoltravano nelle borgate, dove, secondo il suo racconto, Fellini poteva contare sulla presenza di Pasolini come 'garante' della propria incolumità, entravano in piccoli inferni:

Giravo con lui per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale, Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l'aspetto; ma anche di uno sceriffo, di un piccolo sceriffo che andava a controllare ambienti molto familiari. Si divertiva ai miei allarmi, era lì col sorriso di chi ha visto di più, di peggio, anzi si augura che il peggio possa accadere, da un momento all'altro, soprattutto per compiacere l'amico ospite e turista. Tanto c'era lui lì a spiegare e a difenderlo, sceriffo conosciuto. Ogni tanto sbucavano da certe finestre, da certe porte, da angoli bui imprevedibili presenze, ragazzetti che lui si compiacereva di presentare come se fossimo in Amazzonia, tra esseri fantastici, selvaggi, antichi.⁷

Pasolini, esperto dei luoghi, conduceva quindi Fellini a visitare quel mondo sconosciuto e gli consentiva così di osservarlo da vicino, traendone elementi comportamentali o altri dettagli che forse avrebbe trasferito nei personaggi dei lenoni che attorniavano le prostitute delle *Notti di Cabiria* o della folla della sequenza del Divino Amore, o che sarebbero invece rimasti depositati nell'archivio della sua immaginazione.

In quel tempo trascorso insieme, Pasolini studiava Fellini, raffigurandosi accanto a lui, ironicamente come un «gattino peruviano accanto al gattone siamese» e ne scrisse una descrizione che si addentrava nell'intimo delle contraddizioni felliniane, della sua personalità di uomo:

Immaginate un lumacone grande come una città – Cnosso o Palmira – nel cui interno entrare come eroi di Rabelais: e lì dentro ritrovare cose dappprincipio deludenti, come un benzinario o una puttarella che batte in costume da vignetta: provare un senso di sproporzione tra l'enormità dell'ambiente e la meschinità del concreto-sensibile ivi trasferito: ma poi un po' alla volta accorgersi che la lumaca-labirinto digerisce e assi-



mila tutto nei suoi visceri, orrendi e radiosi: digerisce anche voi, se non state attenti.

La forma di uomo che Fellini possiede è incessantemente pericolante: tende a risistemarsi e riassetarsi nella forma precedente che la suggerisce. Una enorme macchia, che a seconda della fantasia può assomigliare a un polipo, a un'ameba ingrandita dal microscopio, a un rudere azteco, a un gatto annegato. Ma basta un colpo di ponentino, uno sbandamento della macchina, per rimescolare tutto, e ritrasformare il coacervo in un uomo: un uomo tenerissimo, intelligente, furbo e spaventato, con due orecchie create nel più perfetto laboratorio di articoli acustici, e una bocca che sparge intorno i più curiosi fonemi che incrocio romagnolo-romanesco abbia mai prodotto: gridi, esclamazioni, interiezioni, diminutivi, tutto l'armamentario della pre-grammaticalità pascoliana.⁸

È una descrizione al tempo stesso immaginifica e precisa. Pasolini vede Fellini come un organismo cangiante, astuto e spaventato (nel senso, forse, che era caratterizzato da mille timori, ansie, insicurezze più o meno dissimulate).

Da studioso di Pascoli (su cui si era laureato), Pasolini coglie subito la grande sensibilità non soltanto visiva del grande cineasta, ma, come si è detto, anche attenta alle sonorità. Infatti nel suo cinema troviamo sempre un ventaglio dialettale estremamente ricco ed eterogeneo: i personaggi si esprimono nei dialetti più diversi, sia settentrionali che meridionali.

Più avanti Pasolini aggiunge che è anche una:

[...] secrezione calcinata, cancerosa e preziosa come perla, con questo diamantifero bubbone, ho lavorato per alcune settimane, sempre sull'equivoco che dicevo: poi, piano piano ho capito. Fellini è una savana piana di sabbie mobili, per penetrate nella quale necessita o la guida nera della malafede o l'esploratore bianco della razionalità; ma poi né l'uno né l'altro basterebbero, e il territorio resterebbe inesplorato se Fellini stesso non mandasse, distrattamente, e come per caso, a guidarti un uccellino magico, un grillo sapiente, una pascoliana farfalla ... Così infine ho potuto riassetare il rapporto. Ma forse non era necessario: Fellini prende comunque dai suoi collaboratori quello che deve prendere: che lo capiscano o non lo capiscano. Tu parli, scrivi, ti entusiasmi: lui si diverte, e silenziosamente pesca nel fondo.⁹

Pasolini intuisce un pericolo latente nella fisionomia psicologica del grande cineasta di Rimini: Fellini digerisce ogni esperienza e ogni individuo che attraggano la sua attenzione e accendano suggestioni nella sua immaginazione. 'Digerisce' sta per 'rielabora', 'reinventa' ma anche 'divora', nel senso che si nutre soltanto di ciò che può essere 'nutriente' per i suoi film. In un certo senso fu ciò che sarebbe avvenuto per la mancata produzione di *Accattone*.

3. Il 'vescovone' della Federiz

Nel 1960, sull'onda dell'immenso successo internazionale della *Dolce vita*, Fellini fondò una società di produzione cinematografica con Angelo Rizzoli, battezzata Federiz, di cui quest'ultimo era il finanziatore, il regista e il direttore artistico, che ebbe vita breve. Molti giovani cineasti si rivolsero alla neonata società, come Marco Ferreri, Ermanno Olmi, Vittorio De Seta, Gian Vittorio Baldi e fra i progetti subito accolti ci fu anche l'esordio di



Pasolini nella regia, *Accattone*. Gli venne chiesto di realizzare due sequenze come provino ma una volta visionate, Rizzoli, che aveva già un'avversione pregiudiziale contro Pasolini, le ritenne disastrose e fu sostenuto in questa posizione dall'organizzatore generale Clemente Fracassi. Anche Fellini non le apprezzò e rinunciò a difendere l'amico. Lo convocò ma non gli disse lealmente la verità, ossia che la Federiz non aveva nessuna intenzione di produrre il suo progetto, come avrebbe ammesso egli stesso molti anni dopo:

Quanto al me giocavo a fare il produttore ed ero irresponsabile più che ottimista. Pier Paolo girò i provini e io, suggestionato dai pareri negativi di Rizzoli e de Fracassi, oltre che da una troppo personalistica visione delle cose, giudicai e sbagliai.

[...]

Fui costretto a dire Pier Paolo non la verità, ma che era meglio aspettare ma lui, intelligente com'era, capì che c'erano resistenze anche da parte mia, cosa non vera, e sorridendo con un po' di mestizia mi disse: "Certamente non posso fare del cinema come lo fai tu". Per fortuna incontrò subito Alfredo Bini e il loro sodalizio funzionò. Cercai di farmi perdonare quella presa di distanza, apprezzai persino esageratamente il film e soprattutto mi diedi di fare perché venisse liberato dal blocco della censura. Pasolini scrisse in quell'occasione un articolo sul «Giorno» in cui raccontava tutta la storia con onestà, con molta acutezza e anche con un po' di umorismo, cosa che non apparteneva alle sue corse. In quell'articolo da lui battezzato come "l'elegante vescovone" per il modo in cui, con grande imbarazzo, gli diedi la notizia negativa sul film".¹⁰

La parola «vescovone» era una forma elegante per accusare Fellini di ipocrisia e le pagine di quel diario trasudano di aspra delusione, resa ancora più crudele dal dolore di vedere svanire un progetto e l'avvio di una nuova declinazione della propria attività artistica.

Forse anche per il rimorso di non avere sostenuto la produzione di *Accattone*, Fellini intervenne pubblicamente in difesa del film, nell'ambito della tavola rotonda organizzata a Roma dal produttore Alfredo Bini con la rivista «Europa letteraria» il 16 ottobre 1961, per protestare contro la decisione della censura (precisamente, dal sottosegretario al Ministero del Turismo e Spettacolo Renzo Helfer) di non concedere il nulla osta al film *Accattone*.

Fellini si schierò apertamente contro la censura e a favore di *Accattone*, analogamente a Giulio Carlo Argan e Giancarlo Vigorelli, e, fra l'altro, dichiarò:

[...] siamo davanti a un film profondamente umano e profondamente cristiano. Quindi le perplessità della censura, non capisco proprio a che cosa possano approdare, tranne che fare un'ennesima brutta figura. Probabilmente al punto in cui stanno le cose, dal momento che ancora non si sono pronunciati, cioè non hanno ancora espresso nessun verdetto negativo, proporrei una soluzione forse ingenua: scrivere una lettera, che esprima il parere di tutti noi, o almeno di quelli che sono d'accordo, e firmarla. Dal momento che ancora non hanno detto no decisamente, ma nicchiano, e tentano di prendere tempo, penso che non siano nelle condizioni di potere prendere una posizione decisa e netta, perché, probabilmente, se il giorno dopo sbloccano questo divieto... quindi penso che una lettera aperta, pubblicata dai giornali, in cui si esprimano le emozioni che ispira questo film e il bene che può fare, con le firme di persone autorevoli e insospettate, possa essere un tentativo di mettere questi signori davanti a un fatto concreto.¹¹



Da quel momento il rapporto fra Fellini e Pasolini continuò in modo più intermittente, con periodi segnati da contrapposizioni e da polemiche mai eclatanti ma neanche irrilevanti e senza più quell'assiduità, quell'empatia che si era stretta nei primi anni.

Probabilmente una delle ragioni del raffreddamento del loro rapporto, ancora più che nell'incidente di *Accattone*, la si può individuare nelle parole scritte da Tullio Kezich in una nota del libro da lui curato che raccoglie gli articoli pasoliniani sul cinema: «Fellini non riusciva a nascondere la propria scarsa fiducia nella vocazione di Pasolini come cineasta e Pasolini continuò a covare un comprensibile risentimento».¹²

Dopo *Accattone*, infatti, Fellini evitò sempre di menzionare i film di Pasolini. Si può trovare un indizio concreto delle sue riserve in un'intervista riportata in un libro di José-Luis de Villalonga:

“Cosa ne pensate di Pier Paolo Pasolini?”

Fellini getta uno sguardo sull'ometto come se lo vedesse per la prima volta:

“È un grande, un grandissimo poeta”.

“Ma oltre a ciò...?”

Fellini, sgranando gli occhi:

“Forse non le basta?” (...)

“Ma cosa pensa del Pasolini uomo di cinema?”

Fellini, girando i pollici:

“Non vado mai al cinema”.¹³

Al tempo stesso, però, Fellini non mancò di esprimere la sua solidarietà a Pasolini durante le aspre vicissitudini de *La ricotta* (1963), l'episodio di *RoGoPaG*. È il periodo in cui inizia una sorta di sporadico – e caustico – dialogo a distanza fra i due artisti che si citano reciprocamente nei film, con un procedimento inedito per entrambi (poco o per nulla propensi a citare i nomi di cineasti italiani, o anche stranieri, all'interno del proprio cinema).

Iniziò Pasolini con la celebre sequenza de *La ricotta* dove il regista Orson Welles risponde alla domanda del giornalista sul «nostro grande regista» Fellini, con le allusive parole «Egli danza». In realtà, come dimostra una prima stesura della sceneggiatura, Pasolini aveva inizialmente previsto di attribuire a sé stesso quella frase, allusiva alla disinvoltura con cui un artista agisce all'interno dell'industria dello spettacolo e dello show business in genere. Pochi anni più tardi, all'inizio del 1967, rispondendo alla domanda di Peter Dragadze su quali fossero i cineasti che amava di più, Pasolini menzionava, accanto ai prediletti Murnau, Chaplin, Dreyer, Mizoguchi, Keaton, Bergman, Renoir, Tati e Godard, anche «il buono e matto Fellini»¹⁴ ma di lì a poco il loro rapporto entrò in crisi.

Fellini, dal canto suo, riservò al poeta-regista due citazioni esplicitamente sarcastiche. La prima, la più velenosa, in *Toby Dammit* (1968), episodio di *Tre passi nel delirio*, dove fece dire a padre Spagna (Salvo Randone), delegato della produzione del primo western cattolico per accogliere il protagonista inglese, che il loro film sarebbe stato:

[...] il ritorno di Cristo in una desolata terra di frontiera, che è poi la vivente realtà dei desideri di tutti gli uomini. Che Cristo torni a manifestarsi. Lui, ossia la pace dell'anima come una presenza concreta, tangibile. Vivo! Cristo lo è già in noi ma presentarlo così, nella sua ovvia quotidianità. Ah beh certo, può sembrare un'operazione disperata, blasfema oserei dire! Ma lei sa, lei comprende, nella sua sensibilità di artista, credente o no, non importa, che certo cinema, di struttura diciamo, può rendere quella sublime poesia con immagini... elementari, nude, eloquenti, nella loro povertà. Sin-

tagmatiche, come direbbe il mio amico Roland Barthes! Insomma, guardi, qualcosa fra Dreyer e Pasolini! Con un pizzico di Ford, beninteso!.

In seguito cita una derisoria fusione fra Piero della Francesca e Fred Zinnemann e il bersaglio sembra essere anzitutto la solennità austera de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Forse si può ravvisare anche il sarcasmo verso la partecipazione di Pasolini al western spaghetti 'marxista' di Carlo Lizzani, *Requiescant* (1967). Padre Spagna (forse una parodia del gesuita padre Arpa, che frequentava sia Pasolini che Fellini), è ripreso in una luce calda e incombe su Toby Dammit, dominandolo mentre parla compiaciuto e la macchina da presa intanto inquadra l'allucinato paesaggio dell'autostrada nei pressi di Fiumicino. Un'allusione più bonaria la troviamo nel breve film nel film che Fellini girò per la NBC statunitense, *Block-notes di un regista* (1969), dove un giovane dall'aria truccida, scovato dalla sua troupe al mattatoio, dice, noncurante: «Eh, io ho lavorato col regista Pasolini...».

In quel periodo Pasolini intervenne in modo molto critico nei confronti del regista romagnolo nel documentario *Fellini in città* (1968) di Ponzi e la tensione fra i due si inasprì quando scoppiò la contestazione alla Mostra del cinema di Venezia. Pasolini non volle partecipare e invece Fellini e Visconti portarono fuori concorso, rispettivamente, *Fellini Satyricon* e *La caduta degli dei*. In un'intervista televisiva dove apparivano insieme, i due grandi cineasti furono «complici», come li accusò Pasolini stesso, «nel dir male, senza nominarlo, dell'assente (cioè di me: che ero assente per protestare contro due processi dovuti alla mia presenza a Venezia l'anno precedente)». ¹⁵ È il periodo in cui il poeta-regista definisce Fellini «figlio obbediente» per accusarlo della sua ostilità alla contestazione, nei cui confronti, peraltro, anch'egli avrà posizioni molto contraddittorie. Un superamento delle polemiche e un riavvicinamento si verificherà all'inizio degli anni '70, quando Pasolini dedicherà due ampie analisi ad *Amarcord* (1973), al libro derivato dalla sceneggiatura scritta con Tonino Guerra e al film, esaltando nell'occasione anche *Roma* (1972).

Saranno accomunati dalla brutta esperienza del furto di settantaquattro 'pizze' di pellicola, relative ai negativi originali, consumatosi intorno a Ferragosto del 1975 negli stabilimenti della Technicolor ai danni de *Il Casanova* di Fellini e di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini.

Fellini ricorderà con queste parole il loro riavvicinamento negli ultimi anni:

Negli ultimi tempi portava gli occhiali neri, si vestiva come un personaggio da film di fantascienza di adesso, tipo *Terminator*, con i giubbotti di cuoio. E poi era diventato più silenzioso, tendeva all'immobilità. Ricordo una volta alla Safa Palatino rimase seduto, immobile e silenzioso, per ore, su una seggioina scomoda. Ci eravamo salutati con molta effusività, abbracciandoci, perché la nostra amicizia ricordava un po' alla scuola, aveva bisogno anche del contatto fisico. ¹⁶

Nella stessa occasione, il regista romagnolo esprimeva anche un sentimento di rimpianto:

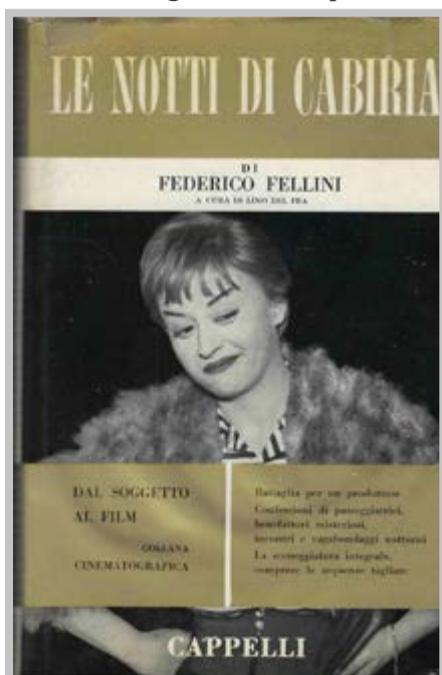
Il rimpianto di non averlo visto più spesso, di non aver approfittato della sua generosità, della sua cultura. E poi, forse, mi illudo, se c'era qualcuno con cui confidarsi, credo che con me l'avrebbe fatto volentieri, probabilmente soltanto per stupirmi. O anche per tentare, come qualche volta è successo, di avere un punto di vista diverso dal suo, in qualche mondo che gli si presentava sempre più atroce, indecifrabile, minaccioso. Una volta mi disse: "la verità è che tutto è caos", ma in contrasto con questa frase che mi colpì per la sincerità beffarda che conteneva, c'era l'accettazione

rassegnata e sconfitta. Aveva una sorta di dolcezza ferita che suggeriva quel fascino misterioso e segreto che ho sempre immaginato avesse Kafka.¹⁷

Un'estrema sintonia postuma con Pasolini Fellini la trovò nella propria avversione per la televisione berlusconiana (e non) come macchina di degrado, di abbruttimento sociale e culturale e così la rappresentò nel film *Ginger e Fred* (1985). Fellini riteneva che la TV, in particolare il modello berlusconiano, avesse devastato l'Italia colpendo, mutando e deformando in modo irreversibile la coscienza degli italiani, il loro modo di vivere, la loro cultura. In questo senso, Fellini finì per condividere molti aspetti dell'ultima visione pasoliniana, 'corsara' e 'luterana'.

4. Pasolini collaboratore di Fellini (1956-1959): Le notti di Cabiria, Viaggio con Anita e La dolce vita

Dalla collaborazione con Pasolini, in realtà, Fellini derivò ben poco: ne *Le notti di Cabiria* dove è accreditato solo come «collaboratore alla sceneggiatura» (in posizione accessoria rispetto allo stesso Fellini, a Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano) rimasero soltanto alcuni dialoghi delle sequenze ambientate alla «Passeggiata archeologica» e in quella del



Sceneggiatura de *Le Notti di Cabiria*

pellegrinaggio al santuario del «Divino Amore». Fra il 1957 e il 1958 si colloca l'apporto pasoliniano al progetto di *Viaggio con Anita* che avrebbe narrato il viaggio di uno scrittore, Guido (come il protagonista di *8 ½*) che da Roma ritorna nella cittadina romagnola delle sue origini, Fano, accompagnato dall'amante (Anita, appunto, una ragazza bellissima e sensuale), perché richiamato dalla famiglia al capezzale del padre mormente. Ritrovando il paese d'origine, Guido è invaso da ricordi mai riconciliati, assiste alla morte del padre e perde Anita. *Viaggio con Anita*, che avrebbe dovuto essere interpretato da Gregory Peck e Sofia Loren, fu abbandonato da Fellini perché, ormai insofferente di una struttura narrativa lineare, stava pensando a *La dolce vita* che realizzerà l'anno successivo.

Alcuni dettagli del testo scritto da Pasolini (come la Cadillac di Guido) rimandano a Fellini, di cui si può riconoscere anche una sorta di ritratto psicologico che emerge in connotati come l'«ossessione sessuale» e l'ironia. Tra gli elementi più sorprendenti della sceneggiatura, scritta dallo stesso Fellini con Tullio Pinelli e Pasolini fra il 1957 e il 1958, si riscontrano le prefigurazioni di alcuni personaggi e situazioni di futuri film felliniani, come *8 ½* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965) e *Amarcord* (1973). Il contributo dello scrittore è identificabile soprattutto nella bellissima descrizione del rito tradizionale della notte di San Giovanni cui partecipano Guido e Anita in un paese di contadini, rito che, per la sensualità dirompente della ragazza, assume quasi l'atmosfera eccitata di una festa pagana ed erotica e che si conclude, secondo le parole di Pasolini, con l'inseguimento di Anita da parte di Guido: la ragazza appare «divertita, infantile e provocante, davanti a Guido; si spoglia e ricomincia a rotolarsi, nuda, sulla guazza dell'erba di San Giovanni, come un cavallo, o un delfino».¹⁸ Questo

episodio, peraltro, ha la sua matrice in un racconto pasoliniano del 1951, *Serate contadine*, poi travasato nel romanzo *Il sogno di una cosa* (1962).

Vent'anni più tardi, il produttore Alberto Grimaldi (cui si devono gli ultimi quattro film di Pasolini, da *Il Decameron* a *Salò*, e *Toby Dammit*, *Fellini Satyricon* e *Il Casanova* di Fellini, di cui produrrà anche *Ginger e Fred*) acquistò la sceneggiatura da Pinelli e Fellini, ma quest'ultimo non volle essere accreditato nei titoli del film. La regia fu affidata a Mario Monicelli che, nel 1978, riprese le coordinate essenziali del precedente progetto, ma rielaborò numerosi elementi narrativi con Leo Benvenuti, Piero De Bernardi e Paul Zimmermann. Da notare che nel film di Monicelli, interpretato da Giancarlo Giannini e Goldie Hawn, c'è un esplicito omaggio a Fellini e a *La dolce vita* e una delle sequenze più riuscite è la breve, ironica e amara interpretazione di Laura Betti (che era stata una delle interpreti proprio della *Dolce vita*), nel ruolo di una donna di mezza età che vive sola in provincia, disillusa sull'avvenire. Per una curiosa coincidenza anche la fotografia del film è firmata da uno dei più importanti collaboratori di Pasolini, Tonino Delli Colli.

L'ultima collaborazione di Pasolini con Fellini fu per *La dolce vita*, ma le sequenze riscritte da Pasolini (l'amplesso con Maddalena nella casa della prostituta; l'incontro di Marcello con Steiner e Dolores, personaggio poi soppresso; le ultime sequenze, dall'orgia nella villa all'epilogo con la giovane Paola) vennero perlopiù rielaborate e il nome dello scrittore non fu citato nei crediti. Forse l'apporto più significativo riguardò la personalità di Steiner (interpretato da Alain Cuny), l'intellettuale suicida e assassino dei propri figli, in particolare una battuta in cui egli fa riferimento ai «giornaletti mezzo fascisti» per cui scrive Marcello e alla proposta di passare ad un editore di maggior livello, e soprattutto il suo amore per la pittura di Morandi, di cui possiede alcuni quadri.



Laura Betti (a destra) in *La Dolce Vita*



Alain Cuny in *La Dolce Vita*

5. Pasolini critico del cinema di Fellini

Come critico, Pasolini si soffermò soprattutto sull'analisi stilistica e linguistica del cinema felliniano, sullo 'schema formale' che fino a *Le notti di Cabiria* egli aveva seguito e che fino a quel momento contraddistingueva il suo stile. Pubblicò su un rotocalco di destra un'ampia recensione della *Dolce vita*, ritenendolo:



[...] troppo importante perché se ne possa parlare come si fa di solito di un film. Benché non grande come Chaplin, Eisenstein o Mizoguchi, Fellini è senza dubbio "autore", non "regista". Perciò il film è unicamente suo: non vi esistono né attori né tecnici: niente è casuale. Nella *Dolce vita*, infatti, non è riconoscibile lo stile di nessuno: non lo stile di un attore (il bravissimo Mastroianni, la stupenda Anita, sono un altro Mastroianni, un'altra Anita), non lo stile di un operatore, non lo stile di un montatore, non lo stile di Flaiano e di Pinelli, gli sceneggiatori. Forse si avverte appena lo stile del musicista, Rota, che, appunto, fuoriesce un po' dal sistema stilistico generale: come insomma se un Caravaggio fosse incorniciato in una cornice rococò. Poco importerebbe, del resto.¹⁹

Sottolineando l'importanza della dimensione autoriale del cinema felliniano, Pasolini anticipa quella che sarà anche l'identità del proprio cinema, opera di un autore unico. Sono significative le sue considerazioni sul linguaggio felliniano, anche perché raramente riscontrabili all'epoca nei testi critici:

1) L'inquadratura e i movimenti di macchina creano sempre intorno all'oggetto una specie di diaframma, che ne complica e rende il più possibile irrazionale e magica la sua immissione e la sua concatenazione di rapporti con il mondo che lo circonda. Quasi sempre, all'attacco di un episodio, la macchina da presa è in movimento, e i suoi movimenti non sono mai semplici: paratattici, come si direbbe parlando di letteratura. Però, spesse volte, succede che nel contesto dei movimenti di macchina sinuosamente e parenteticamente subordinati, si inserisca brutalmente una inquadratura semplicissima, quasi documentaria: una citazione di lingua parlata... Si veda per esempio l'arrivo della diva all'aeroporto di Ciampino.

2) Il fraseggio delle sequenze è ampio, spesse volte lento e circostanziato, come una pagina proustiana: ma ancora una volta va osservato che a questa operazione ne corrisponde una uguale e contraria, che spesso si giustappone. Si veda per esempio l'incontro nella chiesa tra Marcello e Steiner, che, dopo essersi dilungato fino alla lentezza narrativa quasi esasperante con cui Marcello ascolta suonare l'organo, si conclude con una visione di una rapidità fulminea, un campo lungo - sulla chiesa vuota, con la figura di una donna che entra - che quasi non fa in tempo a essere trattenuto nella retina. Lo stesso si verifica nell'episodio del padre, tutto così articolato e precisato: a cui si contrappone la clausola, un campo lungo sul tassì del padre che parte lasciando solo il figlio nella squallida strada.

Queste non sono che sommarle, generiche descrizioni di alcune caratteristiche della lingua felliniana: tuttavia siamo già in grado, direi, pur con tali schematiche induzioni di dichiarare quest'opera di Fellini, dal punto di vista stilistico, come appartenente in pieno alla grande produzione del decadentismo europeo.²⁰

Quasi dieci anni più tardi, a proposito del Fellini *Satyricon*, esprimerà invece delle forti riserve, accomunandolo a un altro film importante che non aveva amato, *La caduta degli dei* di Visconti:

I due film più recenti di Fellini e di Visconti sono a loro modo interessanti, come sempre, naturalmente, sia pure a frammenti (molto bella per esempio, nel film di Fellini, la scena di Trimalcione). Ma sia Fellini che Visconti hanno in qualche modo subito le influenze degli artisti che sono venuti dopo di loro, e le hanno assimilate e adottate. [...] Nel film di Fellini nessuno lo ha notato, ma mancano le tipiche caratteristiche felliniane dei lunghi piani sequenza, i lunghi movimenti di macchine che seguono un personaggio, si fermano su un altro, roteano su sé stesse, mostrano un totale, ritor-

nano sul personaggio: queste cose non ci sono più. C'è invece un montaggio fatto di brevi frammenti, uniti l'un l'altro attraverso degli attacchi audaci; tecnica di montaggio, questa, che non ignora certo le ultime esperienze, quelle fatte dopo Fellini, insomma. In conclusione: Visconti e Fellini hanno ripreso certe esperienze venute dopo di loro, le hanno codificate, e le hanno riproposte in questo clima di restaurazione.²¹

Come si è detto, fu fra i pochi a esaltare *Roma*: proposito della sequenza del raccordo anulare, scrisse «che ricordiamo come un evento di una realtà accaduta in sogno, piuttosto che come un pezzo di cinema». Inoltre Pasolini polemizzò violentemente contro la critica cinematografica italiana: «i critici non mi pare si siano accorti dell'eccezionale bellezza di *Roma* [...]. Tanto peggio per loro. Rivelano, al di fuori del film, la stessa brutale immaturità e la stessa debolezza spregevole [...] dei personaggi che si trovano dentro il film».²²

A conferma del suo amore per *Amarcord*, cui dedicò addirittura due testi, esiste anche una dichiarazione: «Se Fellini avesse dato retta alle impazienze dei critici non avrebbe fatto quel bellissimo film che è *Amarcord*. Il "tempo" di un autore non è quello dei giornali. Adempiersi è sempre esorbitare. Anche i problemi culturali di un autore non sono quelli che farebbero comodo alla critica».²³

5. Pasolini nei sogni di Fellini: «È la vita anche la morte...»

Fellini si è soffermato a parlare di Pasolini soprattutto dopo la sua tragica morte. Ne tracciò anche un ritratto, dove sottolineava la capacità di autoanalisi critica del poeta-regista:

Aveva qualcosa di avido negli occhi, di attentissimo, una curiosità vivida, inesausta. La sua qualità che ho sempre apprezzato era la disponibilità ad essere un artista che assorbe, assimila, trasforma ma, nello stesso tempo, una parte del suo cervello sembrava un laboratorio preciso, attentissimo dove quello che l'artista aveva creato veniva vagliato, giudicato, in generale con un consenso. Era insieme creatore e critico acutissimo, implacabile, di quel che aveva inventato. Una qualità, questa inesauribile presenza critica, che a me per esempio manca completamente.²⁴

Pasolini è diventato un personaggio di Fellini nell'unica sua opera postuma, *Il libro dei sogni*, dove appare ripetutamente sia nei testi che nei disegni per oltre un quindicennio di vita onirica, dal 1961 al 1977.

Il primo sogno dove appare e che viene trascritto da Fellini risale ai primi di febbraio 1961. L'«incidente» di *Accattone* è di pochi mesi prima:

Nella cameretta a Rimini, dove ragazzetto studiavo, (trenta anni fa) sono a letto con Pasolini. Abbiamo dormito insieme tutta la notte come due fratellini o forse come marito e moglie perché ora che lui si sta alzando in maglietta e mutandine per andare verso il bagno, mi accorgo che lo sto guardando con un sentimento di tenerissimo affetto...²⁵

Il sogno si configura come una regressione all'infanzia o all'adolescenza nella Rimini degli anni '30 e l'empatia con Pasolini diviene anche condivisione di un'omosessualità ideale, forse rimasta soggiacente e latente nel loro rapporto. Completamente diverso il



tenore del sogno del giugno 1968, mentre Fellini, dopo la malattia e la crisi del 1966, sta per iniziare il *Satyricon* ma è angosciato da difficoltà e intralci durante le riprese: «ci sono poi spettatori che mi disturbano, Pasolini che ridacchia coi suoi tetri amanti». ²⁶ Lo scrittore-regista diviene quindi una presenza ostile, nemica, che tormenta le insicurezze del sognatore con la sua derisione. È possibile che in questo sogno Fellini avesse visualizzato anche il senso di inferiorità che probabilmente avvertiva nei confronti della superiorità culturale di Pasolini, da cui si sentiva «giudicato» e al quale, non a caso, riservava i sarcasmi coevi nel *Toby Dammit*.

Trascorrono molti anni. In un sogno del 28 marzo 1975, appena sette mesi prima dell'omicidio del poeta, Fellini immagina di essere filmato mentre sta camminando con lui e «uno dei suoi amichetti» in uno squallido viale dell'«estrema periferia, già campagna» un ambiente sinistro e buio, che diventava sempre più minaccioso via via che proseguivano insieme il cammino e dove appaiono «enormi topacci immondi lucenti di pioggia» come presenze ripugnanti che sembrano personificare, in una reinvenzione onirica, probabilmente, i pericoli delle prime esperienze vissute con Pasolini quando questi lo guidava nelle «borgate infernali» intorno a Roma. ²⁷ È interessante che la figura di Pasolini, nell'inconscio felliniano, venisse nuovamente associata al pericolo, alla minaccia, in un sogno forse influenzato anche dal clima inquietante degli 'anni di piombo' e della 'strategia della tensione' che verrà evocato poco tempo dopo in *Prova d'orchestra* (1978).

Gli ultimi due sogni appartengono ad un periodo circoscritto, il trimestre giugno-settembre del 1977, quando Pasolini è già morto da quasi due anni. Nel primo, del 6 giugno 1977, Fellini annota:

“È la vita anche la morte...” così cantava qualcuno su di un bel motivo che mi dicevano essere del *Trovatore*. È la vita anche la morte... Mi sveglio con l'eco di questo canto che era festoso e lieto. Chi cantava? Forse Pier Paolo Pasolini che nel sogno faceva una piccola parte in un mio film. Era la scena finale. Pasolini gentile, simpatico, pieno di buona volontà. Pensava che il suo breve ruolo fosse terminato e se ne stava andando a casa quando io mi ricordavo che dovevo fargli ancora un primo piano. Lo avremmo fatto il giorno dopo. Ed eccomi in macchina con lui. C'è anche Titta. Pier Paolo è seduto tra me e Titta. Le nostre mani si cercano e si allacciano scherzosamente con tenero affetto. Pier Paolo guarda sfilare alla nostra destra delle antiche mura romane che affiorano incastonate dentro marmi moderni. “Come si riuscirà ma a descrivere quelle stupende rovine!” così dice Pier Paolo e sospira, sorridente e malinconico: “È la vita anche la morte”... Ho ancora nell'orecchio quel canto, quelle note, e il senso misterioso eppure chiarissimo di quel verso. Era il finale del film? ²⁸

La canzone riprende infatti le parole del *Trovatore* «“Ma infine nella vita tutto è morte!”» che diventano il commento ad una situazione dove Pasolini viene assimilato al mondo felliniano, come personaggio e attore, in uno scenario di antichi ruderi romani che riflette fedelmente l'immaginario pasoliniano. Ritorna il motivo dell'empatia fisica fra i due artisti (le cui mani si toccano) ma sulla visione domina una tonalità funebre.

Infine il 26 settembre 1977, il sognatore immaginò di entrare nella casa dello scrittore cui era stata ingiustamente inflitta la condanna alla pena capitale ma egli non si ribellava, né fuggiva, bensì attendeva stoicamente l'adempersi della sentenza. Fellini rimaneva profondamente impressionato dalla calma e dalla determinazione dimostrata da Pasolini in una scena che sembrava una rielaborazione onirica della sua morte tragica in un contesto completamente mutato ma significativamente ricondotto alla sentenza di un tribunale, ossia ad un'autorità che emanava dallo stato. Un sogno dalle tinte kafkiane.

Si ringrazia Alessandra Lovino per le ricerche bibliografiche.



- ¹ P.P. PASOLINI, 'La religione del mio tempo', in *La religione del mio tempo* [1961], ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, I, pp. 978-979.
- ² P.P. PASOLINI, 'Nota su "Le notti"' [1957], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, I, pp. 699-707.
- ³ F. FELLINI, *Sono un gran bugiardo*, a cura di D. Pettigrew, Roma, Elleu, 2003, pp. 77-78.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ F. FELLINI, 'Pier Paolo', a cura di R. Cirio, *L'Espresso*, 19 gennaio 1992, p. 85.
- ⁶ P.P. PASOLINI, 'Nota su "Le notti"', p. 699.
- ⁷ F. FELLINI, 'Pier Paolo', p. 83.
- ⁸ P.P. PASOLINI, 'Nota su "Le notti"', p. 700.
- ⁹ *Ivi*, pp. 706-707.
- ¹⁰ F. FELLINI, 'Pier Paolo', pp. 84-85.
- ¹¹ L. DE GIUSTI, R. CHIESI (a cura di), *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, pp. 172-173.
- ¹² T. KEZICH, nota a P.P. PASOLINI, *I film degli altri*, a cura di T. Kezich, Parma, Guanda, 1996, p. 153.
- ¹³ J.-L. DE VILLALONGA, *Ho sognato Anita Ekberg. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Medusa, 2014, pp. 51 e 117.
- ¹⁴ P.P. PASOLINI, 'Questo è il mio testamento '(1967-68)', trascrizione delle riflessioni espresse durante gli incontri con il giornalista inglese P. Dragadze, pubblicate postume su *Gente*, il 17 novembre 1975, ora con il titolo [Quasi un testamento] in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 865.
- ¹⁵ P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 725.
- ¹⁶ F. FELLINI, *Pier Paolo*, a cura di R. Cirio, *L'Espresso*, 19 gennaio 1992, p. 84.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 85.
- ¹⁸ P.P. PASOLINI, *Viaggio con Anita*, in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, II, Milano, Mondadori, 2001, p. 2193.
- ¹⁹ P.P. PASOLINI, "'La dolce vita": per me si tratta di un film cattolico' [1960], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, p. 2269.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ P.P. PASOLINI, 'Cinema '70 febbre a '40', *Il Dramma*, n. 14-15, novembre-dicembre 1969, p. 48.
- ²² P. P. PASOLINI, 'Federico Fellini e Tonino Guerra, *Amarcord*' [1973], in *Descrizioni di descrizioni* [1979], ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p. 1898.
- ²³ P. P. PASOLINI, *Per esorcizzare un futuro di intolleranza* [1974], in R. CHIESI (a cura di), *L'Oriente di Pasolini. Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011, pp. 42-43.
- ²⁴ F. FELLINI, 'Pier Paolo', p. 83.
- ²⁵ F. FELLINI, *Il libro dei sogni*, a cura di T. Kezich e V. Boarini, Milano, Rizzoli, 2007, p. 36.
- ²⁶ *Ivi*, p. 257.
- ²⁷ *Ivi*, p. 303.
- ²⁸ *Ivi*, p. 336.



IN FORMA DI | generi e forme



ELENA PORCIANI

*Versioni di Pier Paolo
Per una mappatura delle mitografie di Pasolini*

The purpose of this paper is a first attempt at mapping Pasolini 'mytographies', i.e. narrative and poetic works devoted to Pier Paolo Pasolini as a character. In particular, I will dwell upon four thematic typologies – the mild unknown, the prophetic parrhesiastes, the murdered poet, and the powerful intellectual – unfolding the ambivalence of an elusive and unsolved character.

Non voglio, per farmi bello,
fregiarmi della tua morte
come d'un fiore all'occhiello.
Giorgio Caproni

Susanna ha portato tre tazzine di caffè su un vassoietto di legno, l'ha posato sul tavolo e ha detto: «Beviamo, se no si raffredda. Pier Paolo è in giardino e ci raggiungerà fra poco».
Dacia Maraini

Scrivendo Pierpaolo Antonello nel 2012 in *Dimenticare Pasolini* che «sono molti i critici che hanno sottolineato e compitato lo scadimento della figura di Pasolini a mito, a icona generazionale, a cheguevarismo all'italiana, al feticcio rappresentativo di un impegno progettuale e politico che sembra oggi mancare come il pane».¹ Al punto che «Pasolini è diventato addirittura un "personaggio", trasfigurato»² in romanzi, *graphic novel*, *pièce* teatrali, film, canzoni, i cui autori sono «tutti ovviamente impegnati a investigarne soprattutto la morte, il delitto Pasolini, centro irradiante di questa mitografia».³

Le celebrazioni del centenario potevano comportare il rischio di un'ulteriore espansione della 'mitologia' pasoliniana, termine che a mio avviso meglio descrive il culto di Pier Paolo Pasolini rispetto a 'mitografia', più strettamente – e letteralmente – collegato, come stiamo per vedere, alla produzione di racconti – *mythoi* – incentrati sulla sua figura negli anni successivi alla sua morte; l'anniversario ha invece fornito l'occasione per iniziative ed eventi volti a un complessivo ripensamento sull'autore, oltre che per importanti operazioni critiche come la nuova edizione delle *Lettere* e di *Petrolio*.⁴ Ecco allora che in questo rinnovato orizzonte diventa possibile sottrarre al 'feticismo' pasoliniano le scritture dedicate al personaggio Pasolini: nella misura in cui esse contribuiscono alla digestione culturale dell'autore⁵ con la specificità di una scrittura in cui per definizione, senza che ciò si traduca automaticamente in un'irriflessa devozione, il personale si intreccia con il politico e la rappresentazione del personaggio privato con quella del personaggio pubblico. Ciò che infatti contraddistingue le mitografie pasoliniane da una produzione più eminentemente saggistica o biografica è la dichiarata adozione di una prospettiva in cui convergono memoria e finzione, oltre al *pathos* che nutre la variante *post mortem* di «quella specie di sottogenere poetico»⁶ costituito dai numerosi componimenti redatti per Pasolini sin dai tempi di *Una polemica in prosa* di Edoardo Sanguineti (1957), passando per *Lettera a Malvolio* di Eugenio Montale (1971). Una simile commistione di piani discorsivi spesso approda nei territori del *non fiction novel*, del romanzo-saggio o di una



poesia che può assumere l'aspetto di una narrazione lirica, secondo un ibridismo che non è poi così sorprendente se pensiamo al peculiare sperimentalismo di Pasolini: come se chi scrive di lui non solo si proponesse di confrontarsi con un protagonista assoluto del secondo Novecento (e oltre), ma intendesse non di meno immergere la propria scrittura nella progressiva decostruzione pasoliniana delle forme e dei generi.

Nelle dimensioni del presente lavoro non potrò certo ripercorrere esaustivamente le tante versioni di Pasolini che si sono distribuite per quasi cinquanta anni nella concatenazione delle sue mitografie in prosa e in poesia. Mi limiterò, facendo riferimento ad alcuni lavori particolarmente significativi, a predisporre una mappatura della rete tematica disegnata da un sistema testuale assai più ampio, che nell'insieme delinea un personaggio sfaccettato e sfuggente, segnato dallo 'scandalo del contraddirsi' di cui si legge già nelle *Ceneri di Gramsci*:⁷ a conferma della complessità ossimorica, ma anche del fascino inestinguibile, se non proprio inestricabile, della figura di Pasolini. Di questa tendenza alla sinecisi, per utilizzare il termine introdotto, com'è noto, nel 1959 da Franco Fortini,⁸ offre un ottimo viatico il *Monologo di un servo di scena* di Mario Luzi, composto per «un dossier su Pier Paolo Pasolini della rivista "L'Espresso" (22 ottobre 1995)»:⁹

In fretta, l'intervallo sta per finire.
E poi, signori, non mi piace sentenziare del dopo.
Il dopo modifica gli eventi
grandi e minimi. Alcuni li snatura,
altri li inverte, forse, nella loro
impreveduta essenza. Però non lo sappiamo,
ci confonde la medesima alchimia
che in noi si dà da fare al pari che nel mondo
tutto quanto. Pasolini?
Ho pensato a lui più volte
e quei casuali pensieri vi riporto.¹⁰

Riservando per se stesso, in un allegorico gioco di specchi metateatrale, il ruolo minore dell'addetto alle mansioni più umili della messinscena,¹¹ Luzi evoca l'eco di un dramma collettivo sfumato in un passato ormai remoto: «Difficile è oggi ravvisare le dramatis personae / e quali furono le parti»¹² quando «La materia del contendere era angusta / però affocata ed aspra»;¹³ non di meno, l'eco del passato si riverbera sullo spazio scenico in cui si muove, nel «dopo [che] modifica gli eventi», il personaggio di Pasolini morto. Di qui il tramutarsi dei «casuali pensieri» del servo nell'enumerazione di alcuni motivi tipici dell'ambivalenza pasoliniana:

Lo incalzavano
due erinni: la disperazione
e la vitalità, fameliche ugualmente,
lo mordeva la sua intelligenza.
La perdita integrità del mondo
diceva scritta nella sua rovina,
ed era, credo, fieramente vero,
narcisisticamente anche lo era,
e sacrificialmente, spero.¹⁴

Ciò non toglie che il rovello intellettuale ed esistenziale di Pasolini entri in dialogo con la soggettività di chi scrive, affidata nei versi citati al finale ed enigmatico «spero»: un au-



spicio, ma anche un dubbio di verità riguardo alla postura di Pasolini, che in parte si lega alla postumità confusa dello sguardo del poeta, in parte interroga l'inevitabile messa in posa del personaggio pubblico. È tempo, però, di iniziare a esplorare la rete mitografica: «Ma ecco mi gridano da dentro: su il sipario!».¹⁵

1. Il mite ignoto

Una prima costante dei *mythoi* pasoliniani si riconosce nel bisogno di gestire attraverso la scrittura un lutto mai veramente elaborato, sospeso tra dolore personale e trauma culturale. In una delle lettere che in *Caro Pier Paolo* (2022) indirizza all'amico scomparso, Dacia Maraini gli parla di sua madre negli anni successivi alla sua morte: «Non so se recitasse la dolce Susanna, o se fosse veramente convinta che tu non eri morto».¹⁶ L'immagine di Susanna Colussi che nell'appartamento di via Eufrate all'EUR posa sul tavolo del soggiorno una tazzina di caffè per il figlio «in giardino»¹⁷ sembra concentrare icasticamente quella messa in finzione che amiche e amici, lettrici e lettori, intellettuali e persino *fan* di Pasolini hanno istituito con lui attraverso la scrittura: come se da un momento all'altro egli dovesse rientrare in casa e rispondere alle tante domande irrisolte che dalla pagina scritta incessantemente lo reclamano, pervase, in definitiva, di un'incredulità mai superata di fronte all'inaudito destino del 'poeta assassinato', per citare un titolo di Dario Bellezza. Se Pasolini chiede al fratello morto, in una lettera del maggio 1945, «con dolore e commozione: ma dove sei adesso, e in che maniera sei morto?»,¹⁸ non molto diverso è ciò che si sorprende a pensare Maraini: «Le stesse domande che io ora faccio a te, Pier Paolo, non è strano?».¹⁹ E di queste domande il libro si fa carico: «Ma tu veramente presagivi di dovere morire giovane? Intuivi che saresti stato ucciso? Sapevi di rischiare il tipo di morte che ti hanno fatto patire? [...] Mi chiedo se tu abbia capito chi ti stava uccidendo».²⁰

In realtà, non solo sulla morte, ma anche sulla vita di Pasolini si interroga *Caro Pier Paolo*. Maraini giustappone aneddoti, episodi vissuti insieme, abitudini comuni e, inframezzandoli con brani e versi pasoliniani, li volge a un serrato confronto con un autore che per lei è stato innanzitutto un amico e poi un compagno fantasmatico, costantemente – paradossalmente – presente nella quotidianità della mancanza. Per questo, nel libro la postura luttuosa prende la forma anche di una liberatoria resa dei conti. Sebbene le pagine siano costantemente attraversate da tenerezza e malinconia, si percepisce come dietro la superficie ondivaga il discorso tenda all'obiettivo di un definitivo congedo: «Addio, Pier Paolo, e che la morte ti sia più benigna della vita».²¹ Così leggiamo nella pagina conclusiva e non possiamo non intravedere in questo saluto la ricerca di una pacificazione che permetta all'autrice di affrontare un altro prossimo commiato: il proprio, quello dell'ultima sopravvissuta di una società letteraria ormai estinta, quando «non c'era bisogno di darsi appuntamento fra intellettuali e artisti, per stare un poco insieme [...] in qualche trattoria poco cara»²² della Roma di una volta.

Duplici è l'*escamotage* finzionale a cui Maraini ricorre per condurre il suo amoroso corpo a corpo con l'amico scomparso. Innanzitutto, avviando ogni capitolo con la formula epistolare 'Caro Pier Paolo', la scrittrice dipana una corrispondenza unilaterale, imperniata su un 'tu' che bene le consente di fuoriuscire dal Pasolini pubblico per entrare nell'intimità del Pier Paolo che ha conosciuto:

[...] la gente aveva di te un'idea diversa. I più ti vedevano come un uomo rancoroso, rigido, feroce nelle tue indignazioni e nelle tue ire ideologiche. E in parte era vero. Ma solo quando scrivevi o prendevi parte a un discorso pubblico. Tu volevi provocare ed eri bravissimo a suscitare collere, irritazioni e reazioni rabbiose. [...] Eppure nel tuo rapporto con gli amici, nella tua vita privata, eri l'uomo più paziente, docile, mansueto che io abbia mai conosciuto.²³

La seconda strategia consiste nella messa in scena di sogni in cui l'autrice è di nuovo insieme a Pier Paolo: «è curioso che la tua presenza nei miei sogni faccia largo a un fiume di ricordi e di pensieri che non hanno voglia di mettersi in riga e formare un quadro ordinato e fisso, ma si sparpagliano da tutte le parti».²⁴ Anche se non si tratta di una narrazione del tutto consequenziale e progressiva, ogni sogno mette in moto l'atto del raccontare, consentendo a Maraini di superare il blocco che per tanti anni le ha impedito di scrivere di Pasolini: «forse potrò finalmente parlargli senza l'ansia della fuga».²⁵

È questa un'affermazione il cui significato si chiarisce a mano a mano che si procede nella lettura e si mette progressivamente a fuoco un ritratto in cui spiccano la mitezza e la dolcezza di Pasolini, ma anche la sua taciturnità: «a volte era difficile tirarti fuori le parole. Eri per carattere timido, silenzioso e chiuso. Anche se poi, quando meno te lo aspettavi, veniva fuori il ragionatore fiducioso, il confidente allegro».²⁶ Seguendo i propri ricordi, Maraini non tralascia di menzionare la predilezione dell'amico per gli abiti vistosi – «Portavi spesso i blue jeans, e sopra magliette colorate in estate, camicie con disegni geometrici d'inverno»²⁷ – e la sua nota passione per il calcio, senza omettere la capacità di tenere ritmi di lavoro forsennati, come in occasione della frenetica redazione a quattro mani della sceneggiatura delle *Mille e una notte* a Sabaudia. Molte pagine sono poi dedicate agli avventurosi viaggi intrapresi in Africa, insieme anche ad Alberto Moravia e, in un caso, persino Maria Callas; di qui la definizione della vita di Pasolini come di una «vita di viaggiatore e di vagabondo notturno»,²⁸ nella quale la condivisa passione per la ricerca degli angoli più remoti e, al tempo, incontaminati del mondo si intreccia con la linea tematica dell'eros, che di *Caro Pier Paolo* costituisce in definitiva il tracciato più enigmatico e sofferto.

A distanza di quasi cinquant'anni dalla morte dell'amico, ciò che ancora turba Maraini non sono tanto le incursioni nella notte in cerca di ragazzi quanto la trasformazione dell'avventura in routine: «Possibile che l'eros ti abbia chiuso dentro un cerchio magico così ripetitivo?». ²⁹ La domanda sposta la sessualità di Pasolini nei confini di un'ossessione nevrotica e venata di sensi di colpa, ricondotta – in linea con le dichiarazioni private dell'amico, ma anche con una poesia come *Supplica a mia madre* – al rapporto simbiotico con Susanna. La ricorrenza della coppia quasi sinonimica dei verbi 'sparire' e 'svanire' dà tuttavia il senso di un'invalidabile separazione fra lo sguardo di Dacia e l'esperienza di Pier Paolo; significativo al riguardo è già il primo sogno raccontato, che risalirebbe a circa un anno dopo la morte di Pasolini:

Dacia Maraini, *Caro Pier Paolo*

[...] mi hai detto: «Sai, Dacia, voglio riprendere a lavorare. Ho in mente un bellissimo soggetto per un film. Ma questi non lo vogliono sapere».
 «Questi chi?» ho chiesto, e tu mi hai indicato un gruppo di ombre che stava da una parte. Le ombre sono venute avanti e sono apparsi i corpi di persone che conoscevo: Alessandro, Marcello, Luciano, i tuoi tecnici, che ti seguivano dovunque tu andassi.
 «Cerca di convincerli anche tu» hai continuato, e io, spinta dalle tue parole vive, mi accingevo a persuaderli, quando uno di loro mi ha preceduto dichiarando con un certo vigore: «Ma non può lavorare, Dacia, digli che è morto».³⁰

L'intenzione di Pier Paolo di riprendere il lavoro interrotto molto si configura come la proiezione di un desiderio impossibile, dettato dall'affetto e dal rimpianto, della stessa scrittrice. Sennonché, proprio quando Dacia – «tesa fra il dispiacere di doverti ricordare che eri morto e la gioia di rivederti vivo»⁻³¹ sta per prendere la parola, avviene ciò che si ripeterà inesorabilmente in ogni sogno: «tu sei sparito, così come sono spariti anche i tecnici, e io mi sono svegliata con il respiro corto e affannoso».³² L'immagine ricorre anche in altri segmenti onirici³³ al punto che finisce per incrinare la fluidità digressiva dei ricordi, come un sotteso ritorno di quell'«ansia della fuga» da cui Maraini riteneva di essersi finalmente liberata:

Caro Pier Paolo,
 ora che scrivo di te, mi vieni sempre più spesso in sogno. Ma a volte ho solo il tempo di vederti di lontano perché appena cerco di parlarti, sparisce.
 Vorrei acchiapparti per un braccio, Pier Paolo, e chiederti: ma tu che corri sempre, dove vai?
 Correvi anche da vivo. Ma più che con le gambe, con il pensiero, con il desiderio di corpi sempre più giovani, inseguendo l'ombra sensuale di tua madre incinta di te.³⁴

Si svela qui il sostanziale nocciolo d'incomprensibilità che separa, ma anche avvince la scrittura ragionevole e domestica di Dacia al personaggio di Pier Paolo, al 'suo' Pier Paolo: i sogni finiscono per replicare il quotidiano spettacolo a cui l'amica ha assistito per anni – e con lei altri amici e amiche, non di meno ogni volta stupiti: «A un certo punto della serata, sparivi».³⁵

È questo un aspetto che si acuisce se poniamo a confronto *Caro Pier Paolo* con la scrittura di un'altra speciale amica e sodale di Pasolini quale Laura Betti. Maraini non si esime dal passare in rassegna le donne più importanti della vita di Pasolini: non solo la madre Susanna ed Elsa Morante, sulla quale tornerò in seguito, ma anche «altre donne [amate] come Laura Betti, come Maria Callas. Purché il sesso rimanesse chiuso fuori dalla porta sacra del tuo corpo».³⁶ E se Maraini di Callas parla in termini affettuosi, di Betti scrive invece che, nonostante gli sforzi di andare d'accordo con lei in nome della comune amicizia per Pier Paolo, «non [le] piaceva la sua prepotenza [e] il suo linguaggio rabbioso, e quando con pesante ironia trasformava tutti i maschili in femminili: "la filma, la cazza, la libra" eccetera».³⁷ In effetti, non si potrebbero pensare due personalità più distanti e, di conseguenza, due versioni del personaggio più divergenti, come appare evidente se si prende in esame *Teta Veleta*, una sorta di autobiografia mitopoietica a cui Laura Betti già lavora nel 1973, ma che riesce a portare a termine solo dopo la morte dell'autore, nel 1979:

«Ma lei, scusi, non se li toglie mai quegli occhiali neri?»
 «Mmmmmmmmmmm».
 «Non ha voglia di vedermi col colore giusto? Ho i capelli biondi e gli occhi azzurri sa...»

ideò per indicare le sue primitive forme di desiderio sessuale. Perché è vero che le pagine in cui questi è presente come personaggio sono minoritarie nel testo, incentrato sulla strabordante e «realfantomatica»⁴² Laura più che su Pier Paolo, ma, come ha messo in luce Stefania Rimini, le irriverenti provocazioni e la beffarda infrazione del senso del pudore di *Teta veleta* appaiono nel complesso debitrice «della lezione pasoliniana, ovvero della concezione orgiastica della “lingua della carne”».⁴³

Mi sembra pertanto che non renda giustizia alla sua carnevalesca maestosità considerare *Teta veleta* uno «sgangherato volume di memorie e raccontini».⁴⁴ Il libro costituisce piuttosto «una giostra di maschere e travestimenti impossibile da catalogare»,⁴⁵ nel cui orizzonte la «personalità gigantesca» trasformata nel corpo dal dolore⁴⁶ dell'autrice-attrice Betti dà forma al «bisogno spasmodico di non interrompere la comunicazione con lo scrittore» dopo la sua morte.⁴⁷ Detto altrimenti, se il *mythos* di Betti ci risucchia nei territori di una logica onirica e surreale che letteralmente erutta un inarrestabile flusso di associazioni, paradossi, sberleffi, oscenità, è questo l'effetto di un proteiforme sperimentalismo performativo⁴⁸ che attraverso il più assoluto rovesciamento comico esprime la tragedia di un lutto razionalmente inelaborabile. Da questo punto di vista coglie nel segno Dario Bellezza ricordando in *Morte di Pasolini* di aver osservato, durante il processo a Pino Pelosi, «accanto ad una macchina, appoggiata e stremata, l'inconsolabile Laura Betti».⁴⁹



copertina del volume *Teta veleta* di Laura Betti (1979)

2. Il profetico parresiastes

Colpisce il comune accenno in Betti e in Maraini alla taciturnità di Pasolini perché l'immagine dell'autore è associata alla sua loquace autorevolezza di intellettuale militante. Non è un caso, del resto, che un secondo consistente filone che si può riconoscere nelle mitografie pasoliniane prenda diretta origine dalla sua vita pubblicamente esposta: personale e politico si sovrappongono in una strenua lotta contro la società borghese, colpevole del genocidio nei confronti della civiltà contadina e del nuovo fascismo dei consumi.

I termini di un simile impegno sono noti: sono quelli del Pasolini che ha «inventato la poesia civile di sinistra», come afferma Alberto Moravia nella sua appassionata orazione funebre – in un certo senso il primo *mythos* pasoliniano –,⁵⁰ e che raggiunge l'acme fra il 1973 e il 1975 sulle colonne del «Corriere della sera». Com'è noto, l'autore si pronuncia sui più disparati argomenti di attualità, attirandosi in certi casi, come la questione dell'aborto, non poche critiche e prese di distanza anche dai suoi sodali; tuttavia, nel lungo termine il coraggio di Pasolini di sfidare i *loces communes* ha prevalso sulle accuse di incoerenza e ambivalenza ideologica. In particolare, le interpretazioni politiche del suo omicidio insistono sulla circostanza che egli avrebbe pagato con la vita l'inflessibile volontà di dire la verità o, perlomeno, la sua verità, come in *Che cos'è questo golpe*, l'editoriale apparso sul «Corriere» il 14 novembre 1974 e ripubblicato negli *Scritti corsari* col titolo *Il romanzo delle stragi*. Sono quelle che Maraini definisce «esplosioni di verità talmente crude da suscitare timore [...] per le conseguenze che avrebbero procurato»⁵¹ e che possiamo



ricondere al Pasolini appunto corsaro o, con un termine greco riproposto da Foucault⁵², al Pasolini «moderno *parresias*»,⁵³ fautore, secondo Carla Benedetti, di «un discorso in cui la verità non è più solo un fatto di verità dell'enunciato, ma di rischio dell'enunciato»⁵⁴.

A questa versione di Pasolini si rifanno quegli autori che con forte coinvolgimento emotivo ricercano in lui il modello, morale ancora prima che politico, di una forma di impegno che non si sottrae all'imperativo estremo della verità. È il caso, *in primis*, di Gianni D'Elia, per il quale si può parlare di una totale identificazione con «il poeta più poeta, il morto / più vivo che conosca, dopo Giacomo / Leopardi»,⁵⁵ manifestatasi in svariate prove poetiche e saggistiche: ad esempio, la programmatica *Pasolini nel '75*, pubblicata nel 1996 – «cuore maestro fratello maggiore // mite nel senso violento d'amore / amico poterti chiamare per nome!...» –,⁵⁶ il volume del 2009 di interventi militanti significativamente intitolato *Riscritti corsari*, sino alla recente poesia [*Al fantasma corsaro*], apparsa sulla rivista «Oblio» nel 2021. Dopo un *incipit* segnato dalle consuete, ma in questo caso particolarmente calcate contraddizioni del personaggio – «Soave scimmia dallo zigomo duro / Marcato viso in voce celestiale | Homo sapiens dall'intelletto puro / Arcaico poeta del senso animale»⁵⁷ –, il componimento si concentra sullo strenuo discorso civile di Pasolini, nonché sugli effetti devastanti del suo coraggio di dire la verità: «Pier Paolo Pasolini ribollente mare invaso dal petrolio d'un potere oscuro»⁵⁸. Il gusto petrarchesco dell'accostamento ossimorico procede in altri versi in cui Pasolini è tra l'altro definito «Vario ed estremo umanista ereticale»,⁵⁹ mentre la conclusione ritorna sulle tragiche conseguenze della sua *parresia*:

Schiantato contro il più segreto muro
Sull'idroscalo del freddo guerreggiare
Lì attirato da un mistero maturo
Lasciato solo e matato come un cane

Dal fascismo di sempre e imperituro
Del primitivo odiare universale...».⁶⁰

Si avverte la volontà di fare proprio il «senso violento d'amore» riconosciuto al «fratello maggiore» di elezione: quella di D'Elia è una passione ideologica che eleva Pasolini a faro «nel vuoto crudele di oggi che raddoppia l'irrealtà nazionale dell'omologazione nelle mode stereotipate dei generi letterari di massa». ⁶¹ Si tratta di una visione del mondo che assume la polemica apocalittica di Pasolini, sposandone appieno il valore profetico, come si nota in un sonetto tratto dal *Tiranno mellifluo*, una sezione in versi di *Riscritti corsari*:

Se tu potessi vedere l'Italia,
la catastrofe in atto dell'Italia,
la catastrofe immobile e faziosa
di questa nostra gente fatta odiosa,
disperato della realtà, né lieto
della tua profezia realizzata,
perché al governo è il potere segreto
che la tua cara vita ha già schiacciata,

sempre più dentro l'opera e nel sesso,
a far la vita d'utopista ossesso,



pure godresti il tepore autunnale,
nel gran garbino, che annuncia sul mare

la tempesta e l'inverno capitale,
nella tragica farsa nazionale.⁶²

Non mancano nella poesia alcuni echi montaliani – il «sempre più dentro» che evoca *L'anguilla* o la «tragica farsa nazionale» che rovescia l'ironia di *Piove* –, ma nell'impetosa invettiva che decompone l'apparente tregua del paesaggio marino risuona soprattutto la «profezia realizzata» di Pasolini: per chi ritiene che la sua verità sia la principale eredità dell'autore nella società desolata del presente, il *parresiastes* è anche un profeta che ha perfettamente compreso quali sarebbero stati gli esiti futuri della mutazione antropologica avviatasi negli anni Sessanta. Scrive Walter Siti: «C'è stato un momento, subito dopo la sua morte, che Pasolini è diventato di moda [...]. Si parlava di lui poco meno di un profeta»,⁶³ ma per D'Elia, evidentemente, si è trattato non tanto di una postura *à la page* quanto dell'introiezione irreversibile di una prospettiva catastrofica. Al contempo, il dato formale più rilevante è l'utilizzo del condizionale – «pure godresti» – all'interno di un lungo periodo ipotetico che copre l'intero componimento. L'utilizzo di questo modo verbale è infatti una marca del correlato *topos* dell'autore immaginato anziano, come mostra *Pasolini*, la poesia pubblicata da Giuseppe Conte sul «Messaggero» il 1° novembre 2005, per il trentennale della morte:

Avrebbe ottantatre anni. Sul volto
le rughe ancora più scavate
e la bocca più rattrappita.
L'insonne meraviglia della vita
gli farebbe ancora cercare ragazzi
ma senza la dolcezza pagana di Kavafis.
Avrebbe visto compiersi la sua profezia
nell'era della Rete, dell'e-mail e del fax,
si sarebbe scagliato contro Bush, Blair, il mercato
e forse persino – a torto – contro i PACS.
Contraddittorio, non rassegnato
avrebbe amato o non amato
l'Islam, la sua energia
di conquista e di sottomissione?
Avrebbe cercato ancora tragedia, passione?⁶⁴

Pasolini vi è rappresentato, non senza affondi umoristici, come un vecchio i cui tratti sono evocati con un costante ricorso al condizionale, il modo verbale che meglio veicola la scommessa interpretativa su che cosa avrebbe detto del mondo contemporaneo l'autore se non fosse prematuramente ucciso. Il perno del discorso è, di nuovo, il compiersi della «profezia», ma i versi sembrano parlare più di chi scrive che non di Pasolini, come rivelano alcune significative scelte lessicali, ad esempio «l'insonne meraviglia della vita» che ammorbidiscono – 'impenniscono' – la compulsività sessuale pasoliniana, al di là della presa di distanza da Kavafis. La trasformazione di Pasolini in un *alter ego* è un tratto che richiama il «fratello maggiore» di D'Elia, cui lo lega anche il comune richiamo al tragico nel verso finale della poesia; il Pasolini profeta di Conte risulta più disteso, tuttavia, di quello di D'Elia, che appare come corroso dalla sua più esibita azione di *parresiastes*.



Il culto implicato dal personaggio *parresiastes* e profeta si manifesta in un'altra variante di questa versione mitografica, più un corollario, a ben vedere, che non un attributo della sua figura: il pellegrinaggio alla tomba dell'autore a Casarsa. Ancora D'Elia ne fornisce un duplice esempio con *Ritorno a Casarsa* (1988) e *Altro ritorno a Casarsa* (2006), che si chiude con questa immagine:

[...]
e due lumache stavano allacciate
vicino alla tua tomba, in amore, PIER
PAOLO PASOLINI (1922-75), con tua madre

Susanna Colussi ved. Pasolini (1891-81);
e i sette fusticelli dell'alloro
alle rose, alle roselline, drizzavano

pagoda d'ombra, anche a noi, morti vivi...⁶⁵

Si noterà, a dimostrazione della coerenza perseguita da D'Elia nel guardare a Pasolini come a «un riferimento a tutti gli effetti fondamentale»,⁶⁶ il rovesciamento che, di fronte al poeta morto ma vivo, 'allacciato' alla madre, nello strazio del presente rende veri «morti» i vivi. Il pellegrinaggio, però, non concerne solo la generazione degli autori che sono diventati adulti negli anni Settanta e che hanno fatto in tempo ad assistere al magistero di Pasolini in vita; al *parresiastes* e, in particolare, al *Romanzo delle stragi* guarda anche il viaggio a Casarsa di Roberto Saviano in *Gomorra* (2006), alla fine del capitolo *Cemento armato* dedicato all'impero economico dei Casalesi:

Casarsa è un bel posto, uno di quei posti dove ti viene facile pensare a qualcuno che voglia campare di scrittura, e invece ti è difficile pensare a qualcuno che se ne va dal paese per scendere giù, oltre la linea dell'inferno. Andai sulla tomba di Pasolini non per un omaggio, neanche per una celebrazione. Pier Paolo Pasolini. Il nome uno e trino, come diceva Caproni, non è il mio santino laico, né un Cristo letterario. Mi andava di trovare un posto. Un posto dove fosse ancora possibile riflettere senza vergogna sulla possibilità della parola. La possibilità di scrivere dei meccanismi del potere, al di là delle storie, oltre i dettagli. Riflettere se era ancora possibile fare i nomi, a uno a uno, indicare i visi, spogliare i corpi dei reati e renderli elementi dell'architettura dell'autorità. Se era ancora possibile inseguire come porci da tartufo le dinamiche del reale, l'affermazione dei poteri, senza metafore, senza mediazioni, con la sola lama della scrittura. [...] dopo aver vagato inutilmente riuscii a raggiungere via Valvasore, il cimitero dove è sepolto Pasolini e tutta la sua famiglia. Sulla sinistra, poco dopo l'ingresso, c'era un'aiuola di terra nuda. Mi avvicinai a questo quadrato con al centro due lastre di marmo bianco, piccole, e vidi la tomba. "Pier Paolo Pasolini (1922-1975)." Al fianco, poco più in là, quella della madre. Mi sembrò d'essere meno solo, e lì iniziai a biasciare la mia rabbia, con i pugni stretti sino a far entrare le unghie nella carne del palmo. Iniziai a articolare il mio *io so*, l'io so del mio tempo.⁶⁷

Con i suoi tipici effetti di esacerbazione stilistica Saviano da una parte prende le distanze dal culto laico dell'autore, dall'altra mostra come l'indignazione civile di Pasolini lo faccia sentire «meno solo» nella rabbia di cui si nutre l'ostinazione del suo 'sapere'. Pertanto, recuperando più stringentemente il lessico di questa mappatura mitografica, ci si può spingere ad affermare che la «possibilità della parola» che Pasolini ha dischiuso rap-



presenti il modello massimo della categoria di *parresias* a cui Saviano sente di appartenere. Al punto che nelle pagine seguenti, per presentare il senso della sua operazione di denuncia, Saviano ripropone, variandolo, il celebre attacco del *Romanzo delle stragi*: «Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so che cosa trasuda il profitto. Io so». ⁶⁸

A ben vedere, di tratta di una riproposizione che rovescia il 'sapere' pasoliniano in quanto adesso – nel «mio tempo» che è poi il nostro, la nostra attualità – non basta più per dire la verità essere uno scrittore, ma è necessaria l'esperienza di chi ha frequentato i contesti criminali di cui parla e ha sufficienti «prove» per dimostrare le proprie affermazioni. ⁶⁹ Ciò non toglie che il Pasolini *parresias* che appare con questa sorta di cameo in *Gomorra* sia un personaggio che acquista significato innanzitutto dalla proiezione su di lui che Saviano fa della propria stessa rivendicata *parresia*. Di conseguenza, nonostante neghi la natura di «omaggio» o «celebrazione» nei confronti di un qualche «santino laico» o «Cristo letterario», Saviano dà vita a ciò che in sostanza finisce per apparire un pellegrinaggio in un luogo in cui si celebra il rito dei (poeti) morti: di fronte alla tomba del poeta civile per eccellenza del Novecento italiano, l'«io so' del giovane *parresias* molto assomiglia a una preghiera o a un mantra recitati al cospetto del proprio nume tutelare.

3. Il poeta assassinato

Tra i cultori del Pasolini *parresias* e profeta si può contare anche Elio Fiore. «*La tristezza che ebbe la tua coraggiosa allegria*», redatta fra il 5 e il 7 novembre 1975 con un titolo che cita Federico García Lorca, ripropone con toni accesi e sacrali dettati dall'urgenza del lutto quello che con irriverente ironia Laura Betti definiva, come si è visto, il parnaso letterario della Roma che fu:

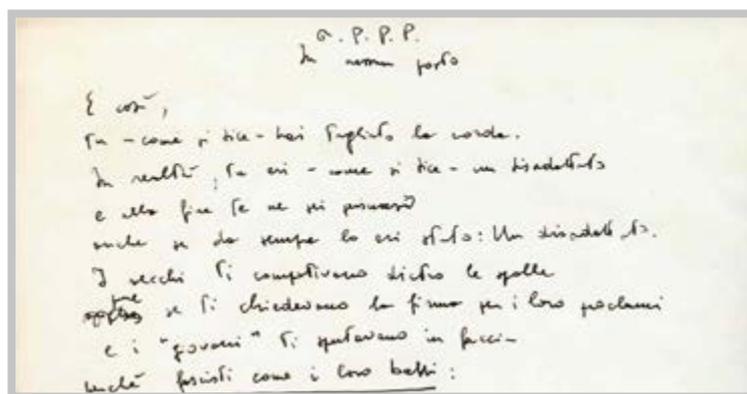
Elsa e Moravia ti capirono. E i compagni veri. Ora,
non voglio vedere nessuno. Gli attori
devono recitare, fino in fondo, la loro parte perfetta.

Al tuo cuore, non hanno creduto, gli eterni scribi
che ti erano accanto, vivi, perché il tuo sangue
svelasse i loro peccati occulti, lordi di sacro!⁷⁰

In effetti, non si può non rilevare la frequenza delle apparizioni di Alberto Moravia ed Elsa Morante nelle mitografie pasoliniane. Specie quest'ultima si erge come figura potente e cruciale, un'autentica «madre simbolica» come la definisce Maraini,⁷¹ che conobbe Pasolini verso la metà degli anni Cinquanta e intrattenne con lui una stretta amicizia e collaborazione intellettuale perlomeno fino all'inizio degli anni Settanta. A quest'altezza il rapporto si raffreddò per divergenze personali e culturali – le scelte di vita di Ninetto Davoli, la diffidenza di Morante per la ricchezza da cinematografaro di Pasolini, la recensione molto aspra di lui alla *Storia* –, ⁷² cosa che spiega perché in *Morte di Pasolini* Bellezza ritragga la scrittrice «addolorata per non essersi riconciliata con Pier Paolo». ⁷³ Al tempo, tuttavia, non ci fu nessuna presa di posizione ufficiale da parte dell'autrice, coerentemente col suo proposito di affidare unicamente alla scrittura l'espressione delle proprie posizioni e idee, come sarebbe in effetti avvenuto col suo ultimo romanzo *Aracoeli* nel 1982.

Come è stato rilevato dalla critica,⁷⁴ il protagonista e io narrante omosessuale Manuele non poco appare ricalcato, nel suo rapporto simbiotico con la madre, nel suo odio anti-borghese, e nella delusione di fronte ai ragazzi post Sessantotto, sulla figura di Pasolini. Tuttavia, se correttamente si può parlare di *Aracoeli* anche come di un'elaborazione del lutto per la morte dell'amico perduto, è altresì vero che 'tecnicamente' non assistiamo alla costruzione di un racconto che ruoti intorno a un personaggio di nome Pier Paolo; per tale ragione, mi pare più opportuno valutare il ruolo di Morante nell'orizzonte mitografico pasoliniano a partire dalla poesia *A P.P.P. In nessun posto*, datata 13 febbraio 1976 e ritrovata tra le carte dell'autrice, ora conservate presso l'Archivio della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

L'incipit recita: «E così, / tu – come si dice – hai tagliato la corda. / In realtà, tu eri – come si dice – un disadattato / e alla fine te ne sei persuaso / anche se da sempre lo eri stato: Un disadattato».⁷⁵ Siamo subito immersi nella situazione di conflittualità dolorosa che secondo Morante separava Pasolini dalle stesse persone che pure gli si rivolgevano, ipocritamente, in cerca di un sostegno non solo intellettuale, ma anche economico per le loro battaglie: gli stessi che poi, specie i giovani, pubblicamente gli «sputavano in faccia»,⁷⁶ magari rinfacciandogli la sua omosessualità:



Elsa Morante, *A P.P.P. In nessun posto*, Biblioteca Nazionale di Roma, Archivio Morante, A.R.C. 52 14/4, c. 6r (dettaglio)

Ma in verità in verità in verità
quello per cui tu stesso ti credevi un diverso
non era la tua vera diversità.
La tua vera diversità era la poesia
È quella l'ultima ragione del loro odio
perché i poeti sono il sale della terra
e loro vogliono la terra insipida.
In realtà, LORO sono contro-natura.
E tu sei natura: Poesia cioè natura.⁷⁷

Il tono evangelico assimila l'identificazione narcisistica che sin dal periodo friulano da Pasolini ha instaurato con l'immagine del Cristo crocefisso, «anticipando quello stretto rapporto tra autore e *personaggio*, tra opera e biografia, che segnerà l'intera esperienza *scandalosa*»⁷⁸ dell'autore, come ha rilevato Gian Carlo Ferretti. Morante piega però tale identificazione a fini diversi: per sostenere una prospettiva sul personaggio divergente dalla *vulgata*, secondo la quale la vera diversità – e il vero scandalo – di Pasolini non sarebbe stata l'omosessualità, bensì la sua intima poeticità. In ciò si consuma appieno la tensione mitografica della scrittrice: Pasolini risulta un personaggio della sua costellazione autoriale, nella quale poesia e grazia sono considerate le virtù massime della condizione umana. Non si tratta, tuttavia, di una posizione meramente letteraria; la poesia *post mortem* conduce a compimento il senso di un rapporto di amicizia travagliato, ma animato per decenni da un'innegabile sincerità affettiva, come testimonia sin da subito



la lettera del 3 gennaio 1955 in cui Elsa annuncia a Stanislao Lepri, compagno dell'amica pittrice Leanor Fini, di aver conosciuto una «persona molto simpatica [...] un poeta: Pasolini, ma questi miracoli sono rari».⁷⁹

Nell'osmosi di letteratura e vita professata da Morante, Pasolini si configura come un poeta di cui il mondo contemporaneo, quello dell'età atomica amaramente descritto in tutta la sua irrealtà in *Pro o contro la bomba atomica*, non può che essere nemico. Per tale ragione la scrittrice immagina che, con uno scherzo supremo, non dissimile da quelli dei F.P. della canzone ad essi dedicata nel 1968 nel *Mondo salvato dai ragazzini*, Pier Paolo abbia «tagliato la corda»⁸⁰, lasciandosi alle spalle la miseria delle «crisi di governo / e i cali della lira, e decretoni e decretini / e leggi e leggione»⁸¹, ma anche delle «speculazioni e rendite accumulate / e fughe dei capitali e tasse evase / e delle loro carriere ecc.».⁸² La poesia, però, non si chiude sulla speranza di immaginare Pier Paolo che di tali miserie ride e sorride «dal Nessun Posto / dove ti trovi ora di passaggio»;⁸³ seguono altri versi che, pur con affetto, esprimono il disagio di Morante di fronte alla nuova ricchezza del registra e intellettuale di successo:

Tu eri un povero
e andavi sull'Alfa come ci vanno i poveri
per farne sfoggio tra i tuoi compaesani: i poveri,
nei tuoi begli abitucci da provinciale ultima moda
come i bambini che ostentano di essere più ricchi degli altri
per bisogno d'amore degli altri.
Tu in realtà questo bramavi: di essere uguale agli altri,
e invece non lo eri. DIVERSO, ma perché?
Perché eri un poeta.
E questo loro non ti perdonano: d'essere un poeta.
Ma tu ridi[ne].
Lasciagli i loro giornali e mezzi di massa
e vattene con le tue poesie solitarie
al Paradiso.
Offri il tuo libro di poesie al guardiano del Paradiso
e vedi come s'apre davanti a te
la porta d'oro
Pier Paolo, amico mio.⁸⁴

La condizione piccolo-borghese di ritorno, per così dire, di Pasolini non scalfisce l'autenticità della sua natura poetica, semmai accresce la tenerezza dell'amica nel descrivere lo spettacolo dei suoi tentativi ingenui e maldestri di essere come gli altri, proprio lui che di continuo stigmatizzava l'omologazione culturale della nuova Italia del benessere. Al contempo, si intuisce che è la sua condizione poetica, non la sua verve polemista, a rendere agli occhi di Morante Pasolini un *parresias*: perché, come sostenuto in *Pro o contro la bomba atomica*, la missione dei poeti – e quindi anche di lei stessa – è di restituire realtà all'irrealtà del presente, premesso che «Irrealtà è sinonimo di volgarità, e realtà è sinonimo di poesia».⁸⁵

La poesia è stata resa nota più di venticinque anni dopo la morte dell'autrice, ma il suo valore non è solo quello di una testimonianza postuma. *A P.P.P. In nessun posto* delinea una diffusa modalità di approccio a Pasolini, specie negli ambienti di amicizia intellettuale da lui frequentanti. La si riconosce anche nell'orazione funebre di Moravia – e infatti nel *Libro degli amici* Elio Pecora si ricorda di Morante che al funerale di Pasolini «bacia le



mani [dello scrittore] dopo la disperata orazione»⁸⁶ – e in alcuni lavori di Dario Bellezza, non a caso molto legato, per quanto conflittualmente, a Morante, oltre che allo stesso Pasolini, al quale già dedicò vari componimenti poetici prima della sua morte. Al 1983 data invece *In memoriam*, il cui *incipit* attinge a piene mani da alcuni dei *topoi* mitografici che, pur nelle differenze delle caratterizzazioni, si sono già individuati:

Un poeta
che vede da lontano, dall'indefinito azzurro,
la vita di quaggiù, e innocuo ormai
nel suo sangue versato come Cristo
si dispera di non farne più parte!⁸⁷

Più avanti si parla di «procurato martirio: / anelito di Narciso che vuole espiare / i peccati del mondo, pubblica / crocifissione»⁸⁸ e si definisce Pasolini un «civile poeta»⁸⁹, secondo una prospettiva che appare ancora in linea con il primo dei due libri che Bellezza ha dedicato al suo amico e mentore: *Morte di Pasolini*, del 1981, cui farà seguito *Il poeta assassinato. Una riflessione, un'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini*, uscito nel 1996.⁹⁰ Mentre in questo secondo lavoro, redatto in prossimità della propria morte come una sorta di rito liberatorio ma anche di abiura risarcitoria, Bellezza sposterà la tesi del delitto politico, in *Morte di Pasolini* – su cui mi concentro – l'autore sostiene la difficile, persino improbabile, posizione di una morte poetica: di una morte, cioè, in cui si consumano i più tragici effetti della via poetica di Pasolini all'eros omosessuale. In altri termini, anche Bellezza ritiene che il 2 novembre 1975 sia stato ucciso un poeta, ma la versione che egli fornisce si discosta da quella sostanzialmente umanistica di Morante, esplorando piuttosto gli anfratti più disturbanti e notturni della sessualità pasoliniana.

Pur senza raggiungere i livelli decostruttivi di Betti, *Morte di Pasolini* ne condivide la logica emotiva e dolorosa, sebbene Bellezza affermi che nel 1975 il rapporto con Pasolini era già stato «digerito, smaltito, superato»⁹¹. D'altro canto, l'autore rivendica come propria la «funzione Pasolini»⁹² del contraddirsi e ciò contribuisce a spiegare il fatto che la successione dei capitoli sia nervosa e irregolare. L'iniziale *Premessa*, di ben cinquanta pagine, è assai più lunga delle successive sezioni, che prendono tutte le mosse dalla scena ossessiva di Bellezza che osserva Pino Pelosi al processo del 1976: un effetto di realtà, ma anche una strategia finzionale che consente di appigliare il discorso all'elaborazione di un trauma in cui il lutto per la morte dell'amico si intreccia con la sconvolgente fascinazione per l'assassino. Bellezza si rende conto, tuttavia, che è proprio il suo sguardo posato su Pelosi a costituire la chiave per scrivere della morte dell'amico: ciò che egli si propone di fare è «di guardarlo [Pelosi] con gli occhi di desiderio di Pasolini».⁹³ Dovrà quindi Dario immedesimarsi con Pier Paolo e immaginare il desiderio che egli può avere avuto di questo ragazzo ricciuto, così simile al perduto Ninetto, estrema incarnazione del mito erotico-poetico dell'«epoca favolosa dei suoi ragazzi di vita»,⁹⁴ prima che la mutazione antropologica degli Italiani coinvolgesse anche loro, ormai indistinguibili nelle capigliature e nell'abbigliamento dai detestati, sessualmente irrilevanti, ragazzi borghesi.

In tale ottica Bellezza trova inverosimile la pista del delitto politico, ritenendo che ogni prova del coinvolgimento di altri possa rovesciarsi in una controprova: dalle impronte sul fango dell'Idroscalo al golf verde ritrovato nell'auto di Pasolini e alla mancanza di sangue sui vestiti di Pelosi. Per lui, come per Nico Naldini e Sandro Penna, che cita a sostegno della sua tesi, l'omicidio è stato un delitto a sfondo sessuale, in cui il desiderio cristallizzato per i ragazzi si è intrecciato con la *cupio dissolvi* dell'ultimo Pasolini:



Io penso sempre che Pasolini alla fin fine, quando è stato tutto detto, e si è anche imprecato contro il destino e sia stato che no, per carità, non voleva morire, pure, pur preso alla sprovvista, non sia sia lasciato sfuggire l'occasione. Un'occasione più unica che rara. E senza ironia questo è detto e scritto. Era un poeta: la morte era al centro della sua meditazione; l'ha vista, non ha voluto o potuto sfuggirle.⁹⁵

Bellezza ricorda che nell'opera di Pasolini non soltanto molti sono i luoghi in cui questi ha descritto il proprio amore compulsivo per i ragazzi, sino al trattatello pedagogico *Gennariello*, nel 1974 fuori tempo massimo, ma anche si riscontrano occasioni in cui ha inscenato un'inquietante prefigurazione della propria morte violenta, come accade nella *Divina Mimesis*, risalente agli anni Sessanta ma pubblicata da Pasolini pochi mesi prima del suo assassino. Non di meno Bellezza menziona episodi violenti sperimentati dall'autore negli ultimi tempi della sua vita, come la rapina della sua auto: non per rimproverare l'imprudenza dell'amico quanto per rimarcare l'attrazione per il pericolo, l'intreccio di paura ed eros, la concezione del sesso solo in termini di avventura e rischio, di fascinazione per la violenza. Scrive Bellezza al culmine della sua (ipotetica) versione dei fatti, chiamando a supporto noi lettori:

Quello che mi sgomenta di più, e sgomentandomi mi lascia l'amaro in bocca, come uno che non può avvertire di un pericolo mortale l'amico del cuore, è questo: Pasolini capì che Pelosi era un potenziale assassino. Dato l'occhio clinico ed esercitato del regista di cinema che prende i suoi attori dalla strada per far loro recitare la parte che la loro faccia esprime, per esibire la loro anima, come diceva? Al ladro chiedeva di fare il ladro, a un truffatore il truffatore, a una checca la checca, a Pelosi invece ha chiesto di recitare la parte più importante della sua vita, quella intravista e neppure confessata a se stesso. E dunque se uno accetta, caro lettore, il fatto che sia stato Pelosi, il ragazzo dai ricci neri come quelli di Ninetto, l'assassino, allora deve pure arrivare alle estreme conseguenze del delitto: *che Pasolini sapesse e sia stato corresponsabile della sua morte*.⁹⁶

La tesi può apparire discutibile, tanto più a quaranta anni di distanza da quando è stata enunciata, con tutti i risvolti che sono stati nel frattempo considerati e molto hanno a che fare con la redazione di *Petrolio*, cui Bellezza accenna per sentito dire nella cerchia delle comuni conoscenze, oltre che in virtù della testimonianza di Dino Pedriali, da lui incontrato durante la stesura del libro. Non per questo risulta inficiato il valore mitografico di *Morte di Pasolini*, del quale lo stesso autore appare consapevole nel momento in cui nelle pagine iniziali afferma: «Certo, anche la mia è letteratura».⁹⁷ Una letteratura, tuttavia, che non sembra rientrare, per riprendere l'icastica immagine di Giorgio Caproni citata in *exergo*, nel «fiore all'occhiello»⁹⁸ di chi vuol «far[si] bello» in nome del poeta ucciso.

4. Il potente intellettuale

Nei tre filoni individuati sinora il sentimento dominante è senz'altro quello dell'empatia, nei confronti sia dell'uomo Pier Paolo che dell'autore Pasolini, attraverso la quale chi scrive afferma una visione della vita e della letteratura simile a quella del proprio personaggio. Molteplici sono gli esempi che si potrebbero ulteriormente addurre, specie poetici: di autori e autrici sia della sua generazione o poco più anziani, sia più giovani o nati dopo il 1975, posteriori ma anche postumi nel loro rapporto all'opera di Pasolini attra-



verso il filtro della sua morte orrenda. Sembrerebbero, quindi, le costanti tematiche mitografiche ancora pressoché coincidenti con alcune delle componenti del mito dell'autore rilevate da Walter Siti in un intervento del 2006, che egli stesso, raccogliendolo in *Quindici riprese*, descrive come «polemico, e come tutti gli interventi polemici un po' esagerato»: ⁹⁹ la «*poesia assassinata dalla società*», ¹⁰⁰ «la certezza che *esistono i profeti, che intuiscono e vedono per noi*», ¹⁰¹ il «*coraggio delle proprie idee, fino alla morte*». ¹⁰²

Tuttavia, osservando attentamente le versioni di Pier Paolo che si sono citate, si nota come l'empatia sia spesso venata di riserve o di un'ombra di incomprensione, raggiungendo la forma di un'adesione incondizionata solo nei casi in cui la 'funzione Pasolini' sia piegata, più che a un esercizio di feconda contraddittorietà, a un radicale antagonismo etico-politico nei confronti della società contemporanea. Si pensi, al riguardo, a un segmento di *Morte di Pasolini* in cui, coi consueti toni melodrammatici, Bellezza definisce Pasolini «quell'angelo di luce e di buio, frammento inequivocabile del Potere Culturale». ¹⁰³ È questo un tratto che, da un lato, evoca il parnaso intellettuale in cui Betti comicamente chiede a Pasolini di venire introdotta; dall'altro, richiama certe notazioni già di Franco Fortini che con Pasolini ebbe un rapporto intenso e conflittuale e in vari luoghi dei suoi saggi a lui dedicati parla del «gruppo, anche di potere, costituito a Roma da Moravia, la Morante, Pasolini e i loro amici» ¹⁰⁴ – e non sarà casuale che Siti dedichi *Quindici riprese* proprio «Alla memoria di Franco Fortini, severo e affettuoso antidoto». ¹⁰⁵

In questa prima mappatura delle mitografie pasoliniane nell'orizzonte di una rete tematica vorrei pertanto contemplare anche «il successo di pubblico e di mercato, che insieme ai riconoscimenti e alle gratificazioni può portare con sé mistificazioni, strumentalizzazioni e ambiguità (lo stesso Pasolini se ne rammarica, sia pur contraddittoriamente)». ¹⁰⁶ A tal fine, mi soffermerò su un'opera che offre una visione spiazzante e disincantata del suo protagonista, ossia *Giornate di Sodoma. Ritratto di Pasolini e del suo ultimo film* di Uberto Paolo Quintavalle, pubblicato nel 1976: perché, se è vero che l'autore non può essere equiparato a intellettuali del calibro di Fortini, Ferretti e Siti, sono proprio i suoi limiti ideologici e estetici che, sottraendolo al carisma di Pasolini, gli consentono di costruire un profilo spregiudicato e privo di forme di soggezione. Conferisce poi un supplementare valore al controcanto di *Giornate di Sodoma* il fatto, tutt'altro che scontato, che Quintavalle riconosca l'autenticità della sofferenza dietro le contraddizioni del personaggio. Con un esercizio di straniamento pari alla convinzione di detenere un punto di vista assolutamente attendibile, egli osserva sì quelle che gli appaiono le eccentricità spesso incomprensibili di Pasolini, ma non di meno registra il dolore con cui questi nel suo ultimo anno di vita si sentiva «un perseguitato, un escluso», ¹⁰⁷ o persino «un martire» ¹⁰⁸.

Come suggerisce pur con qualche ambiguità il titolo, il racconto è incentrato sul periodo di lavorazione di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, in quanto l'autore è uno degli attori non professionisti reclutati per il film. Pasolini gli propose di interpretare uno dei quattro aguzzini, l'Eccellenza, già all'inizio del 1975, dato lo conosceva da tempo ed evidentemente considerava il suo volto particolarmente adatto a esprimere il temperamento del personaggio, secondo Quintavalle il più artistico dei quattro. Sin dalle prime pagine, tuttavia, ci si accorge della distanza, culturale ed esistenziale, fra i due. Quintavalle, di estrazione aristocratica milanese, risulta estraneo a qualsiasi *koiné* intellettuale del tempo e non condivide, quando proprio non comprende, le ragioni del film a cui ha preso parte, cosicché chi legge si ritrova spesso a pensare alla scena della *Ricotta* in cui il regista interpretato da Orson Welles sbeffeggia un giornalista dicendogli che non ha capito niente della poesia che gli ha appena letto. Ciò non impedisce a Quintavalle di riconoscere «i lampi di intuizione visiva» ¹⁰⁹ che scaturiscono da un modo di lavorare apparentemente disor-



Quintavalle in un fotogramma di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975)

osservazione si traduce in una prosa asciutta e disadorna, a volte persino didascalica nello sforzo di non far passare i propri giudizi per un moralismo che in effetti è assente. I giudizi sono, piuttosto, quelli dell'uomo di mondo, disincantato e nutrito di buon senso, non di meno stupito di fronte a ciò che gli si presenta come l'intimo rovello di incomprendibilità del personaggio Pasolini:

Certo, nessuno ama le persone negative, i pessimisti a oltranza. Pasolini in teoria avrebbe potuto avere tutte le carte in regola per riuscire antipatico e insopportabile. Invece non era così: dalla sua persona, anzi, emanava qualcosa che lo rendeva attraente nonostante tutti i discorsi catastrofici [...].

Uno che lo avesse visto per la prima volta, quale sensazione ne avrebbe provato? Un uomo piccolo magrolino, con nulla di imponente nell'aspetto o nel comportamento. Silenzioso, non invadente, chiuso in se stesso, gelido. Lo si sarebbe detto una persona passiva, abulica, che si lasciava trascinare dalla corrente. Non certo quel grande organizzatore, animatore, trascinatore che era. Non aveva mai l'aria indaffarata, affrettata, eppure combinava una massa di cose. Il suo modo di fare era costantemente sotto controllo, cortese e compito, però stava sempre sulle sue, rispondendo puntualmente alle domande ma non di più.¹¹¹

Quello del distacco, per cui «non si capiva se non stesse in verità annoiandosi e se non fosse col pensiero lontano mille chilometri»,¹¹² è un motivo mitografico ricorrente, come si è visto, che esprime l'inquietudine di chi ha frequentato Pasolini al cospetto di ciò che si configura come il suo più sfuggente nocciolo psicologico; più specificamente, però, la versione di *Giornate di Sodoma* sposta le enigmatiche contraddizioni dell'autore – «A voler[le] analizzare [...] non si finirebbe mai»¹¹³ nelle maglie di un'ambivalente relazione col potere. Da una parte, Quintavalle ricorda che Pasolini, «dovendo scegliere fra vivere nelle borgate e avere rapporti occasionali col mondo borghese oppure vivere nel mondo borghese e avere rapporti occasionali con le borgate, aveva optato per la soluzione borghese»;¹¹⁴ dall'altra, riporta un dialogo che avrebbe avuto effettivamente luogo, suscitando un iroso disaccordo nel suo interlocutore:

Gli spiegai: «Non ti rendi conto che tu sei praticamente l'uomo più potente d'Italia, che nessuno ha la tua libertà di azione? Neanche Fanfani o Berlinguer possono fare e dire quello che vogliono, tu però sì. Qualsiasi cosa ti salti in testa, se vuoi batterti per il divorzio piuttosto che contro, per l'aborto o contro l'aborto, tu puoi dire la tua, avere il più importante giornale d'Italia che pubblica il tuo scritto immediatamente

dinato e, più in generale, il paradossale esibizionismo pasoliniano, di tipo opposto a quello dannunziano: «Proponeva, in fondo, al suo pubblico un modello di vita che nessuno logicamente avrebbe voluto vivere o imitare, dal momento che lui stesso se ne diceva angosciato e schifato».¹¹⁰

L'attento esercizio di



in prima pagina, e, quel che è più, tutta la nazione che immediatamente ne discute, perché sei in grado di influenzare la gente come pochi altri. Guarda anche il caso di questo film, non so se alcun altro regista potrebbe girare un soggetto come questo con la libertà tua, circondato dal rispetto e dall'aura dell'alta cultura. [...]

«Quanto a Potere, devi ammettere che tu sei in una posizione tale da poter fare quasi tutto quello che ti salta in testa, e da poterlo far fare agli altri, come stai facendo nel caso presente, perlomeno in maniera assai più rilevante che non la stragrande maggioranza. Non ti rendi conto che sei, oggi come oggi, un Potente con la P maiuscola, un privilegiato del potere? Cosa sono allora tutte queste tue pretese? Stai protestando contro te stesso?»¹¹⁵

Una simile 'spiegazione' – e il termine bene rivela la prospettiva di presunta superiorità che l'autore di *Giornate di Sodoma* si riserva – poggia su un'argomentazione così retoricamente curata che risulta difficile credere che il dialogo possa avere effettivamente avuto luogo in questi termini. Sembra di riconoscere, piuttosto, una strategia narrativa mediante la quale Quintavalle concentra la sua visione del personaggio Pasolini: una visione che, tra Fanfani e Berlinguer, generalizza senz'altro le forme e gli esercizi di potere, ma al contempo – per tornare ai versi di Luzi da cui abbiamo preso le mosse – bene insinua un'ombra nella verità esibita, come un sottile rovescio della medaglia nella parola del *parresiastes*.

Si intuisce quanto mettere l'accento sulle ambivalenze di un intellettuale teso tra potere e impotenza possa contribuire a porre le basi per una più decisa 'dissacrazione' del personaggio Pasolini: non nei termini di un rancoroso abbattimento dell'altare culturale, bensì in quelli di una fuoriuscita critica dal culto. In questa direzione – ed è l'auspicio che si può formulare al termine di questa prima mappatura mitografica –, si potrebbe persino giungere a riconoscere nella sineciosi implicata dalla funzione Pasolini una forma simbolica dello stesso Novecento, secolo quanto mai segnato da un doppio status intellettuale e *popular*, letterario e visuale, tragico e grottesco. E sarebbe questa non un'azione di *cancel culture*, bensì una postura simile a quella descritta da Attilio Bertolucci nei versi finali di *Due frammenti della vita di Pier Paolo Pasolini* (1993):

Non un brindisi funebre
un mazzo di genziane miste a felci
vogliono le tue ossa – non le tue ceneri –
che ancora inquietano e consolano
noi in attesa
di ricordarti di dimenticarti.¹¹⁶



- ¹ P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 98.
- ² *Ibidem*.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ Cfr. rispettivamente P.P. PASOLINI, *Le lettere. Nuova edizione*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021 e IDEM., *Petrolio*, a cura di M. Careri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022.
- ⁵ Cfr. M. BELPOLITI, *Pasolini in salsa piccante*, Milano, Guanda, 2010, p. 12. Belpoliti utilizza il termine per descrivere la necessità di fare i conti con l'eredità dell'autore: «divorare chi ci ha preceduto in sapienza, intelligenza ed età: ingerire con il maestro anche il suo sapere e la sua forza» (*ibidem*). A ben vedere, l'immagine di un simile banchetto molto è ancora debitrice di un'attitudine culturale.
- ⁶ R. GALAVERNI, 'Introduzione', in IDEM (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, Milano, Mondadori, 2022, p. 5. Superfluo precisare che l'antologia, apparsa nella collana *Lo specchio* e nella quale è raccolto il gotha della poesia italiana degli ultimi sessanta anni, meriterebbe una trattazione a sé. Posso qui attingervi solo in modo molto parziale, preferendo citare i lavori da questa sede anziché dalle edizioni originarie in quanto mi pare un modo per almeno segnalare l'esistenza di un più vasto orizzonte poetico.
- ⁷ Cfr. P.P. PASOLINI, 'Le ceneri di Gramsci', in ID., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, t. 1, p. 820.
- ⁸ Cfr. F. FORTINI, 'La contraddizione', in ID., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 22.
- ⁹ R. GALAVERNI, 'Notizie sui testi', in IDEM (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 169.
- ¹⁰ M. LUZI, 'Monologo di un servo in scena', in ID., *Parlate*, a cura di Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2003, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 79.
- ¹¹ Si può forse riconoscere il modello di *The Dresser* di Ronald Harwood (1979), tradotto in italiano col titolo *Il servo di scena*.
- ¹² M. LUZI, 'Monologo di un servo in scena', p. 79.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Ivi, p. 80.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ D. MARAINI, *Caro Pier Paolo*, Vicenza, Neri Pozza, 2022, p. 52.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Ivi, p. 94. Maraini sta menzionando qui la nuova edizione delle *Lettere* di Pasolini (cfr. *supra* nota 4).
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Ivi, p. 24.
- ²¹ Ivi, p. 203.
- ²² Ivi, p. 9.
- ²³ Ivi, p. 17.
- ²⁴ Ivi, p. 13.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Ivi, p. 92.
- ²⁷ Ivi, p. 128.
- ²⁸ Ivi, p. 19.
- ²⁹ Ivi, p. 53.
- ³⁰ Ivi, pp. 14-15.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ «Un sogno profetico? Come al solito, quando stavo per risponderti, sei svanito e mi sono trovata a stringere il cuscino con le mani tremanti per lo sgomento» (ivi, p. 20); «quando sono tornata a guardare verso di te, eri sparito [...]. Come al solito, quando pensavo di chiederti qualcosa, trovavo il vuoto» (ivi, p. 75).
- ³⁴ Ivi, p. 177.
- ³⁵ Ivi, p. 7.
- ³⁶ Ivi, p. 40.
- ³⁷ Ivi, p. 139.
- ³⁸ L. BETTI, *Teta veleta*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 51-52.
- ³⁹ Ivi, pp. 56-57.
- ⁴⁰ Ivi, p. 57.
- ⁴¹ Ivi, p. 55.
- ⁴² A. ZANZOTTO, *Lettera a Laura Betti*, 3 giugno 1979, citata in R. CHIESI (a cura di), *Laura Betti, illuminata di nero*, Cineteca speciale, 2005, p. 71.



- ⁴³S. RIMINI, *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini*, Lentini (CT), Duetredue Edizioni, 2021, p. 68.
- ⁴⁴E. TREVI, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 77.
- ⁴⁵S. RIMINI, *Con occhi torbidi e innocenti*, p. 11.
- ⁴⁶*Ibidem*. La citazione «personalità gigantesca» è tratta da L. BETTI, «“Madame” Betti à Paris», intervista a cura di J. Chavanne, *Ex libris*, 4 ottobre 1989 (traduzione di R. Chiesi).
- ⁴⁷Ivi, p. 65.
- ⁴⁸Riconducibile, peraltro, allo statuto divagrafico del libro. Cfr. anche M. RIZZARELLI, ‘Il doppio talento dell’attrice che scrive. Per una mappa delle “divagrafie”’, *Cahiers d’études italiannes*, XXXII, 2021 [https://journals.openedition.org/cei/8357; accessed on 18.12.2022].
- ⁴⁹D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, Milano, Mondadori, 1981, p. 38.
- ⁵⁰L’orazione funebre è ascoltabile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oxyDdtxzuuo> [accessed on 24.10.2022].
- ⁵¹Ivi, p. 82.
- ⁵²In un corso tenuto presso l’Università di Berkeley nell’autunno del 1983; cfr. M. FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Edizione italiana a cura di Adelina Galeotti, Introduzione di Remo Bodei, Roma, Donzelli, 2005.
- ⁵³C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 134
- ⁵⁴*Ibidem*.
- ⁵⁵G. D’ELIA, ‘Altro ritorno a Casarsa’, in «nostro lunedì», 2005, 6, citato in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 46.
- ⁵⁶G. D’ELIA, ‘Pasolini nel ’75’, in *Congedo dalla vecchia Olivetti*, Torino, Einaudi, 1996, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 42.
- ⁵⁷G. D’ELIA, ‘[Al fantasma corsaro]’, *Oblio. Osservatorio bibliografico della letteratura italiana otto-novecentesca*, 2021, XI, n. 44, p. 253, <www.progettoblio.com> [accessed 24.10.2022].
- ⁵⁸*Ibidem*.
- ⁵⁹*Ibidem*.
- ⁶⁰*Ibidem*.
- ⁶¹G. D’ELIA, ‘Sul disincanto incivile’, *Oblio*, p. 252.
- ⁶²G. D’ELIA, ‘IX’, in *Il tiranno mellifluo*, in *Riscritti corsari*, a cura di D. Nota, Milano, Effigie Edizioni, 2009, p. 162, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 48.
- ⁶³W. SITI, ‘Tra padri mancati ci si intende’ cit., p. 14. In particolare, ricorda Siti, «non ne potev[a] più di sentir[si] chiedere che cosa avrebbe pensato Pasolini dell’edonismo reaganiano o delle Brigate rosse» (*ibidem*).
- ⁶⁴G. CONTE, ‘Pasolini’, in «Il Messaggero», 1° novembre 2005, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 39.
- ⁶⁵IDEM, *Altro ritorno a Casarsa*, p. 47.
- ⁶⁶R. GALAVERNI, ‘Notizie sui testi’, p. 165.
- ⁶⁷R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 233.
- ⁶⁸Ivi, p. 234.
- ⁶⁹«Il sapere di Saviano, che viene pure da un lavoro di ricerca, non rivendica altro privilegio che l’esperienza» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 12, ma cfr. più ampiamente ivi, pp. 11-18). Siti parla di uno «slancio di ingenuità» (W. SITI, *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 71) e di un «imperativo vitalistico» (*ibidem*), secondo i quali Saviano perderebbe di vista il fatto che «Pasolini, sull’impotenza della parola di fronte all’enormità della vita, ci ha penato per anni, ci ha giocato il valore della sua poesia, attraverso una continua dolorosa sperimentazione formale. Per Saviano sembra che basti ridurre la forma ai minimi termini» (*ibidem*).
- ⁷⁰E. FIORE, ‘«La tristezza che ebbe la tua coraggiosa allegria»’, in ID., *In purissimo azzurro*, Milano, Garzanti, 1986, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 57.
- ⁷¹D. MARAINI, *Caro Pier Paolo*, p. 42.
- ⁷²Si vedano al riguardo *L’hobby del sonetto* e il ritratto della scrittrice che il protagonista Carlo visita a Siracusa in *Petrolio*, anche se in questa figura confluiscono varie suggestioni (cfr. W. SITI, ‘Non doveva finire così’, in *Quindici riprese. Cinquant’anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, pp. 355-382).
- ⁷³D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, p. 38.
- ⁷⁴Cfr. al riguardo F. FORTINI, ‘Aracoeli’, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987 e C. D’ANGELI, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, pp. 19-26.
- ⁷⁵E. MORANTE, ‘A P.P.P. in nessun posto’, in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 104.
- ⁷⁶*Ibidem*.



- ⁷⁷Ivi, p. 105.
- ⁷⁸G.F. FERRETTI, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, Novara, Interlinea, 2022, p. 15.
- ⁷⁹*L'amata, Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 222. L'entusiasmo è tale che Morante ha dato a due suoi nuovi gattini il nome di «Penna e Pasolino, in onore dei due poeti» (*ibidem*).
- ⁸⁰E. MORANTE, 'A P.P.P. in nessun posto', p. 105.
- ⁸¹*Ibidem*.
- ⁸²*Ibidem*.
- ⁸³*Ibidem*.
- ⁸⁴Ivi, pp. 105-106.
- ⁸⁵E. MORANTE, '[Prima stesura del Testo precedente]', in *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. Fofi, Torino, Einaudi, 2017, p. 118. Il frammento risale alla prima metà degli anni Sessanta.
- ⁸⁶E. PECORA, *Il libro degli amici*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 63. Si vedano anche i versi di Jolanda Insana: «e anche Elsa con il suo biondo dolore è là | andando e tornando dall'inferno | sbircia avanti e indietro» (J. INSANA, 'Sfogliando «Il Menabò» numero 6 del '63», in «Il Messaggero», 1° novembre 2005, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 71).
- ⁸⁷D. BELLEZZA, 'In Memoriam', in ID., *io*, Milano, Mondadori, 1983, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 10.
- ⁸⁸Ivi, p. 11.
- ⁸⁹*Ibidem*.
- ⁹⁰Nel 2010 è poi apparsa postuma presso l'editore Via del Vento, a cura di Roberto Mosena, col titolo *Ricordo di Pasolini* la trascrizione di una conferenza del 1983.
- ⁹¹D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, p.14.
- ⁹²Ivi, p. 15.
- ⁹³Ivi, p. 79.
- ⁹⁴Ivi, p. 23.
- ⁹⁵Ivi, p. 21.
- ⁹⁶Ivi, pp. 110-111.
- ⁹⁷Ivi, p. 10.
- ⁹⁸G. CAPRONI, 'Dopo aver rifiutato un pubblico commento sulla morte di Pier Paolo Pasolini', in *Res amissa* (1991), in *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia delle opere di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 38. La poesia è datata 5 novembre 1976.
- ⁹⁹W. SITI, 'Il mito Pasolini', in *Quindici riprese*, p. 219.
- ¹⁰⁰Ivi, p. 220.
- ¹⁰¹*Ibidem*.
- ¹⁰²Ivi, p. 221.
- ¹⁰³D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, p.14.
- ¹⁰⁴F. FORTINI, 'Uno scambio di lettere', in *Attraverso Pasolini*, p. 127.
- ¹⁰⁵W. SITI, 'Quindici riprese', p. 7.
- ¹⁰⁶G.F. FERRETTI, *Pasolini personaggio*, p. 27.
- ¹⁰⁷U.P. QUINTAVALLE, *Giornate di Sodoma. Ritratto di Pasolini e del suo ultimo film*, Milano, Sugarco Edizioni, 1976, p. 81.
- ¹⁰⁸*Ibidem*.
- ¹⁰⁹Ivi, p. 46.
- ¹¹⁰Ivi, p. 49.
- ¹¹¹Ivi, p. 98.
- ¹¹²Ivi, p. 99.
- ¹¹³Ivi, p. 70.
- ¹¹⁴*Ibidem*.
- ¹¹⁵Ivi, pp. 80-81.
- ¹¹⁶A. BERTOLUCCI, 'Due frammenti della vita di Pier Paolo Pasolini', in *Verso le sorgenti del Cinghio*, Garzanti, Milano, 1993, poi in R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, p. 27.

MARTINA MENGONI

*Pasolinik ovvero Pier Paolo Pasolini a fumetti**

The essay analyses the comic strips and graphic novels centred on the life and work of Pier Pasolini published since the second mid-1970s, exploring their relationship with the 'Pasolini myth' described by Walter Siti. It will show how, while ranging between different forms and genres - biographies, death enquiries, diaristic rewrites, impossible interviews or fantasy-noir - in almost all cases the character dominates the work, the mythological machine prevails over the critical approach, and Pasolini almost always tends to transform himself into a superhero wearing dark glasses.

«I hate superheroes. I think they're abominations»
Alan Moore

1. Le ceneri e il mito di Pasolini

Uno dei primi fumetti su Pier Paolo Pasolini, forse addirittura il primo, fu disegnato da Graziano Origa. Si intitolava *Le ceneri di Pasolini* e fu pubblicato nel 1976 sulla rivista *Contro*, di cui Origa era stato co-fondatore con Ettore Nuzzi nel 1973. Uscirono in tutto dieci numeri e ospitava strisce, articoli e interviste (tra gli altri) di Hugo Pratt, Sergio Toppi, Bonvi, Marco Pannella. *Le ceneri di Pasolini* è un insieme di tavole in bianco e nero, ritagliate su fondo rosso, di tre pagine. Non si tratta di un fumetto nel senso canonico del termine, ma di vignette con alcuni disegni (ritratti di Pasolini¹ o di suoi personaggi, scene di libri o di film) accompagnati da testi ripresi dalle sue opere: si inizia con *Il pianto della scavatrice*, passando per *Contro la televisione*, *Ragazzi di vita* e una «lettera luterana» a Italo Calvino pubblicata pochi giorni prima della sua morte; per arrivare infine al Pasolini regista con le *Osservazioni sul piano sequenza* e la terza pagina dedicata esclusivamente a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Proprio nell'ultima vignetta, che riproduce il finale del film, è contenuto l'unico scambio formato *balloons* tra due personaggi, ovvero i due giovani repubblicchini che ballano il valzer: «Come si chiama la tua ragazza?», «Margherita». Come si vede, quella scelta per i testi delle didascalie è una bibliografia già molto orientata: il Pasolini più carico di antiintellettualismo, innamorato delle borgate (della lettera a



Graziano Origa, 'Le ceneri di Pasolini', *Contro*, 1976.

Calvino è riportato il famoso passaggio su mister Hyde: «Io so bene come si svolge la vita di un intellettuale. Lo so perché è anche la mia vita. [...] Ma io, come il dottor Hyde, ho anche un'altra vita», il critico della borghesia, del capitalismo, del potere (in un crescendo di antagonismo e scandalo).²



Graziano Origa, 'Le ceneri di Pasolini', *Contro*, 1976.

che è riuscito a creare, ma anche un uomo nevrotico e contraddittorio, e un artista che ha spesso sprecato il suo talento in testi ridondanti e non esenti dal kitsch») sono diventati il significante del suo mito. Il nodo principale del discorso di Siti è contenuto però tra due parentesi:

(Per il mito, leggere effettivamente le opere di Pasolini non è affatto necessario, né è necessario confrontarsi con la critica che ha cercato di capirle: non più di quanto, per usare la parola "casa" in un nostro discorso, abbiamo bisogno di analizzare i movimenti che fa la lingua nel pronunciare i singoli fonemi).³

Si deve partire da qui per orientarci tra i fumetti su Pasolini di questi quasi cinquant'anni: dal dato che si tratta innanzitutto di fumetti biografici in cui l'opera, se non scompare, è semplicemente il significante del mito, un modo della sua fenomenologia.

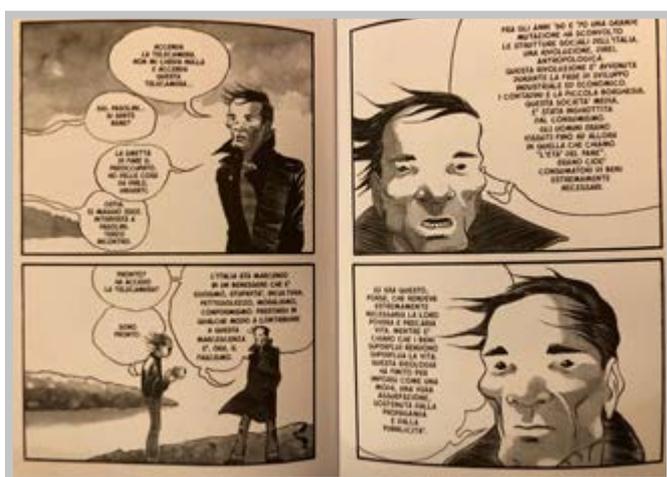
Il fumetto di Origa esce a un anno di distanza dalla morte del suo protagonista, eppure il mito di Pier Paolo Pasolini sembra già ampiamente cristallizzato. Sul tema ha scritto un saggio Walter Siti, in un articolo uscito per la prima volta su *Micromega* nel 2005 e ripubblicato poi da *Le parole e le cose* nel 2015. L'articolo, riletto oggi, resta fondamentale per analizzare la produzione grafico-fumettistica attorno all'autore. Walter Siti si rifà alla definizione barthesiana di «mito»: un'icona culturale diventa un mito quando il suo significante e il suo significato diventano il significante di una cosa nuova e più vasta. Secondo Siti, il significante di Pasolini («la sua opera intera, sia letteraria che cinematografica e pittorica, ma anche le fotografie che lo ritraggono, o gli spezzoni di video in cui compare») e il significato («quello di uno degli intellettuali più intelligenti e coraggiosi della seconda metà del Novecento in Italia, le tesi che ha sostenuto, la bellezza



Graziano Origa, 'Le ceneri di Pasolini', *Contro*, 1976.

Opera e vita (e soprattutto morte) sono sullo stesso piano, valgono nello stesso modo. Ma c'è un aspetto ancora più sinistro: entrambe, opera e vita, sono schiacciate in un finalismo senza scampo, come se avessero acquisito senso proprio e solo attraverso quella morte violenta; o, rovesciando la questione, come se quella morte violenta fosse stata parte essenziale (anche esteticamente) del flusso vita-opera del mito Pasolini. Ne consegue che la «parola» pasoliniana, atemporale e astorica, assuma un potere vaticinante: Pasolini fin dalla tenera età sembra aver pronunciato tutto con la voce e la modalità di «Io so, ma non ho le prove».

2. Mito fondativo o villain

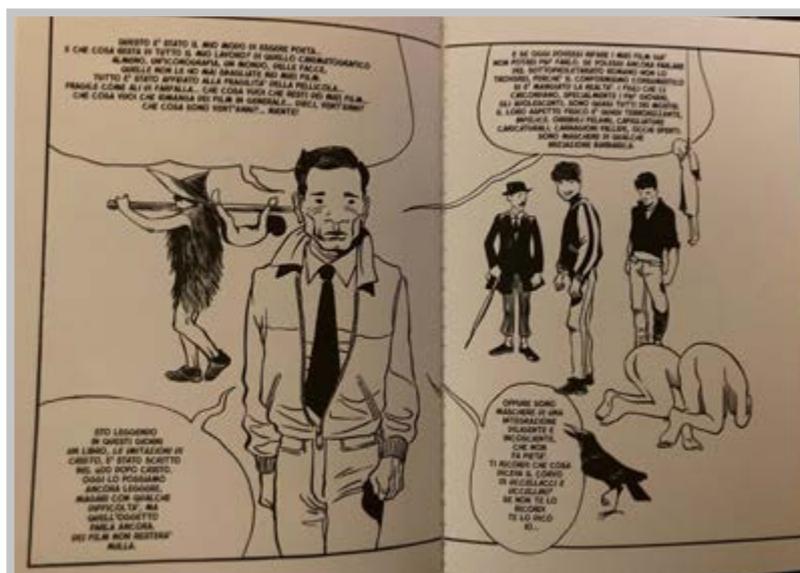


Davide Toffolo, *Pasolini*, Milano, Rizzoli, [2002] 2022

Antonio Bazzocchi (*Pasolini remix*). *Intervista con Pasolini* ha come protagonista un alter ego del suo autore, un Davide Toffolo con una telecamera in mano che sta andando a un appuntamento. Si trova di fronte alla chiesina di Versuta, località vicino Casarsa della Delizia dove Pasolini sfollò con la madre durante la Seconda guerra mondiale. Sono anche i luoghi di Toffolo, e questa comunanza di paesaggio e di infanzia è l'aspetto più fresco e onesto dell'opera. Un flashback svela chi sta aspettando il protagonista: è stato contattato per email da un uomo che vuole parlargli, che dice di chiamarsi Pier Paolo Pasolini ed è in tutto e per tutto un sosia del poeta. Il fumetto si svolge all'interno di questa cornice: incontri tra il trentacinquenne Davide e il sedicente Pasolini in giro per l'Italia e per l'Europa, da Roma all'Etna all'Idroscalo passando naturalmente per il Friuli e Bologna. Una struttura narrativa del genere potrebbe avere molti esiti: un primo, che l'esperienza dimostra impraticabile nel 2002 come adesso, è la satira, oppure la parodia o il distacco ironico. Qui, un sedicente sosia pasoliniano, che in realtà è un impostore che parla come Pasolini convincendo tutti, ha dei risvolti mediatici e critici comico-grotteschi. Purtroppo non solo la satira ma persino l'ironia è sempre tassativamente assente nei fumetti su Pasolini. Un'altra possibilità è mettere in scena un Pasolini redivivo che entra in un dialogo attivo con il mondo (con gli amici del protagonista di una generazione successiva, ma anche con le persone che avevano fatto parte della sua vita): un Pasolini dopo Pasolini. Scelta rischiosa, difficile e probabilmente poco feconda, ma nemmeno tentata. In questo fumetto, Toffolo sceglie invece la via delle interviste-bolla, in cui Pasolini pronuncia le sue verità (un collage di suoi interventi saggistici, dichiarazioni, interviste), e il protagonista ne rimane attonito, imbambolato, scosso, toccato.

È in questo spirito che nasce, nel 2002, il fumetto italiano forse più famoso su Pasolini: lo disegna e scrive Davide Toffolo, già cantautore e frontman dei *Tre allegri ragazzi morti* nonché già autore all'epoca di diversi fumetti. Si intitolava *Intervista con Pasolini* ed era uscito per un piccolo editore friulano, di Pordenone (città d'origine di Toffolo), Edizioni Biblioteca dell'Immagine. Nel 2022 Rizzoli Lizard lo ha ripubblicato con il semplice titolo *Pasolini*, una nuova prefazione dell'autore e uno scritto di Marco

Pasolini ripercorre la sua vita di scrittore, e fino alle prime due interviste è un racconto, dalla sua 'viva voce', dei suoi esordi. Man mano però che il fumetto procede, quello con Pasolini diventa sempre di più l'incontro con una figura sacra, una guida spirituale e civile. Il fumetto inizia a popolarsi di simboli, che prendono spesso lo spazio dell'intera pagina, tutti provenienti dal suo universo letterario: la tigre, il cocodrillo, il Pasolini-feto, il pitbull. Il punto



Davide Toffolo, *Pasolini*, Milano, Rizzoli, [2002] 2022

di svolta è la consegna dal sedicente Pasolini a Toffolo del suo «fumetto a colori» (fu Pasolini stesso a definirlo così),⁴ ovvero la sceneggiatura de *La Terra vista dalla Luna* (di cui Toffolo riproduce alcune tavole, in effetti le uniche a colori di tutto il libro). Qui comincia anche la progressiva identificazione tra i due artisti in scena: dopo l'incontro tra l'intervistatore e il suo mito all'idroscalo, la faccia scavata del poeta diviene in pochi passaggi la maschera di scena che Toffolo e la sua band usano per i concerti dei *Tre allegri ragazzi morti* (maschera disegnata dal front man della band). Pasolini si configura così come un vero e proprio mito fondativo della storia personale del personaggio-autore (che non rinuncia a inserire, dopo l'ultima tavola del fumetto, una foto di sé stesso proprio sull'Etna, datata 2002, come a evocare un vero viaggio compiuto sulle tracce del suo nume tutelare). Nelle ultime pagine, il protagonista-Davide si trova poi da solo in laguna a Grado, nudo, e si immerge nell'acqua in una scena battesimale di purificazione e rinascita. L'acqua torna anche nell'ultimissima tavola, in cui un uomo nudo dai tratti africani si china e immerge la mano in un fiume. La scena è accompagnata dall'incipit del *Cocodrillo*.

Tornando alla definizione del «mito Pasolini», nel suo saggio Walter Siti individua, elenca e spiega le principali componenti. Mi limito a riportare l'elenco:

La prima componente del «mito Pasolini» è certamente quella della poesia assassinata dalla società. [...].

La seconda componente del mito è la certezza che esistono i profeti, che intuiscono e vedono per noi. «Che direbbe di questo Pasolini?». [...]

La terza componente del mito è quella del coraggio delle proprie idee, fino alla morte. [...]

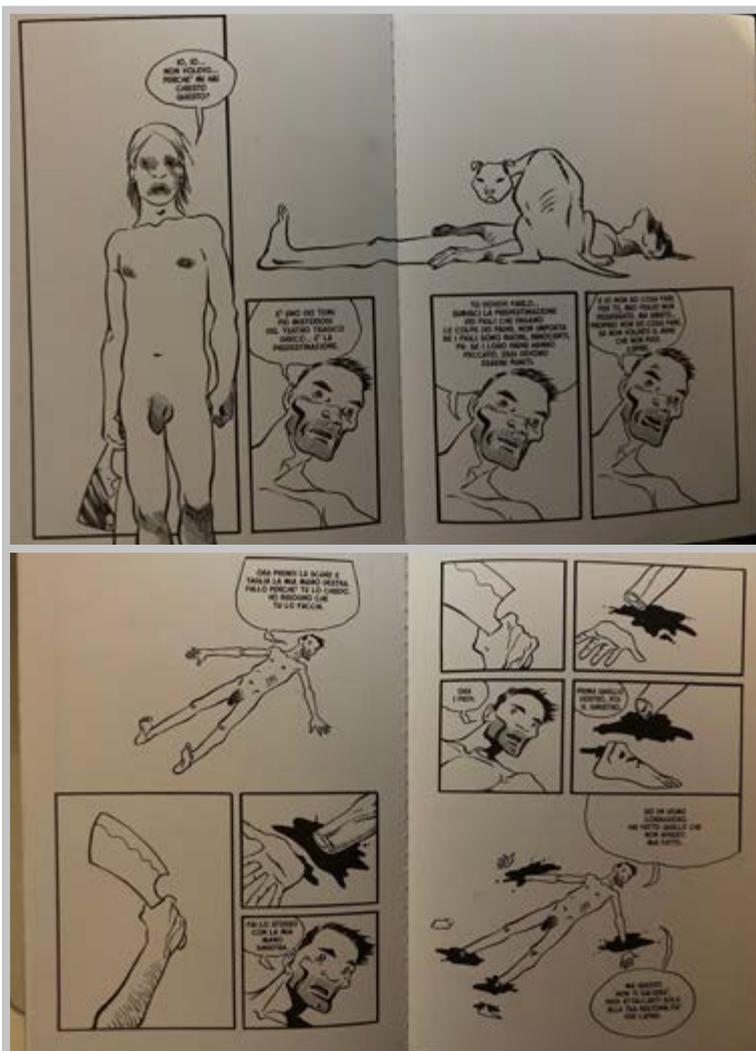
La quarta componente è la prova che basta la passione per capire. [...]

La quinta componente, anche se può apparire paradossale in un paese sostanzialmente omofobo come l'Italia, è proprio l'omosessualità esemplare di Pasolini. [...]

La sesta e ultima componente, tra quelle che posso far emergere in una riflessione superficiale come la mia, è la testimonianza che si stava meglio prima.⁵

Almeno cinque dei sei ingredienti sono presenti nel fumetto di Toffolo. Qui Pasolini è un profeta che ha avuto il coraggio delle proprie idee, mosso da una passione istintuale,

che ha pagato la sua diversità con la vita, in cerca di un'autenticità storica e antropologica perduta. Non a caso, nell'ultima apparizione nel fumetto, l'uomo che si fa chiamare Pasolini chiede al suo intervistatore di tagliargli mani e piedi con una scure. Toffolo esegue (senza che se ne veda il volto: è in scena solo la mano che impugna l'arma), e Pasolini commenta: «Sei un uomo coraggioso. Hai fatto quello che non avresti mai fatto. Ma questo non ti salverà. Puoi attaccarti solo alla tua razionalità per capire». Toffolo, nudo, sbigottito e insanguinato, prova a protestare: «Io, io... non volevo... perché mi hai chiesto questo?» e Pasolini: «è uno dei temi più misteriosi del teatro tragico greco... è la predestinazione. Tu dovevi farlo... subisci la predestinazione dei figli che pagano le colpe dei padri. Non importa se i figli sono buoni, innocenti, pii. Se i loro padri hanno peccato, essi devono essere puniti. E io non so cosa fare per te, mio figlio non desiderato, ma amato... proprio non so cosa fare, se non volerti il bene che non puoi capire».



Davide Toffolo, *Pasolini*, Milano, Rizzoli, [2002] 2022

Questo monologo a metà tra il delirio onirico e il vaticinio si svolge nella parte bassa della pagina. In quella alta, un pitbull veglia un corpo maschile nudo, sdraiato, morto, con la faccia forse sfigurata. È così che si compie la trasformazione del poeta in una figura messianica, atemporale e profetica. Mentre i primi dialoghi si svolgevano in contesti urbani o anche di campagna ben riconoscibili e pieni di dettagli, man mano il paesaggio si svuota fino a diventare del tutto assente. Dicono alcuni indigeni africani intorno a un coccodrillo morto: «abbiamo ucciso il coccodrillo parlante, non abbiamo capito cos'era, l'abbiamo ucciso».⁶

Il libro è in generale immerso nell'atmosfera di un sogno, da cui emerge in sostanza un Pasolini anti-mondano, ascetico e preveggenete, una divinità nel pantheon di quella contro-cultura rock-punk di cui facevano e fanno parte Toffolo e la sua band. Forse la componente

più trascurata del «mito Pasolini» è quella dell'«omosessualità esemplare» (e quindi del suo rapporto controverso col cattolicesimo). Dice Walter Siti che «c'è un Pasolini che appartiene ai letterati italiani, e un Pasolini che appartiene a un micro-capitolo di storia delle religioni. E non è affatto detto che il Pasolini del mito, tra i due, sia il meno interessante».⁷ In effetti, il Pasolini di Toffolo è una sorta di divinità ctonia che ha un conto in sospeso. Un fantasma, un vampiro, uno zombie (come quello evocato da Gian Maria Annovi).⁸



Su questa scia non si inserisce solo *Intervista con Pasolini* ma anche un fumetto con premesse ed esiti totalmente diversi, a partire dal suo editore, dal suo supporto materiale e dal tipo di uscita: si tratta di *Ragazzi di morte* (Editoriale Cosmo, luglio 2017), che si inserisce all'interno della serie *Battaglia*, ideata da Roberto Recchioni (sceneggiatore di Dylan Dog e attualmente curatore della serie) e da Leomacs (nome d'arte di Massimiliano Leonardo). È un albo con il classico formato bonellide 16x21, con tavole in bianco e nero, un bimestrale da edicola. Pietro Battaglia, protagonista della serie, è un vero *villain* con una lunga storia. Compare per la prima volta nella serie *Dark side* a metà anni Novanta, in cui Battaglia era una sorta di versione italiana di Wolverine. Dieci anni dopo, nel 2007, Recchioni ne riprese il progetto con una vera e propria collana di albi dedicati e due numeri di debutto che ne raccontavano l'origine, *Vota Antonio* (che conteneva anche il fumetto *Caporetto*) e *La guerra di Pietro*, in cui con lunghi flashback si scopriva che Battaglia, morto a Caporetto nel 1916, era un fantasma-vampiro che continuava a vagare nel tempo e nello spazio, trovandosi invischiato nei fatti di cronaca più oscuri e violenti nella storia italiana (dal G8 al rapimento di Aldo Moro, dal ventennio fascista ai rapporti stato-mafia del secondo dopoguerra) quasi sempre come killer, sicario, uomo della resa dei conti. Un mercenario senza morale, un antieroe scaltro e nero, senza nessun elemento di redenzione. Insomma, un personaggio perfetto per infilarsi nelle pieghe del delitto Pasolini. Anche *Ragazzi di morte* si apre con un dialogo tra il protagonista e Pasolini: entrambi morti, si trovano all'Idroscalo il 2 novembre 2005, trentesimo anniversario dell'omicidio del poeta. Battaglia si presenta e dice di averlo voluto vedere per questioni di affari, Pasolini replica: «Non mi piacciono gli affari e di sicuro non ho voglia di farne con te... visto che sei te che mi hai ucciso». «Lo sapevo che ne avresti fatto una faccenda personale» replica l'altro (p. 7). Si intuisce naturalmente che le cose non sono così semplici e la scena si sposta nell'ottobre 1975.

I piani narrativi sono due anzi tre: gli ultimi giorni di Pasolini, dunque le cene con gli amici e le loro perplessità su *Salò*; l'intervista con Furio Colombo; e, infine l'adescamento di Pelosi. È forse l'unico fumetto in cui si vedono comprimari sulla scena in grado almeno di tenere testa al personaggio di Pasolini, perfino di muovere obiezioni. Pasolini a cena dice: «Non sono abbonato ai giornali e non leggo mai niente di quello che si dice di me, evito di ascoltare i discorsi fatui. Ogni tanto mi arrivano delle cose, ma non me ne occupo molto», (p. 18) e queste sono le parole tratte dalla famosa intervista con Enzo Biagi del 1971;⁹ al che Ninetto Davoli replica, inforcando gli spaghetti: «See see, come no, sicuro! Dovete vedere come zompa sulle recensioni quando esce un suo film!» (*ibidem*). Frattanto, in una villa «da qualche parte, in Italia» (recita così il riquadro), si consuma una festa orgiastica con pratiche violente e sadiche non molto distanti da quelle rappresentate in *Salò* (p. 27). Anche qui gli anfitrioni sono quattro plenipotenziari (il Presidente, il Generale, Sua Eccellenza, il Commendatore): di ciascuno vengono descritte le rispettive perversioni e si presentano con maschere di uccello, tigre, Fantomas e toro. Durante la serata si accordano perché il «poeta», che ha fatto uscire informazioni compromettenti sul loro (si resta sul vago), venga fatto fuori. Un solo uomo siede alla festa assistendo all'orgia sadica senza maschera, ed è naturalmente Battaglia, la cui unica battuta è: «va bene, accetto il lavoro». Ma, si vede subito dopo, non sono solo i potenti a voler morto Pasolini: una delle ragazze alla festa è Katya, spia dell'URSS. La vediamo negli scantinati della sede del PCI malmenare (anche qui piuttosto sadicamente, ferendoli col tacco a spillo) tre dirigenti del Partito, inginocchiati e legati. «Almeno questi porci capitalisti sanno come funziona il potere. Voi sembra che non lo vogliate... Mosca vi manda soldi e risorse e che ve ne fate?», «Nulla», «Siamo inutili». Katya spiega che la morte del poeta, voluta dai quattro, farebbe gioco an-

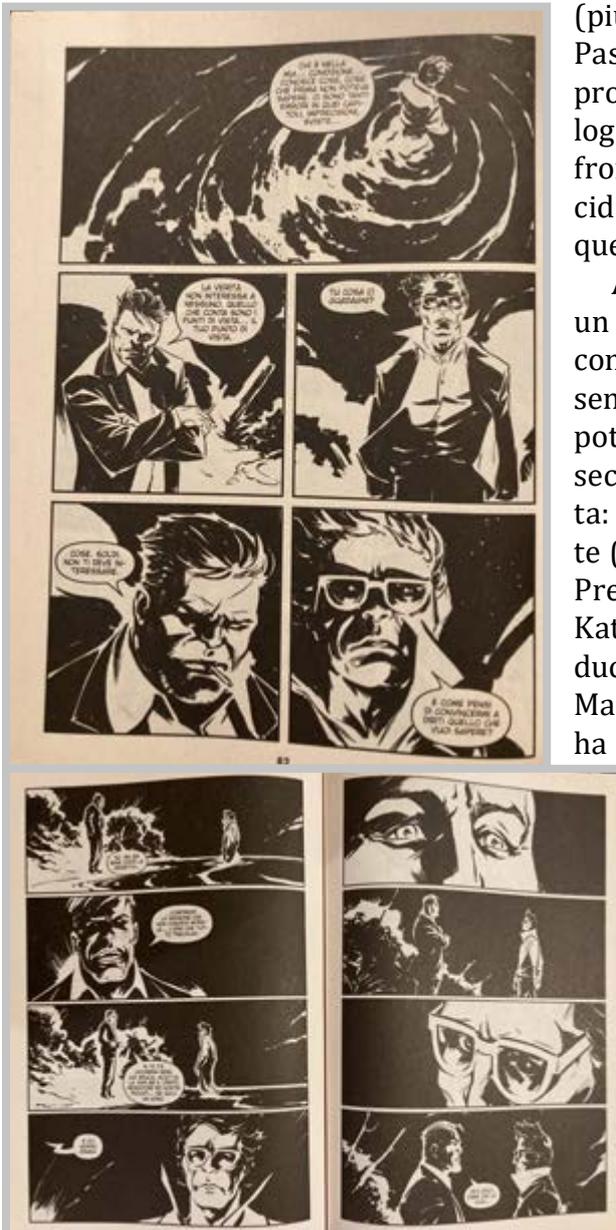
che al Partito Comunista che potrebbe ricattare i mandanti. A suon di botte convince i tre dirigenti, inermi e privi di reazioni, a lasciare che l'omicidio si compia (pp. 27-39).

Sostanzialmente quindi, l'omicidio di Pasolini è perpetrato su tre livelli: l'adescamento di Pino e compagni, che comincia con crudi amplessi e si conclude con un pestaggio a scopo di vendetta omofoba e di rapina; Battaglia, che interviene per conto dei quattro, che finisce il lavoro e minaccia Pino Pelosi costruendo la sua figura di capro espiatorio; e, il PCI complice silente nell'ombra. Ma a questo punto si torna all'Idroscalo nel 2005: se assassino e assassinato sono insieme è perché Battaglia vendicherà Pasolini uccidendo tutti i mandanti del suo omicidio in cambio del capitolo mancante di *Petrolio*. Pasolini è titubante, prova a sottrarsi dal ruolo di vendicatore, ma Battaglia rievoca la storia di Medea e lo convince con queste parole: «Sai bene cos'è la vendetta... comprendi la passione che non conosce morale... l'odio che tutto travolge. In te c'è un'ombra nera che brucia. Non sei il Cristo redentore dei nostri peccati... sei solo un uomo. E gli uomini odiano». Anche qui, seppur con toni a metà tra l'*hard boiled* di bassa lega e l'universo Marvel, abbiamo un caso

(più unico che raro nei fumetti su PPP) in cui Pasolini subisce un contraddittorio. Anzi viene proprio messa in discussione la sua aura cristologica e messianica. Tanto che Pasolini, posto di fronte al lato oscuro di sé stesso, risponde: «Uccidili tutti e piscia sui loro cadaveri. Poi avrai quello che vuoi» (pp. 86-88).

Anche Pasolini si è dunque trasformato in un *villain*, un vampiro certo senza scrupoli, ma con una missione da giustiziere: fa uccidere, senza macchiarsi di sangue, gli esponenti del potere che lo hanno condannato a morte. Nella seconda parte del fumetto si compie la vendetta: uno per uno Battaglia ammazza brutalmente (e con un certo gusto per il contrappasso) il Presidente, Sua Eccellenza, il Commendatore, Katya; il Generale è già morto, e Battaglia induce il figlio a suicidarsi sulla tomba del padre. Ma il finale rimescola le carte: Pietro Battaglia ha voluto e ottenuto il capitolo mancante di

Petrolio solo per consegnarlo ai suoi veri mandanti, quattro figure che indossano le stesse maschere di tigre, toro, uccello, Fantomas (che adesso è una donna) dei vecchi potenti ammazzati. Sono la 'nuova gestione' del potere, che vuole dunque insabbiare gli scandali di chi li ha preceduti: «e ci hai anche fatto il favore di eliminare quelle cariatidi dei nostri predecessori», dice la tigre, che in verità con la versione 2.0 della maschera adesso sembra più un leone. «Non è un favore, ve li ho messi nel conto», replica il nostro. Nell'ultima tavola della pagina, Battaglia si avventura in



Recchioni, Vanzela, Befani, Minotti, 'Ragazzi di morte', Battaglia, Luglio 2017

considerazioni dal vago sapore morale: «Voi che siete, o credete di essere potenti, pensate solo ad avere, spinti dall'avidità e dalla brama di sopraffare gli altri. L'unica cosa che vi spinge è il desiderio di imporre la vostra volontà e divorare tutto...». Ma il Battaglia etico dura un lampo: nella pagina successiva è solo il suo sorriso vampiresco a comparire mentre conclude: «... sono ottimi presupposti per una collaborazione». Si chiude così la storia, con un finale che la tavola di copertina (che è anche la tavola conclusiva, a tutta pagina) aveva già lasciato intuire: i quattro potenti della nuova generazione, con le loro maschere



Recchioni, Vanzella, Befani, Minotti, 'Ragazzi di morte', Battaglia, Luglio 2017

scintillanti, vi sono disposti come un gruppo di supereroi. Al centro Battaglia, leader del quintetto, tiene la testa mozzata di Pasolini in mano, acciuffata per i capelli come avrebbe fatto una Giuditta seicentesca (pp. 139-143).

In *Ragazzi di morte*, Pasolini è diventato un personaggio completamente interno al genere pulp dei supereroi noir. Delle sue opere sono usate solo *Petrolio* e *Salò*. Si prende in considerazione solo l'ultima fase, le sue produzioni più controverse e avvolte dal mistero, e ancora una volta il Pasolini che denuncia il potere. Secondo Giuseppe Pollicelli, gli autori (nello specifico: Recchioni e Luca Vanzella per i testi, Valerio Befani e Pierluigi Minotti per i disegni) hanno aderito «a modo loro alla mistica pasoliniana della "bestemmia", hanno programmaticamente scelto la via della dissacrazione, del rifiuto di ogni timore reverenziale». ¹⁰ Può essere vero: una mistica c'è in questo fumetto, quella dell'eroe

maledetto che ha 'superato' la morte, del redivivo che non ha chiuso i conti, del male come unico oggetto possibile del racconto. Battaglia è un cattivo-cattivo. Non è sadico ma machiavellico. Anche quando sembra che risistemi i conti, lo fa sempre al servizio di un male superiore. È un rovesciamento completo (ma anche piano e senza complicazione) del supereroe che agisce per conto del bene. E il personaggio di Pasolini aderisce in pieno alla poetica di Battaglia, è in fondo piegato alla sua logica.

3. Pasolini come supereroe al servizio del bene

Sul versante «supereroi al servizio del bene», non si può invece non fare sosta presso l'editore Becco Giallo, che a Pasolini ha dedicato ben due uscite. Becco Giallo è una casa editrice veneta, nata in provincia di Treviso e attiva a Padova, ormai nota nel panorama fumettistico nazionale. Il nome si ispira all'omonima rivista satirica antifascista che, scrive l'editore sul suo sito web, «negli anni Venti del secolo scorso utilizzava il disegno – assieme all'inchiesta giornalistica scritta – per criticare e incalzare il Potere». ¹¹ Ha pubblicato finora un centinaio circa di fumetti biografici: ci sono pittori, scrittrici, calciatori, giudici, attiviste, scienziate, giornalisti. Con alcune eccezioni e ovviamente con rese autoriali diverse, ciò che molti di essi hanno in comune (soprattutto nelle fasi iniziali della collana, che via via si è aperta anche a proposte differenziate) è l'essere parte di una sorta di pantheon civile dello stato laico, di costruire una mitografia che in parte coincide con quella dei movimenti no-global dei primi anni Duemila: Falcone e Borsellino e Rosa Parks, Antonio Papisca e Fabrizio de André, Lea Garofalo e Peppino Impastato, Giorgio Gaber, Danilo Dolci, Gian Maria Volonté. È una li-



nea editoriale chiara di fumetto *engagé* con intenti didattici. E proprio nella collana «Biografie» compaiono ben due fumetti dedicati a Pasolini, usciti a distanza di sette anni l'uno dall'altro: Gianluca Maconi, *Il delitto Pasolini* (2022) con la prefazione di Furio Colombo e *Diario segreto di Pasolini. La vita di Pier Paolo Pasolini prima di diventare Pasolini*, scritto e disegnato da Elettra Stamboulis, Gianluca Costantini (2015).

In *Diario segreto di Pasolini* la scelta della grafica si discosta dagli altri fumetti biografici: pagine rigate a riprodurre un quaderno, disegni più sporchi e stilizzati, con uso del nero prevalente ma non esclusivo. Il colore entra in gioco per motivi e in circostanze precise, ad esempio per evocare e riprodurre una fase antica del Pasolini pittore di paesaggi. In effetti, la peculiare scelta grafica riproduce quella dell'impostazione generale: raccontare il Pasolini bambino e ragazzo, fino alla Seconda guerra mondiale e alla morte del fratello. Un Pasolini prima di diventare Pasolini: dunque con qualche rischio in meno di cadere nel mito e nell'agiografia, ma al contempo con la necessità di trovare una voce con cui affrontare questo spaccato di vita. La voce, i due autori, la trovano attingendo a piene mani nelle interviste, dichiarazioni, conversazioni, pagine autobiografiche, come accadeva già nel fumetto di Toffolo. Ma qui non si tratta di una maxi-intervista, bensì di un diario che parte dall'esperimento impossibile di registrare la parola del poeta da quando era ancora un feto nella pancia della madre. Dunque, l'infanzia di Pasolini viene raccontata attraverso il paradosso di una voce adulta e retrospettiva (la stonatura di un bambino di provincia che pronuncia frasi come: «ho scoperto che le parole sono dardi»),¹² che si allinea con i fatti narrati solo nella seconda parte del libro (la più bella), quella intitolata *La guerra degli eredi* e che comincia dal 1940. Di quel Pasolini abbiamo testimonianze diaristiche coeve, per cui possiamo sentire il racconto in presa diretta. Il fumetto giustappone felicemente pagine dal sapore baudeleriano – «Mi immalinconisco. Vorrei che la vita corresse fuori da questi schemi. La noia è un verme solitario nelle mie viscere che sfamo» – a quelle sulle passioni sportive del Pier Paolo ventenne: «Vado a giocare anche a pallacanestro. Sono schiappone ma mi diverto molto»; fino ai passaggi di un'introspezione disperata: «Voglio ammazzare un adolescente ipersensitivo e malato che cerca di inquinare la mia vita di uomo... anche se lo amo molto». Ci sono le amicizie maschili fedeli, l'ossessione sessuale, l'incontro con i maestri, la guerra. C'è perfino il Pasolini giovane pittore e ritrattista. Tutto è reso variando i registri espressivi. Si ricorre anche alla pittura su fotografia e allo *stencil*. Con la morte del fratello arriva l'«epilogo della fanciullezza», l'ultimo capitolo, il più cupo e tragico, che è quasi esclusivamente bicromatico, rosso e nero.

L'accuratezza testuale e la ricerca grafica sono il punto di forza del libro. Oltre a una scelta infelice di lettering (il diario è scritto con un font che simula un corsivo bambinesco, una specie di *fairwater script* che getta un velo di legnosa artificialità su tutto il fumetto), il vero punto debole è la decisione di affrontare l'infanzia di Pasolini come via d'accesso alla biografia. L'infanzia e non la giovinezza: è una scelta che avrebbe potuto essere coraggiosa se gli autori avessero deciso di affrontare la biografia con una voce propria, senza affidarla alle parole dell'autore. Nel simulare l'autobiografia, e dunque nel nascondere se stessi dietro la voce autorevole dell'autore (bisticcio voluto), Costantini e Stamboulis finiscono invece per ingombrare tutto il campo con la loro (personale, ma ancora una volta condizionata dal mito) idea che Pasolini è stato allo stesso tempo un perenne fanciullo e un bambino nato adulto, uno che ha pensato di sé sempre le stesse cose, uno con «il dono della parola» (titolo di uno dei capitoli iniziali), un «bambino prodigio», in cui il prodigio della parola si accompagna a quello di una precocissima consapevolezza sessuale. Un bambino edipico che tale resta anche da adulto, che è anche un modo per accedere alla dimensione della sua «omosessualità esemplare», associata al trauma della figura paterna, all'amore estremo per la madre. In una tavola, in cui questa è disegnata

n. 20, luglio-dicembre 2022

Lo sport è veramente la mia
pura, continua, spontanea
consolazione. Vado a giocare
anche a pallacanestro.
Sono schiappone,
ma mi diverto molto.



Tutti noi abbiamo una
doppia anima, o forse
la nostra anima è così
composta: 50% sportivo,
50% poeta.

Voglio ammazzare un
adolescente ipersensitivo è
malato che cerca di inquinare
la mia vita di uomo...



...anche se in fondo lo amo.

Ci sentiamo
infervorati...



Agosto 1942

Mi ha scritto Continini...
no, dico Gianfranco Continini.
Per dirmi che il libro gli
è piaciuto e ne parlerà su
Primato. Non credo che
il regime glielo permetterà.
Sono pur sempre poesie
in dialetto friulano.



LA TUA
POESIA È UNO
SCANDALO

IN SENSO
LETTERALE.

UNA
PIETRA
D'INCIAMPO...

Recchioni, Vanzela, Befani, Minotti, 'Ragazzi di morte', Battaglia, Luglio 2017

come una figura quasi divina, stilizzata e alata che tiene in grembo il figlio piccolo, il diario accompagna il disegno con queste parole: «Teta Veleta è quello che mi viene da dire quando la mamma si avvicina con il seno al mio capo».

Confrontando questo passaggio con la pagina dei *Quaderni rossi* in cui Pasolini racconta la sua «scoperta» di «Teta Veleta» ci si fa un'idea del procedimento del *Diario segreto* e, al contempo, di ciò che in questo procedimento proprio non va:

Fu a Belluno, avevo poco più di tre anni. Dei ragazzi che giocavano nei giardini pubblici di fronte a casa mia, più di ogn'altra cosa mi colpirono le gambe, soprattutto la parte concava posteriore al ginocchio, dove piegandosi correndo si tendevano i nervi con un gesto elegante e violento. Io ne ero soggiogato. Vedevo in quei nervi scattanti un simbolo della vita che dovevo ancora raggiungere: mi rappresentavo l'essere grande in quel gesto di giovinetto corrente. Ora so che era un sentimento acutamente sensuale. Se lo riprovo sento con esattezza dentro le viscere l'intenerimento, l'accoratezza e la violenza del desiderio. Era il senso dell'irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è stato ancora inventato un nome. Io lo inventai allora e fu “teta veleta”.

Già nel vedere quelle gambe piegate nella furia del gioco mi dissi che provavo “teta veleta”; qualcosa come un solletico, una seduzione, un'umiliazione. Un giorno di nascosto uscii di casa diretto alla casa dove abitavano due fratelli, due adolescenti, che più degli altri mi facevano provare, col loro corpo così lontano dal mio, così entrato nell'interno di quel mondo di cui ero alle soglie, quel sentimento morbido. Mi recai da loro appositamente per provare “teta veleta”. Ricordo ancora come sentissi ch'era una colpa, e come tremassi tutto nel salire le scale, nel battere alla porta.¹³

I *Quaderni rossi* sono stati scritti nel 1946-47. Nico Naldini li usa nella sua *Cronologia* ma senza mai dimenticare la funzione proiettiva a cui questo tipo di testo assolve: proiezione del presente nel passato, rielaborazione, una voce carica del peso dell'oggi (Pasolini venticinquenne nell'Italia del Dopoguerra) che racconta l'infanzia bellunese (Pasolini bambino di tre anni). Un ricordo acceso e istantaneo che diventa articolato e narrativo; un ricordo oltretutto e molto probabilmente mediato dai racconti degli altri. Progettare un diario segreto può essere un'idea acuta e brillante, a patto che – condizione necessaria e non sufficiente alla buona riuscita – non si usino, per un falso diario d'infanzia ambientato negli anni Venti, le parole di un vero diario della prima età adulta scritto nella seconda metà degli anni Quaranta.

E veniamo ad oggi, centenario dalla nascita del poeta. Sette anni dopo *Diario segreto* è uscito *Il delitto Pasolini*, sempre per Becco Giallo. Il fumetto occupa una cinquantina di pagine, circa la metà del volume, che per il resto è composto da una introduzione di Furio Colombo, *L'alba del giorno dopo* (pp. 7-9), da una *Cronistoria* a cura di Marina Cattabiani



Elettra Stramboulis, Gianluca Costantini, *Diario segreto di Pasolini*, Padova, Becco Giallo, 2015

(pp. 69-78), e da due saggi: *Omicidio, indagini, versioni* di Francesco Barilli (pp. 79-89) e *Pasolini, visto da qui* di Anedo Torbidoni (pp. 91-102). Nel fumetto si raccontano le ultime ore di Pasolini e si ricostruiscono i contorni dell'omicidio: Pino Pelosi fermato dai Carabinieri (che non parlano neppure romanesco), interrogatori, ritrovamento del corpo, confessione, ricostruzione di Oriana Fallaci, funerali e discorso funebre di Alberto Moravia; per poi spostarsi con un flashback alle ultime ore di vita del poeta. Grande spazio viene dato alla famosa ultima intervista con Furio Colombo, con un Pasolini nelle vesti di profeta che in una tavola a tutta pagina esclama: «Siamo tutti in pericolo!».



Gianluca Maconi, *Il delitto Pasolini*, Padova, Becco Giallo, 2015.

In un passaggio dell'intervista le parole pasoliniane prefigurano in modo esplicito (ovvero, sono affiancate a disegni) alcuni avvenimenti drammatici futuri della storia italiana e mondiale: l'omicidio di Aldo Moro e quello di Peppino Impastato, piazza Tienanmen, le Torri Gemelle. Seguono la cena con Ninetto Davoli (Pasolini gli dice: «Pensa a Dioniso, venuto a portare amore. Portò dissenso e sacrificio, o meglio ancora al Cristo... quando lui parlava ai suoi discepoli, loro che facevano?»; «Ascoltavano?» risponde un Davoli involontariamente comico), e poi l'incontro con Pelosi, fino all'Idroscalo. L'unico tentativo metaforico è rappresentato dalla presenza, intercalata tra le tavole e addensate in quelle finali (che hanno la pagina a fondo nero) di due tigri con alcuni tigrotti e un Pasolini-Marajah, che si rivela al cento per cento come colui che muore da martire. Qui si inginocchia di fronte alla tigre ed esclama: «mangiatevi la mia carne... salvatevi!». Mentre alcune figure nere col casco lo percuotono a morte, nella tavola conclusiva una tigre piangente spalanca le fauci per mangiarsi un Pasolini altrettanto lacrimoso e nudo. Naturalmente il riferimento è ad *Appunti per un film sull'India*, alla storiella che fa da punto di partenza per quella pellicola. Il fumetto è in bianco e nero, la fisionomia di Pasolini è quella iconica

(mascella, solchi profondi nel viso, Ray-Ban scuri, impermeabile). Si contano sulle dita di una mano le tavole in cui di questo Pasolini-personaggio si vedono gli occhi, e si trovano per lo più nelle pagine finali: sono occhi socchiusi o vuoti o colmi di lacrime (pp. 58-65).

Gli occhi nascosti di Pasolini sono un motivo ricorrente anche nel numero di *Linus* che è stato dedicato a Pier Paolo Pasolini nel marzo 2022. Si comincia con la copertina di Francesco Ripoli (un ritratto dell'autore a tinte beige, con gli immancabili occhiali da sole da cui si intravedono gli occhi, eppure non si riesce a mettere a fuoco lo sguardo); passando per le strisce di Massimo Giacon, *Pierpaolino* – unico tentativo, anche se non riuscito, di caricatura comica – e quelle di Giuseppe Palumbo (*Pasolini. Una povera metafisica italiana*). Si aggiunge anche il Pasolini di Leila Mazzocchi, colorato, pensieroso, riconoscibile ma non iconico, che non ha gli occhiali ma gli occhi in penombra, rabbuiati.¹⁴ Fa eccezione e anzi troneggia, in questo numero, il ritratto a matita di Tullio Pericoli: una raffigurazione anni Novanta subito cestinata dal suo autore. La salvò dall'immondizia Elisabetta Sgarbi, che la raccolse insieme ad altri schizzi, e su *Linus* la si è riprodotta per la prima volta.¹⁵ È un ritratto a mezzobusto, camicia a righe, una canottiera che si intravede sotto, braccia conserte. Ed è totalmente frontale, dunque naso, righe e profilo della bocca, tutto si schiaccia in favore degli occhi, che diventano il centro espressivo del disegno. Scompare l'icona-Pasolini in favore di un paio di occhi intensi, seri, ma con un lampo di fanciullezza, che interrogano chi li osserva senza alcuna pretesa (mi sembra) di parresia. Non a caso il ritratto s'intitola *Con occhiali neri in mano* (si intravedono in basso a sinistra, ma sembrano occhiali da vista): è un Pasolini contropelo, umanizzato, che ha dismesso un po' della sua immagine sacra.

4. Opere pasoliniane



Gianfranco Vanni - Collirio, *Edipo re*, Ferrara, Edizioni La Carmelina, 2021

Ci sono poi due fumetti che hanno provato a bypassare la biografia e a entrare nell'opera di Pasolini: uno è del 2016, risultato di un workshop di artisti coordinato sempre da Gianluca Costantini (che l'anno prima aveva disegnato *Diario segreto*) e realizzato da Lucio Ruviodotti, Arianna Farricella, Mattia Campo Dall'Orto, Olga Barbieri, Gianmarco Principi, Jessica Ranieri; l'altro è un fumetto di Gianfranco Vanni (nome d'arte Collirio) su *Edipo re* (Edizioni La Carmelina, 2022). Fumetti dunque – uno collettivo, l'altro individuale – su lavori cinematografici, già figurativi. Nessuno, finora, sull'opera letteraria del poeta, o sul suo «fumetto a colori» incompiuto, pieno di ironia, da leggersi «pensando alle comiche di Charlot o Ridolini, o ai fumetti di Paperino»: ¹⁶ nessuno, cioè, su quella parte cospicua della sua opera che lascerebbe più spazio all'immaginazione grafica, alla libertà narrativa e all'originalità dell'autore; e anche questo è sintomatico.

Edipo re riprende didascalicamente il film. I primi piani frontali della pellicola diventano la cifra

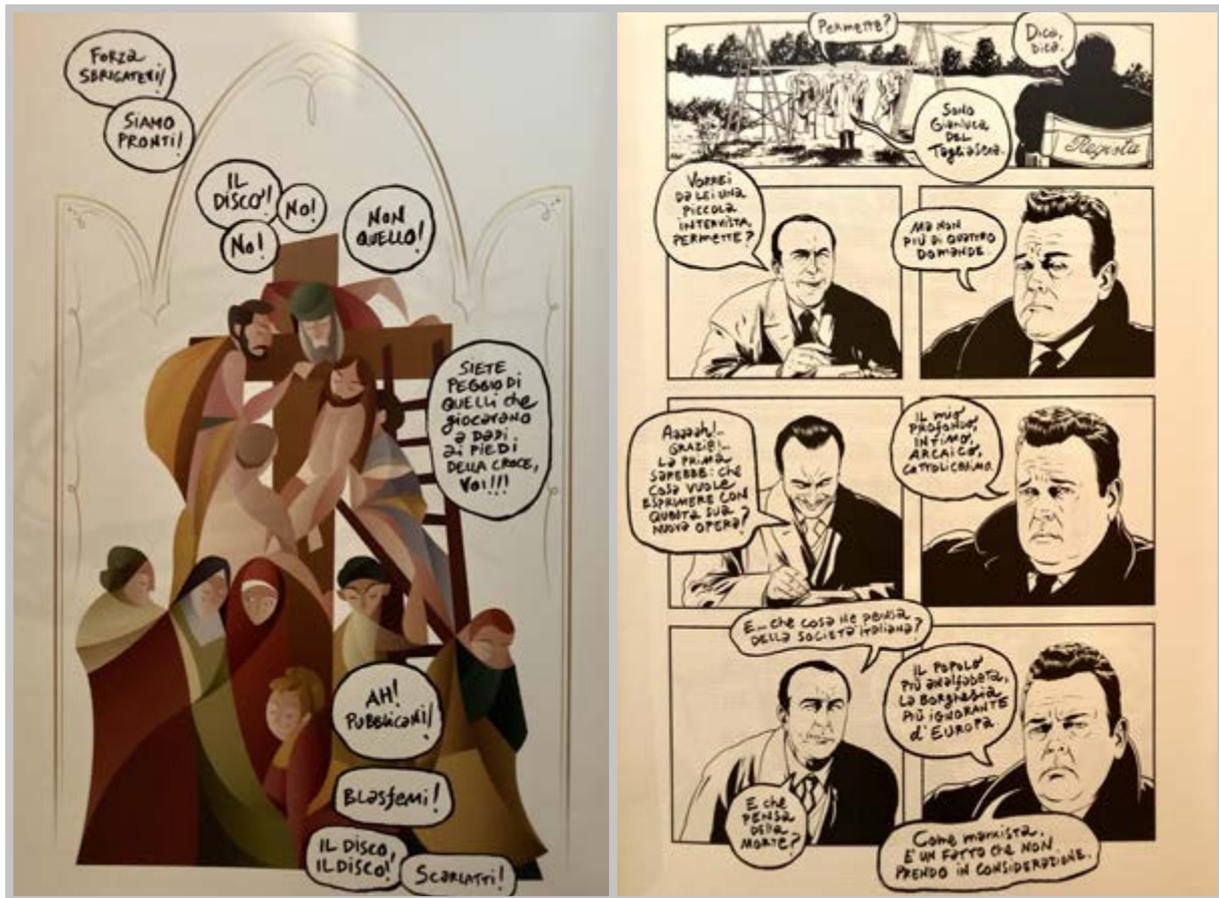


del fumetto, suddiviso in sezioni che mettono l'accento sui singoli personaggi. Il disegno è bidimensionale, senza pretese di realismo nei confronti della fisionomia degli attori (significativamente, l'unico ritratto somigliante all'attore è proprio Pasolini nei panni del gran sacerdote, ripreso anche nella copertina del volume). Il fumetto è a colori con tonalità brillanti dai grandi contrasti: è ciò che maggiormente si distanzia dal film. Come è noto, Pasolini marca di autobiografismo la cornice della storia. All'inizio siamo negli anni Venti in un paese del nord Italia, in cui si seguono le vicende di una giovane coppia in cui il marito, militare di carriera, è geloso del proprio figlio maschio appena nato. Gianfranco Vanni 'Collirio' lo segue abbastanza fedelmente, inserendo anche le due didascalie che compaiono fra i fotogrammi iniziali. Tutto il film di *Edipo re* si sposta poi nell'antica Grecia, a Tebe, e anche qui il fumetto è fedele: disegni di inquadrature, stesse battute. Nel finale torna la cornice contemporanea, e un Edipo adulto vaga di città in città, di campagna in campagna: è un mendicante cieco che suona il flauto (siamo ora negli anni Sessanta). Qui Vanni decide di spostare l'azione ai giorni nostri: si vedono sullo sfondo un murale di Banksy, un gruppo di migranti mediorientali, i palazzoni di una periferia cittadina e l'insegna luminosa del centro commerciale Pilastro di Bologna. È questo l'unico tentativo di trasformazione autoriale dell'opera ma resta isolato, come un cenno a un'attualizzazione solo evocata e non costruita attraverso tutta l'opera. Oltretutto, *Edipo re* di Pasolini è un film che si apre e si chiude in una dimensione intimo-privata, in cui l'elemento di denuncia sociale è scarso se non assente.

La ricotta del collettivo Costantini (Giuda Edizioni 2016) è difficile da definire. Trattandosi di sette autori, ciascuno dei quali disegna poche tavole evocando una scena del libro, diventa pressoché impossibile darne un giudizio complessivo. L'evocazione in chiave geometrico-fauve della scena ispirata alla deposizione di Rosso fiorentino contiene buoni spunti, così come alcuni ritratti di Orson Welles. La giustapposizione di stili diversi (più o meno astratti, con o senza l'uso di vignette, con tecniche che variano dall'acquarello al pastello, dal bianco e nero ai colori, senza nessun tentativo di omogeneizzazione) crea effetti anche interessanti, ma non si va oltre l'esperimento. Non sembra ci sia un progetto di interpretazione complessiva dell'opera, o un'appropriazione in funzione di una poetica, seppur collettiva. Sono frammenti di un discorso appena cominciato. Bisogna comunque dire che Costantini, tra tutti gli autori di fumetti qui citati, sembra quello che ha ragionato di più sulle fonti e ha provato a percorrere una strada alternativa. Sia nel caso del *Diario segreto* che della *Ricotta*, tuttavia, la sensazione che in fondo non si esca dal mito Pasolini è piuttosto forte. D'altra parte, sia per Costantini che per Vanni, la scelta è caduta su film fortemente autoriflessivi (diverso sarebbe stato il caso, ad esempio, di *Comizi d'amore* o perfino *Medea*): l'uno è una messa in scena della dimensione edipica della propria esistenza, l'altro un film sul fare film, insomma un film sull'essere autore. Il Pasolini uomo, autore, perfino celebrity e figura pubblica è al centro di entrambe le opere, in un caso trasfigurato da Franco Citti, nell'altro da Orson Welles.

5. Macchine iconografiche e mitologia letteraria

Tutti questi fumetti confermano la diagnosi di Walter Siti. Che siano un campione non sufficientemente ampio per darne un suggello definitivo, mi pare ovvio; ma le controprove sono scarse. Certo non si può dire che il mito-Pasolini sia solo postumo (e Siti stesso è ben lontano dall'affermarlo), tantomeno quello iconografico. Andrea Cortellessa lo ha definito «la macchina infernale in cui lui stesso ha fatto in modo di trasformarsi restandone infine vittima». La definizione si capisce meglio tenendo presente che Cortellessa



Gianluca Costantini (a cura di), *La ricotta*, un film di Piero Paolo Pasolini, Brescia, Giuda Edizioni, 2015

prende in prestito dall'opera di Furio Jesi (traslandolo un po') il concetto di «macchina mitologica»:

Diciamo allora, con Furio Jesi, che quella che oggi risponde al suo nome è una «macchina mitologica»: quella in cui chi elabora il mito è lo stesso che lo consuma e – con reversibilità micidiale che ricorda il macchinario da tortura della *Colonia penale* di Kafka – ne viene anche consumato.¹⁷

È difficile stabilire con esattezza quando questa macchina mitologica si sia messa in moto. Se si prova a scorrere, se non le sue dichiarazioni pubbliche, anche solo l'iconografia pasoliniana (chi fa fumetti su di lui non potrà evitarlo), è palese lo scarto netto e preciso databile più o meno a metà degli anni Cinquanta: tra le foto precedenti e quelle successive c'è un abisso. Nelle foto degli anni Quaranta-Cinquanta, Pasolini è impacciato davanti all'obiettivo e vestito in modo simile a tutti gli altri ragazzi appena diventati uomini della sua generazione, completo di lana, camicia, cravatta, mocassini e cappotto. Ce lo immaginiamo di uno spigato color talpa scuro (stesso colore dei capelli), scarpe nere. Le foto di Pasolini al Mandrione, datate 1959 e scattate da Ovidio Pallottelli (Archivio Rizzoli) sono tra quelle che segnano uno stacco dalle foto-per-caso alle foto professionali, e che iniziano a comporre un'iconografia pubblica dello scrittore. L'abbigliamento candido e immacolato contrasta col grigio sporco (grigio cemento scrostato e muffa, ma anche, con un po' di immaginazione, marrone polvere e terra) dei muri e della terra della borgata, coi vestiti sudici dei bimbettini che prende in braccio. È il Pasolini che inizia ad avvicinarsi a quello finale, coi Ray-Ban neri d'ordinanza, il collo alto, l'impermeabile sartoriale un po'



truce. È il Pasolini che ha un fotografo con sé.¹⁸ Ed è quasi solo questo ultimo Pasolini che troviamo nei fumetti.

C'è un momento, dunque, progressivo forse ma anche piuttosto identificabile (dal periodo *Ragazzi di vita* e dei processi) in cui Pasolini diventa un'icona pubblica; e un momento, successivo alla sua morte, in cui l'icona si trasforma in mito. La difficoltà è capire perché questo mito persiste. Certo è bipartisan (dice Siti) e ha una componente di necrofagia (sostiene Cortellessa sulla scorta di Elvio Fachinelli), «fa colto», e la sua opera è piena di corpi nudi (ancora Siti).¹⁹ Ma, d'altra parte, mi pare che una certa pigrizia tautologica avvolga molte operazioni culturali su Pasolini (o almeno quelle di cui si è ragionato fin qui). Oggi abbiamo, avremmo, tutti gli strumenti storico-filologici e critici per entrare nella vita dell'autore e per storicizzarla a dovere senza lasciarsi andare a facili verità. Avremmo anche il tempo dalla nostra: le foto del cadavere di Pasolini in prima pagina sui quotidiani non sono più un ricordo vivo (la mia generazione le ha viste per la prima volta da adulta negli archivi online dei quotidiani) e nemmeno il circo mediatico che ne seguì. Casomai, sono elementi che fanno parte di un dato storico da analizzare come un fattore decisivo per la costruzione del mito. Eppure questo sembra non avvenire, sembra che la domanda sul canone tenda a nascondere una, forse invece più urgente, sulla mitologia letteraria che si va costruendo. E non è un caso, tra l'altro, che la quasi totalità di questi fumetti siano usciti in occasione di un anniversario: l'ottantesimo dalla sua nascita, il quarantesimo dalla sua morte. Ma la letteratura, se ha un senso residuo oggi, dovrebbe forse poter procedere in direzione opposta alla mitopoiesi. Invece è evidente che abbiamo bisogno ancora di farci vivificare dalla voce (e dalla cosiddetta 'postura', parola che sarebbe meglio rendere al contesto ortopedico che ce l'ha prestata) di Pasolini in occhiali scuri che urla «siamo tutti in pericolo!» oppure «lo so ma non ho le prove»; e che non esiste nessuno che abbia il coraggio, lo spirito e l'immaginazione (come avrebbe potuto averne un Andrea Pazienza) di prendere davvero in giro, dissacrare, fare satira su PPP e sui suoi fan. Anche questa, più di altre, sarebbe una lezione pasoliniana. Perché invece Pasolini ci serve ancora come una divinità di un pantheon, o come un gran sacerdote in corona di fiori martirizzato o, ancora, nella sua versione pop, come un supereroe che ci redime dal male? La domanda vorrebbe essere seria.

* In riferimento alle immagini tratte dai fumetti di Origa, Toffolo, Recchioni Vanzela e Befani, Maconi, Vanni e Costantini, gli autori rimangono comunque a disposizione di altri eventuali aventi diritto laddove non sia stato possibile rintracciarli.



- ¹ I disegni di G. Origa sono stati ripresi, esposti e pubblicati in occasione dei quarant'anni dalla morte dell'autore: si veda il blog di Origa *Identità di carta* ospitato sul sito del *Il Sole 24 Ore*. Cfr. G. ORIGA, 'Identità di carta', *Il Sole 24 Ore*, <<https://grazianooriga.nova100.ilsole24ore.com/>> [accessed 10 October 2022].
- ² Numeri di pagina non presenti nell'edizione.
- ³ W. SITI, 'Il mito Pasolini', *MicroMega*, n. 6, 2005, pp. 109-112; poi in W. SITI, 'Il mito Pasolini', *Le parole e le cose*, 2 novembre 2015, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=23962>> [accessed 10th October 2022].
- ⁴ Lettera di P.P. Pasolini a Livio Garzanti, Roma, gennaio 1967, in P.P. PASOLINI, *Le lettere*, nuova edizione a cura di A. Giordano e N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 1352: «Infine c'è il progetto di un libro molto strano. Si tratta di questo: ho in mente una dozzina di episodi comici, che vorrei girare ancora con Totò e Ninetto, ma forse non potrò farlo per i troppi impegni. Ora, la sceneggiatura dell'ultimo episodio "LA TERRA VISTA DALLA LUNA", l'ho stesa sotto forma di fumetto a colori (ripescando certe mie rozze qualità di pittore abbandonate). Stando così le cose, mi piacerebbe, piano piano, di mettere insieme un grosso libro di fumetti – molto colorati e espressionistici – in cui raccogliere tutte queste storie che ho in mente, sia che le giri, sia che non le giri». Il fumetto, conservato presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze, è stato pubblicato integralmente: P.P. PASOLINI, *La Terra vista dalla Luna*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ *Pasolini* di Davide Toffolo (Rizzoli 2022) non ha i numeri di pagina.
- ⁷ *Ivi*, p. 112.
- ⁸ G.M. ANNOVI, 'Pasolini zombie', *Alfabeta2*, 2 settembre 2010, p. 13. Annovi riprende il discorso anche in *Id.*, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York, Columbia University Press, 2017.
- ⁹ L'intervista è quella del 1971 per il programma tv *Terza B. Facciamo l'appello*, all'epoca censurata dalla Rai e andata in onda postuma, il 3 novembre 1975, il giorno dopo la morte di Pasolini. È visibile sul sito delle Teche Rai.
- ¹⁰ G. POLLICELLI, 'Battaglia il vampiro e il sangue di Pasolini', *Fumettologica*, 1° agosto 2017, <<https://fumettologica.it/2017/08/battaglia-ragazzi-morte-recensione/>> [accessed 10 October 2022].
- ¹¹ Presentazione della casa editrice sulla pagina web Cfr. BECCO GIALLO, 'Chi siamo', <<https://beccogiallo.it/chi-siamo/>> [accessed 10 October 2022].
- ¹² *Diario segreto di Pasolini* di Costantini Stramboulis (Becco Giallo 2015) non ha i numeri di pagina.
- ¹³ P.P. PASOLINI, *Dai «Quaderni rossi»*, in *Id.*, *Romanzi e racconti 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1998, pp. 131-157, pp. 131-132.
- ¹⁴ Le illustrazioni di L. Marzocchi su *Linus*, LVIII, 682, 3, marzo 2022 sono a p. 43 e a p. 46; 'Pierpaolino' di M. Giaccon è alle pp. 63-64; 'Pasolini. Una povera metafisica italiana' di G. Palumbo è alle pp. 69-73.
- ¹⁵ E. SGARBI, 'Disegni raccolti dal cestino', illustrazione di Tullio Pericoli, *Linus*, LVIII, 682, 3, marzo 2022, pp. 62-63.
- ¹⁶ P.P. PASOLINI, *Il Buro e la Bura (o 'La Terra vista dalla Luna')*, in *Id.*, *La Terra vista dalla Luna*, p. 7.
- ¹⁷ Le citazioni sono tratte da: A. CORTELLESSA, 'Pasolini uno e bino. L'opera contro il mito', *Antinomie*, 3 marzo 2022, <<https://antinomie.it/index.php/2022/03/03/pasolini-uno-e-bino-lopera-contro-il-mito/>> [accessed 10 October 2022]. Per il concetto di «macchina mitologica» si veda F. JESI, *Mito* [1973], Milano, Mondadori, 1980, in particolare pp. 105-109.
- ¹⁸ Sul Pasolini fotografato si vedano a titolo esemplificativo S. CHIODI, 'Dalla voce alla presenza. Il corpo del poeta nel tempo dello spettacolo', *Engramma*, 181 (*Vedere, Pasolini*), maggio 2021 <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4191> [accessed 10 October 2021] e M. BELPOLITI, *Pasolini in salsa piccante*, Milano, Guanda, 2010.
- ¹⁹ W. SITI, *Il mito Pasolini*, p. 111.



SIMONA SCATTINA

«Ogni oggetto è per me miracoloso»...
Pasolini nel Museo di Celestini

Ascanio Celestini, custodian and guide of a hypothetical museum dedicated to Pier Paolo Pasolini, reconnects the threads of a short life, which ended in a massacre at the Idroscalo di Ostia, with historical events and imaginary anecdotes. The visitor will find himself immersed in Pasolini's most authentic and complex world and in the parallel world that is the result of field research by Celestini who, just like the poet, has never stopped investigating and dialoguing with the last and the exploited.

Per Orhan Pamuk ogni museo dovrebbe essere un luogo in cui «il tempo diventa spazio», capace di raccontare le storie dei singoli individui e in cui poter «esplorare ed esprimere l'universo e l'umanità dell'uomo nuovo e moderno».¹ Quasi sulla stessa scia, a partire da un'idea di luogo non-monumentale in grado narrare fatti che vadano al di là dell'ossessione di un singolo, e da sempre attratto dalla Storia e dai suoi paradossi, Ascanio Celestini nel 2021 concretizza il progetto di costruire, narrativamente, un Museo dedicato alla memoria di Pier Paolo Pasolini.² È, ancora una volta, la sua «corda civile»,³ in cerca dell'uomo e delle sue parabole, a consentirgli «*di scorgere* le tracce del mito»,⁴ confermando così la sua poetica della testimonianza volta a dare spazio alla dimensione umana e individuale all'interno della più grande macchina della Storia, e basata su un concetto di memoria come strumento per riconsegnare identità sia agli oggetti sia ai corpi della storia.

In una carriera dove ha filtrato, con i racconti di testimoni comuni, i grandi temi del nostro Paese, Celestini ci restituisce uno spettacolo straziante e potente, una raccolta di oggetti simbolo per disegnare la figura del poeta friulano, affiancando ad essi la rappresentazione del Novecento italiano saturo di fascismo, di golpe di stato, di democrazie tormentate e di una «busta de stracci che invece era n'omo morto». Una «corrispondenza d'amorosi sensi» che ben si spiega con la capacità dell'attore romano di raccontare storie controverse con la cifra di una disarmante onestà in grado di mescolare registri plurimi. Celestini, peraltro, non è nuovo all'esplorazione di Pasolini.⁵ Nel 1998, quando ancora si considerava un «teatrante per caso», incontra Gaetano Ventriglia, e con lui – discutendo di cucina, di emozioni e del loro comune interesse per 'il poeta delle ceneri' – dà vita a *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini, un po' spettacolo*⁶ e un po' libero pensiero. Al centro di questo esperimento si pone infatti una riflessione discontinua sul tema della morte che avvicina un padre (già trapassato) ad un figlio (nel momento del trapasso), emblematicamente identificati come Cicoria padre e Cicoria figlio. Questa coppia, che in modo scoperto discende da Totò-Ninnetto Davoli di *Uccellacci e uccellini*, richiama anche il riflesso di altre opere, secondo un progetto in forma di palinsesto, instabile e promettente allo stesso tempo.

Cicoria proveniva da un'improvvisazione. Io e Ventriglia ci siamo incontrati per alcuni giorni e abbiamo costruito un testo nel quale si incrociavano storie e modalità performative diverse. Mi ricordo che a un certo punto ci siamo ispirati a una scena in particolare del film *Accattone*, quella in cui il protagonista sogna di essere morto



e cerca un posto al sole almeno nel camposanto. Forse ci bastava avvicinarci a Pasolini, ma avevamo bisogno di portare in scena soprattutto quello che immaginavamo di lui, non ciò che davvero aveva prodotto.⁷

I *Cicoria* – eredi di quell'Italia proletaria e periferica, amara come il gusto di questa verdura di campo – sono in cammino verso un misterioso punto di arrivo, cui allude anche il sottotitolo *In fondo al mondo, Pasolini*, perché è forse tra gli emarginati dell'umanità, alla fine del mondo, che si trovano i prediletti di Pasolini.

Cicoria, come evidenziato da Andrea Porcheddu, andava spiegato, in quegli anni, con la necessità di riattivare una memoria collettiva: «c'era bisogno di punti di riferimento, di luoghi riconoscibili, di un pensiero politico che potesse incanalare le energie e lo scontento di molti [...]. In quest'ambito si può anche collocare, ad esempio, la riscoperta pasoliniana».⁸

Il teatro degli ultimi anni Novanta e dei primi anni del nuovo secolo ha ruotato attorno all'effigie del Pasolini profeta e combattente; ma se *Cicoria*, in fin dei conti, evocava non tanto il soggetto osservante, ma l'oggetto osservato, ovvero i reietti cari al firmamento pasoliniano, l'intento di *Museo Pasolini* appare sin da subito differente; se per un lungo tratto Pasolini era apparso a Celestini come un «antenato culturale»,⁹ qui il vissuto e l'opera dell'artista fungono da specchio di rifrazione della nostra Storia, se non altro di tutta l'ambiguità del cosiddetto 'secolo breve'. Alla base di questo approccio c'è l'illuminante considerazione di Vincenzo Cerami (negli anni Cinquanta allievo di Pasolini presso la scuola media di Ciampino, poi sceneggiatore e suo aiuto regista), che proponeva di prendere tutto il lavoro di Pasolini e di ordinarlo secondo una cronologia, così da riuscire ad ottenere il ritratto dell'Italia dalla fine degli anni del fascismo fino alla metà degli anni Settanta. *L'opus* letterario di Pasolini rappresentava quindi per Cerami l'ordito di un pezzo di Storia, realizzato da chi, conducendo un esercizio di realismo folgorante, aveva saputo con occhi di poeta parlare al corpo del Paese attraverso la fibra della scrittura, muovendosi «nello scandalo / e nella rabbia»,¹⁰ con l'innocenza di una «bestia al macello».¹¹

1. La 'scena' del Museo

Con *Museo Pasolini* Celestini riesce a instaurare un'immaginaria collaborazione tra due visioni che si compenetrano. E lo fa convocando un dispositivo narrativo quale è il museo, di fatto una sofisticata macchina narrativa, un modello di distretto culturale legato alla valorizzazione e alla messa in prospettiva di testimonianze; oggi, probabilmente, l'istituzione culturale più densa di segni, simboli, contenuti della contemporaneità in grado di porsi in dialogo attivo con tutte le altre forme d'arte al fine di costruire nuove storie. Inglobando il museo nell'ordito diegetico, Celestini lo eleva a luogo privilegiato di una continua negoziazione tra «spazio reale e spazio finzionale».¹²

A partire dalle cinque funzioni indicate dall'International Council of Museums (ricerca, acquisizione, conservazione, comunicazione, esposizione), e dal tentativo di trovare risposte ad alcune domande (qual è il pezzo forte del Museo Pasolini? Quale oggetto dobbiamo cercare? Cosa siamo tenuti a fare per conservarlo? Cosa possiamo comunicare attraverso di lui? E infine: in quale modo dobbiamo esporlo?), prende vita lo spettacolo che debutta nel 2021¹³ e che viene preceduto, secondo una pratica comune ai protagonisti del cosiddetto 'teatro di narrazione', da una serie di prove aperte, dal nome



Appunti per una visita guidata al Museo Pasolini, pensate per far partecipare attivamente il pubblico così da ricavarne rimandi e ispirazioni.¹⁴ La lunga gestazione del progetto, la scelta di lavorare per accumulo di segmenti da incastrare in una struttura sempre più ampia, conferiscono al modello drammaturgico un carattere unico, che si smarca da ogni tentazione imitativa dello stile pasoliniano e giunge a definire invece un format che consolida l'impronta affabulatoria di Celestini.

Per capire fino in fondo tale unicità ha senso recuperare la lezione foucaultiana, ovvero l'ormai nota proposta teorico-filosofica di archivio come «bordo del tempo che circonda il nostro presente», come «ciò che sta fuori di noi e ci delimita».¹⁵ Ancora oggi questa definizione ci ricorda che l'archivio vale «come nostra diagnosi».¹⁶ La riflessione sulle diverse forme e funzioni di archivio ha portato negli anni a proposte di esposizione in cui si riflette sulle possibili coincidenze tra una idea di deposito in movimento e la presa d'atto del museo come luogo della messa in scena di eventi. Un archivio si declina artisticamente in varie tipologie, ciascuna con diversi presupposti, possibilità e caratteristiche, con configurazioni che vanno dall'atlante-mappa all'album-diario, fino al museo-*Wunderkammer*. I reperti esposti allora nelle stanze del *Museo Pasolini* tanto più si prestano alla funzione di reliquie laiche quanto più sono considerati da Celestini icone di una 'camera delle meraviglie' che si fa espressione di un carattere mitologico (in linea con la devozione popolare del medioevo o l'invenzione dei musei risorgimentali).

Gli oggetti sono accostati per analogia e assurgono a sistema grazie al quale il narratore cerca di ricostruire un mondo, una totalità privata. Sono cinque le 'mirabilie' attorno alle quali si orchestra il percorso espositivo-narrativo: la prima poesia scritta a sette anni, «*bene inconsumabile e inconsumato*»; il paese di origine della madre, Casarsa della Delizia e, soprattutto il cimitero, memoria familiare dove giace il fratello Guido, partigiano ucciso da altri partigiani; l'innocenza del Partito Comunista, rappresentato dalla 'bandierina' rossa che il Partito aveva nascosto durante le drammatiche giornate dell'occupazione di Budapest, «piegata come una bandiera e chiusa in un cassetto»; la borsa in similpelle contenente una bomba inesplosa e ritrovata il giorno dell'attentato a piazza Fontana; e l'ultimo oggetto, il pezzo forse più prezioso della collezione, il corpo martoriato del poeta. Si tratta, in fondo, di un museo immateriale, come lo è qualsiasi spettacolo, dentro il quale poter depositare non solo le opere-tracce, ma anche ciò che non si trova più.

Punto di convergenza e principio ordinatore di questo materiale estremamente eterogeneo è il soggetto narrante; Celestini, accogliendo molteplici visioni e dando vita a un serrato montaggio di inserti e passaggi narrativi, si trasforma in un metafisico custode, nella guida loquace ma anche nel fondatore di questo luogo immateriale, introducendo gli spettatori alla visita attraverso la diegesi della vicenda biografica di Pasolini, nominato durante il monologo semplicemente 'il poeta', perché solo i poeti sono in grado di fornirci oggi nuove lenti con cui guardare il reale, consentendoci di attivare un 'altro sguardo' capace di trasformare le cose, financo la vita stessa, in un'opera.

Non soltanto si lavora, in poesia, ma si vive in poesia, quindi se uno viene considerato poeta viene considerato poeta fin dal momento in cui sta vivendo la sua vita, la sua giornata [...], ma se lei per poeta intende un lavoro specifico allora probabilmente va bene, accetto questa qualifica. Ricordo che avevo 7 anni e mezzo, facevo la seconda elementare e mia madre, non so per quale ragione, ha scritto un sonetto che mi riguardava [...], attraverso questo sonetto [...] ho capito che si poteva scrivere la poesia [...] e così due giorni dopo ho scritto anche io una poesia, mi ricordo che era rivolta a



un usignolo non bene identificato, c'era della rugiada, e anzi l'usignolo era chiamato rosignolo...¹⁷

Ascanio Celestini è alla ricerca di un modello che sappia usare ora le parole penetranti della verità ora quelle opache della poesia. La regola di questo dispositivo è enunciata fin dalle prime battute con trasparente plasticità; tutto si gioca sul potere della parola, attraverso il quale un affabulatore come lui compone, muovendosi tra primi piani e campi lunghi, il suo museo narrativo, conducendo lo spettatore lungo un viaggio che ripercorre la denuncia di *Petrolio* in una fulminea sintesi di pluri-vocalità teatrale. Si va così dal romanesco colorito e irriverente dei popolani e dei borgatari romani al linguaggio grottesco di Borghese e dei golpisti, dipinti come macchiette tragicomiche, burattini manovrati da un potere più in alto di loro; fino al linguaggio appassionato e tagliente dello stesso Celestini. A predominare sono, anche in questo caso, le strategie narrative proprie della letteratura orale:¹⁸

Il nostro Museo ha le sue peculiarità: il numero di parole, la quantità di parole, è decisamente superiore, sproporzionatamente superiore rispetto agli oggetti esposti. [...] Gli oggetti esposti all'interno di questo Museo, il nostro patrimonio, corrispondono a una definizione dei burocrati dell'Unesco ovvero sia 'patrimonio immateriale' o 'patrimonio culturale vivente'. Questo aggettivo mi fa sorridere, 'vivente', perché il fulcro di questa visita guidata è un poeta morto.¹⁹

Le parole che introducono il visitatore all'interno del Museo aspirano a diventare merce inconsumabile, documentando quella dimensione poetica e immaginifica tipica della ricerca artistica e drammaturgica di Celestini, che non si è mai separata dalla passione per le storie degli ultimi e dei marginali.

2. Frammenti di una narrazione

La genesi di questo oratorio teatrale su Pasolini risale a un incontro di Celestini con Graziella Chiaricossi, moglie di Cerami e cugina del poeta, che gli ha metaforicamente e concretamente aperto l'album di famiglia. A partire dalle tracce della biografia dell'autore, Celestini, secondo una metodologia di lavoro che gli è cara, comincia a intervistare chi lo ha conosciuto, chi lo ha studiato o anche solo chi lo ha amato attraverso le sue opere. L'indagine parte dalla «città piena di portici», Bologna, dove Pasolini nasce nel 1922, e dove si forma, frequentando il liceo Galvani e poi l'Università.²⁰ Com'è noto qui fonda, con Roberto Roversi e Francesco Leonetti, la rivista di poesia "Officina" e al Portico dei Servi girerà il finale dell'*Edipo Re* nel 1967, mentre Villa Aldini diventerà il set del suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Di questo primo tratto dell'avventura personale e creativa dello scrittore Celestini recupera suggestive immagini che riportano lo spettatore negli anni e nei posti più significativi della biografia pasoliniana.

L'attore all'inizio del racconto segue molto da vicino, e in maniera piana e ordinata, lo svolgersi dell'infanzia e dell'adolescenza del poeta, attraverso un susseguirsi di date: dal racconto dell'incontro dei nonni materni Domenico e Giulia, che apriranno una distilleria a Casarsa, alla nascita dei sei figli, tra cui Susanna madre del poeta e la zia Giannina «anche lei insegnante... omosessuale. Come lo zio Gino, come il nostro

poeta...»;²¹ una sosta nel 1925, anno in cui nasce il fratello Guido e si istituisce il saluto romano, «virile e igienico»,²² fino allo scoppio della guerra. I tempi serrati del monologo conducono verso il primo oggetto in esposizione: la poesia scritta da Pasolini nel 1929, l'anno della firma dei patti Lateranensi, quando aveva solo sette anni.

La narrazione prosegue con il periodo dell'istruzione, l'incontro con Longhi, la «follgorazione figurativa»,²³ i soggiorni a Casarsa, l'interesse per la poesia, la pubblicazione del primo volume di poesie in lingua friulana e l'istituzione della prima scuola elementare a Versuta dove insegnerà nel periodo in cui vivrà da sfollato nel piccolo borgo. Il fratello Guido diventa partigiano, «nome di battaglia Ermes, fazzoletto al collo verde, Brigata Osoppo-Friuli»,²⁴ trovando la morte a Porzus il 12 febbraio del 1945, anno XXIII dell'era fascista.

Il visitatore giunge così al cospetto del secondo reperto custodito nel Museo: «Se invece di andare a Parigi al Louvre a vedere *La Gioconda* [...] ti capita di andare a Casarsa della Delizia in Friuli [...] c'è un piccolo cimitero, il cimitero di Casarsa, ovverosia il secondo oggetto esposto nel Museo Pasolini, ovvero nel nostro piccolo museo».²⁵ In questo cimitero di campagna riposano i Colussi e lo stesso poeta con accanto l'amata madre, in un'unica isola verde delineata da una pianta d'alloro e da una di gelsomino.



Ascanio Celestini in Museo Pasolini, ph Riccardo Musacchio, Flavio Ianniello e Chiara Pasqualini

La narrazione riprende secondo un serrato ordine cronologico. Siamo nel 1950 e Pasolini, rimosso dall'insegnamento nelle scuole pubbliche ed espulso dal Partito Comunista, a seguito di una denuncia per atti osceni, si trasferisce con la madre Susanna nella Capitale. Seguendo le traiettorie dei vagabondaggi pasoliniani si approda nella città dentro la cui 'forma incerta' Pasolini collo-

cherà la sua nuova poesia. Per effetto di un inevitabile cortocircuito le immagini evocate da PPP si saldano e si sovrappongono ai ricordi vivi di Celestini, non nuovo al dialogo con l'amato quartiere nel quadrante sud-est della Capitale, il Quadraro.

Cammino lungo una strada di Roma. Sono venuto a scrivere un racconto. Ma un racconto per cosa? Sono venuto a prendere appunti per una visita guidata in un museo. Questo museo sarebbe dedicato a Pasolini. Per cominciare ho scelto una via del Quadraro perché si tratta di un luogo nel quale Pasolini ha girato *Mamma Roma*. [...] Questa breve strada è un oggetto da mettere nel mio museo, un pezzetto del ritratto della storia italiana che posso recuperare attraverso Pasolini. L'Italia di Mattei e del petrolio, del boom e delle speranze, dell'anticomunismo e dell'omologazione. Cammino lungo via Sagunto e vado verso l'antico acquedotto che sta nella campagna oltre via Selinunte.²⁶



La geografia del monologo di Celestini coincide con la Roma cantata da Pasolini (non si dimentichi che il titolo dello spettacolo, nonché della raccolta di racconti e fiabe, *Cecafumo*²⁷ è anche il nome del quartiere romano scelto dal poeta-regista come ambientazione del film *Mamma Roma*). La periferia romana che a metà degli anni Cinquanta diventa, per PPP, la vera protagonista di un viaggio di ricerca e di scoperta, accompagnandolo fino alla tragica fine, è, per l'attore, la città che fino al 1974 nel Parco degli Acquadotti all'Appio Claudio ha ospitato baracche addossate alle costruzioni romane, abitate dagli immigrati italiani attivati nella Capitale.

Nella «biancheggiante città» descritta in *Poesia in forma di rosa* (1964), ci si può perdere e financo incontrare sul bus 109 il poeta, che diventa improvvisamente uno dei tanti narratori che costellano l'universo diegetico di Celestini.

È quella la prima volta che io ho visto il poeta. Era uno di quei giorni che tirava un vento sempre senza pace, io stavo al secondo piano della [...] fabbrica che sta sulla Tiburtina e vedo il poeta che scende giù [...], scendo pur io, vado pur io verso il 109, arriva il 109, sale il poeta, solgo pur io, tiriamo fuori gli spicci, famo il biglietto, il poeta se mette seduto e io gli dico: “ma scusame tanto, tu non mi sembri un abitante de 'sta borgata triste e beduina, tu mi sembri un borghese come me, che c'è fai da ste parti...” E lui me fa “Che c'è faccio? C'è vivo”, me dice e io “ma de che vivi? Che mestiere fai?” E lui: “ma sai, di mestieri sono uno scrittore, un poeta – me fa – però per vivere faccio l'insegnante in una scuoletta [...] che sta a Ciampino. Tutte le mattine mi faccio [...], anche tre ore di viaggio”. “Beh, se sei un poeta [...] te lascio in pace”. E lui mi fa: “Guarda che non faccio pensieri meno poetici se li condivido con te”.²⁸

Un viaggio in direzione Ciampino, attraverso presepi di baracche, a cui sembrano fare eco le parole del poeta pronunciate durante le riprese di *Mamma Roma*: «giro per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone». ²⁹ Parlando di quelle strade, di case «sprofondate nel cielo», dei «ruderi antichi di cui nessuno più capisce stile e storia»,³⁰ il poeta racconta a Celestini di una Roma che non finirà mai sulle cartoline.

Entrambi da sempre attenti alla 'forma della città',³¹ in tempi diversi hanno indagato la natura profonda della società italiana – elaborando la concezione di «mutazione antropologica»³² – a cui affiancare le piccole storie, tragiche e comiche, dei molti personaggi 'minori' che, grazie alla loro personale lingua poetica, popoleranno la loro vicenda umana divenendo i protagonisti per l'uno dei romanzi e dei film, per l'altro dei racconti teatrali e dei docufilm. Il poeta e l'attore condividono il bisogno di scoprire «la città che ricomincia dove pensi che la città sia finita»,³³ e così la simulazione del loro incontro diviene il punto di svolta dell'intero edificio narrativo. Grazie al 'personaggio' Pasolini, Celestini ha modo di illustrare la realtà italiana degli anni Sessanta, di aprire spiragli sugli eventi politici di quel periodo, che il poeta, sempre animato da una forte passione politica, non intende tacere, anzi si sforza di denunciare apertamente: i fatti d'Ungheria e l'intervento sovietico, le serrate nelle fabbriche e il licenziamento degli operai iscritti al Pci, le manifestazioni repressate dalle forze di polizia, le proteste del Sessantotto, la strage di piazza Fontana, le stragi e le bombe neofasciste, il tentato colpo di Stato di Borghese, la strategia della tensione portata avanti da settori statali per impedire l'arrivo al governo dei comunisti per via democratica. Pasolini attraversa queste vicende, diviene emblema di una rivoluzione popolare mancata, e per questo può essere 'trattato' come un reperto perfetto per un museo che non c'è.

Il momento in cui PPP diviene personaggio è dunque l'acme dell'intero spettacolo, la

vertigine estrema in cui Celestini si sdoppia e lascia 'entrare in scena' l'oggetto più prezioso, il fantasma del poeta, con la sua scia vivida di parole e voce. Il tema dominante del discorso è sempre una certa idea di innocenza, piegata «come una bandiera in tempo di guerra»,³⁴ stirata, messa nel cassetto – in attesa di tornare a dispiegarsi.



Ascanio Celestini in *Museo Pasolini*, ph Riccardo Musacchio, Flavio Ianniello e Chiara Pasqualini



Ascanio Celestini in *Museo Pasolini*, ph Riccardo Musacchio, Flavio Ianniello e Chiara Pasqualini

dell'Acquedotto Felice fondando la scuola 725, assume il valore di un'esperienza educativa collettiva.

La cronologia della vita di Pasolini – dall'anno di nascita, 1922, anno zero dell'Era Fascista, al 1975, anno LIII dell'Era Fascista, due date in cui prende fisionomia il Novecento italiano – si fa, come detto, via via sempre più sfumata, cedendo il passo al racconto 'corale' in cui l'attore finisce per eclissarsi e far parlare una serie di figure, sia personaggi del popolo e delle classi subalterne delle periferie romane – «gli sfruttati» – come Don Piccicola, i Sandroni, venditori di merce «non rubata ma caduta dal camion»,³⁵ e tutti i baraccati delle periferie romane; sia personaggi storici e politici come il «principe nero» Junio Valerio Borghese, Alberto, il grande industriale, e il prete massone – «gli sfruttatori». Sono queste maschere assenti, con le loro storie e le loro parole, a ricostruire la vita e soprattutto il pensiero del poeta, e a introdurci alla realtà politica e sociale dell'Italia postbellica. In questo ampio arco temporale, in cui fatti e personaggi storici convivono con l'inventiva dell'attore, Celestini mostra l'Italia dei piccoli e medi conflitti, delle teorie del complotto tipiche dei golpe, dei tanti abitanti che hanno formato il paese senza scriverne ufficialmente la Storia.

La «forza mitopoietica»³⁶ dei cinque reperti trova nel Museo Pasolini un'ampia e straordinaria possibilità di espressione. Gli oggetti passati in rassegna dall'io narrante danno forma al caleidoscopio di immagini impresse nella mente della voce enunciante. L'edificante e struggente storia di don Piccicola, nella realtà don Roberto Sardelli, il prete che andò a vivere tra i baraccati



Se io fossi il ministro dell'istruzione – dice don Piccicola – ogni tanto mischiere i le classi. Quelli più piccoli con quelli più grandi. Quelli più svegli con quelli più lenti e addormentati. Il ragazzo che conosce la geometria insegna il teorema di Pitagora a quello che non lo sa. Magari tra ragazzi c'è meno ansia, meno paura di sbagliare. E forse userebbero parole più semplici, quelle della lingua dei giovani. Dei poveri. Degli stranieri.³⁷

È sempre dentro il linguaggio che avviene lo scarto tra bene e male, verità e finzione. Il monologo diventa così un percorso ibrido in cui le vicende prettamente pasoliniane si fondono e dialogano con le testimonianze e le risonanze da esse evocate. Don Piccicola esce ed entra nella narrazione attraverso voci, testimonianze, correlazioni, e segna un percorso, come quello di una borsa di pelle nera, lasciata sotto un tavolo all'interno della Banca Nazionale dell'Agricoltura in piazza Fontana, a Milano che, alle 16.37 del 12 dicembre 1969, segnerà il prima e il dopo della Storia della Repubblica. Ma la sinfonia dell'innocenza – stirata e piegata, nascosta in un cassetto, da cui riemerge a tratti e mai è stata viva come nella volontà creativa del poeta – resiste a ogni assalto e torna come il segno vuoto lasciato da un quadro rimosso, su una parete quasi nascosta nella casa del narratore. Tale assenza si presta ad ogni manipolazione, è anche una pagina bianca, luogo del possibile, dell'immaginazione: un simbolo conteso, come l'oggetto-feticcio che sposta il senso dell'intera narrazione.

3. *Il corpo dello scandalo*

Celestini ci ha abituato a uno stile scenico evocativo e assolutamente essenziale: in scena una sedia, una lampada, una bacinella, alcune scatole e una porta bianca che funge da diaframma tra quel «io so ma non ho le prove» e ciò che è stato rimosso o che dobbiamo ancora conoscere. Un luogo fatto di parole, musica (quella registrata per la fisarmonica di Gianluca Casadei) e immagini (ogni oggetto è preceduto da una copertina illustrata di Franco Biagioni).

Per l'intera durata dello spettacolo non fa che schermare racconti e aneddoti, spingendo al massimo le strategie retoriche dell'«oralità-che-si-fa-testo»:³⁸ senza soluzione di continuità mima le pose di una galleria di figure ora reali ora immaginate, tra cui spicca evidentemente lo stesso Pasolini, in quello che resta l'inarcamento più significativo. Questa giostra di incarnazioni culmina con l'evocazione dell'ultimo tipo di reperto, il corpo del poeta, vera e propria immagine-icona, perno di un'esausta pulsione di vita (e di morte).

Marco Bazzocchi ha letto la stagione più importante di Pasolini nella chiave di un'ostensione del corpo tormentato dell'autore-performer,³⁹ che si è dato in pasto al pubblico, secondo un preciso disegno provocatorio. Più in generale, la riflessione pasoliniana sul corpo – motivo centrale e drammaticamente urgente della sua poetica – ha inizio dalla contemplazione dei bambini di Casarsa, puri e leggeri, simbolo di grazia e di bellezza del creato. Questi stessi corpi si tramuteranno presto in causa di dissidio interiore, nel momento in cui il poeta scoprirà e metterà a nudo la sua sessualità. Nell'impetuoso diario giovanile *Pagine involontarie*, descrive i primi turbamenti avvertiti mentre osserva i ragazzi che giocano nei giardini pubblici di fronte a casa sua a Belluno. E per definirli s'inventa un nome arcano, suggestivo ed esotico: «Era il senso dell'irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è stato ancora inventato un nome [...] mi dissi che provavo “teta veleta”, qualcosa come un solletico, una seduzione, un'umiliazione».⁴⁰



Approderà poi al corpo di un cinema fondato quasi interamente sulla fisicità di attori e di attrici, a partire dalla 'folgorazione figurativa' di matrice longhiana. Di fronte alla crisi culturale della modernità, il corpo è ciò che appartiene al «passato popolare e umanistico» – come egli stesso scriverà – quando la sua realtà fisica era «protagonista, in quanto del tutto appartenente ancora all'uomo»,⁴¹ non ancora alienata dal conformismo, e dunque luogo di provocatoria resistenza, di elaborazione del linguaggio immediato della fisicità. Come lo era stato del resto, sia pure per ragioni diverse, per gli artisti del passato, in particolare i Manieristi. A partire dall'incontro (1967) con la pittura manierista tuttavia la sua concezione sul corpo cambia. Il rapporto tra carne e potere, le dinamiche di 'educazione', o meglio di 'sottomissione' del corpo che tendono a limitare la personalità degli individui entro una gamma ristretta di concetti e condotte esplodono in *Teorema*, in cui Pasolini decretava il valore della sessualità come ultima sovversione al mondo borghese, mentre in *Salò* – girato nello stesso periodo in cui Foucault pronunciava i discorsi sull'anomalia (1974-75) giungendo a sostenere come «il punto di focalizzazione dell'esame di coscienza ... dev'essere adesso il corpo con tutti gli effetti di piacere che vi hanno sede»⁴² – perduta ogni speranza, il corpo diventa l'oggetto principale dell'attenzione del potere neocapitalistico.

Eleggendo il corpo come filtro del proprio tempo, Pasolini suggerisce a Celestini una via di fuga, che si arresta di fronte al mistero di «una busta de' stracci», ultimo atto di un destino arso nella polvere. Nel rievocare l'oltraggio della morte, l'attore si sofferma sul diletto dello sguardo di un poliziotto che immaginava di trovarsi davanti al cadavere di un uomo che non indossava semplice biancheria intima: «strano, uno come lui me lo immaginavo con le mutandine di seta».⁴³ Basta questo dettaglio per stigmatizzare l'assurdità della fine del poeta, l'insensatezza di un omicidio che continua a non avere risposte e che risuona come punto cieco.

Il corpo per PPP era uno strumento di lotta declinato al futuro.

io vorrei soltanto vivere / pur essendo poeta / perché la vita si esprime anche solo con sé stessa. / Vorrei esprimermi con gli esempi. Gettare il mio corpo nella lotta. [...] sarò poeta di cose. Le azioni della mia vita saranno solo comunicate, e saranno esse, la poesia, poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.⁴⁴

La traumatica espulsione del suo corpo dal 'raggio' della storia resta ancora oggi, a distanza di quasi cinquant'anni dall'omicidio di Ostia, un segnale di allarme, un monito per un tempo in fondo avaro di memoria e consapevolezza: non è difficile comprendere allora perché l'ultimo reperto sia proprio quella «busta de' stracci», metonimico sintagma di una testimonianza vitale decisiva.

Che ho detto ad Alberto: "ma che significa, che l'abbiamo ammazzato noi il poeta?" Dice "ma che ti importa, che ti cambia, perché indaghi, che ti frega? Perché, se l'abbiamo ammazzato noi resuscita? Se lo ha ammazzato un altro che fa, muore due volte? È morto. Basta. Non indagare. [...] Se qualcuno ammazza un poeta all'idroscalo di Ostia, da qualche parte, qualcuno, in qualche stanza, stappa una bottiglia. Chi è il colpevole allora? Chi è il colpevole?". "Il colpevole" – mi dice Alberto – "non è quello che si è sporcato le mani di sangue, le scarpe di fango quella notte lì, sotto la pioggia, all'idroscalo, no, il colpevole non è manco quello che ce l'ha mandato a sporcarsi le mani e le scarpe, il colpevole della morte del poeta è quello che ci guadagna di più dalla morte del poeta". "E qual è il luogo del delitto? [...] non è il mare di Ostia [...] il



luogo del delitto è il Novecento” – mi dice Alberto – “e chi è il colpevole? Il colpevole siamo noi”. Tu dici: “ma perché noi, io manco c’ero quella notte!” “Peggio, omissione di soccorso”. I colpevoli siamo noi – dice Alberto – noi che abbiamo vissuto in questo secolo pieno di tragedie e di utopie. “E qual è la pena che dobbiamo scontare?”, dice Alberto, perché ce sarà una pena da scontare, porca miseria, ci sarà un processo, prima o poi, ci condanneranno. E la pena che dobbiamo scontare è spalancare la porta di questo secolo e mostrarlo per intero, senza paura, senza vergogna, senza reticenza. Mostrarlo senza *omissis*, senza dimenticanze, senza cancellature. “Mostrarlo, se possibile” – dice Alberto – “se possibile, rispettando la cronologia”.⁴⁵

Museo Pasolini è una costruzione complessa e stratificata, un’avventura di parole che preme oltre l’omaggio e la ‘memoria’. La scoperta metafora museale non è un facile apparato retorico quanto piuttosto un dispositivo mobile, capace di mettere in fila le date e gli eventi di una ‘cronologia’ almeno doppia, privata e pubblica, in cui ognuno sa di potersi riconoscere, anche solo per amore dell’arte e della verità. Celestini offre una chiave di lettura chiara, che vale come via d’accesso per ogni visitatore:

La memoria è in movimento perenne, in continua trasformazione e quindi, più che a un oggetto che chiamo memoria, a me piace pensare a un’attività e a un processo che chiamo ricordare. [...] La questione fondamentale è nel bisogno che oggi abbiamo di ricordare, il bisogno e l’interesse che alcuni hanno di ‘non’ ricordare...di quello che c’è dentro o, forse, guida di quello che non c’è, perché rimosso o perché qualcuno non vuole resti se non come intenzione. [...] È un museo dove può finire una poesia perduta, più che una conservata, dove resta l’anima delle cose che sono state, non già gli oggetti ma le occasioni in cui c’è stata vita.⁴⁶

¹ O. PAMUK, ‘Un modesto manifesto per i musei’, in Id., *L’innocenza degli oggetti*, Torino, Einaudi, 2012, in <https://www.museoetru.it/il-decalogo-di-un-museo-orhan-pamuk> [ultimo accesso 1° novembre 2022].

² Celestini è il primo a mettere in scena il suo personale omaggio a Pasolini anticipando i numerosi eventi che si sarebbero poi susseguiti a partire dal 2022. Il mondo del teatro ha infatti dedicato parecchia attenzione al centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, a cominciare dall’idea di Walter Malosti di mettere in scena, prodotte da ERT, tutte le opere teatrali pasoliniane, affidando le realizzazioni a giovani registi, per continuare, sempre in Emilia Romagna, con il lavoro di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, che hanno creato, per RAI TRE, *Pasolinacci e Pasolini*, muovendosi tra la Poesia e il Cinema. Anche Luigi Lo Cascio ha dedicato un assolo, con un monologo diretto da Tullio Giordana, mentre il testo di Sergio Casesi, *Prima di ogni altro amore*, dedicato al rapporto Callas-Pasolini ha ottenuto il Premio Enriquez come novità italiana. In questa carrellata di certo non esaustiva si ricorda infine il recente (il debutto è previsto per il mese di dicembre 2022), *Corpo Eretico. Dialogo in tempo presente con Pier Paolo Pasolini* di e con Marco Baliani.

³ Cfr. A. PORCHEDDU, *L’invenzione della memoria Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante Edizioni, 2005.

⁴ Ivi, pp. 105-106 (nostro il corsivo.)

⁵ Si ricordi anche la registrazione della poesia *La Terra di Lavoro*, l’ultimo degli undici poemetti che costituiscono *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini (1957), presente nella parte finale di *Radio Clandestina*, spettacolo di Celestini del 2008.

⁶ Il testo dello spettacolo lo si può leggere in S. SORIANI (a cura di) *CICORIA Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2006.

⁷ L. DI GENNARO, ‘Ascanio Celestini torna in scena con la storia di Pasolini (che è un pezzo di Storia d’Italia)’, in *L’eco di Bergamo*, 29 ottobre 2021.



- ⁸ A. PORCHEDDU, 'Frammenti di memoria', in S. Soriani (a cura di) *CICORIA Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, pp. 39-42: 41. Sull'esplorazione dei meccanismi e delle distorsioni della memoria si legga anche S. RIMINI, 'Raccontare contromano'. Ascanio Celestini e la performance della memoria', in *Compar(a)ison*, 1-2, 2006, pp.15-20.
- ⁹ C. D'ANGELI, 'Generazioni in cammino verso la morte', in S. SORIANI (a cura di) *CICORIA Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, p. 24.
- ¹⁰ P.P. PASOLINI, 'Poeta delle ceneri', in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori (collana I Meridiani, vol. II), 2003, pp. 1270-1271.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Nelle riflessioni di Michele Cometa «il dispositivo non è mai solamente reale (uno spazio architettonico) ma si configura, persino nello stesso precipitato architettonico, come una costante transizione tra metafora e realtà, tra verbale e visuale». M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 73.
- ¹³ Lo spettacolo ha debuttato nei giorni 1 e 2 novembre 2021 in occasione del Romaeuropa Festival. Dopo la première, è stato poi registrato a Roma presso Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini, Laboratorio creativo e Hub Culturale della Regione Lazio, Teatro Eduardo De Filippo e la versione televisiva (per la regia di Elio Di Pace, con Ascanio Celestini) è andata in onda in due puntate su Rai5 (Edizione Fabbrica in collaborazione con Archivi Audiovisivo del Movimento operaio e democratico). Rispetto allo spettacolo originario questa versione si arricchisce dei frammenti video del documentario Pier Paolo Pasolini di Carlo Di Carlo e delle interviste che sono servite a Celestini per la scrittura del testo. Le due puntate possono rivedersi ai link: <https://www.raiplay.it/video/2022/03/Museo-Pasolini---Parte-1-7176494c-bcb4-4daf-8346-e1d34949c201.html>; <https://www.raiplay.it/video/2022/03/Museo-Pasolini---Parte-2-fc5bdc30-17f1-4d55-a08e-708ef567db34.html>.
- ¹⁴ Nel presentare *Museo* in forma di studio diversi saranno gli oggetti che il pubblico suggerirà a Celestini di includere nel suo progetto. Dagli occhiali, ritratti in molte foto, alla maglia numero 11 che Franco Citti depose sulla sua bara del poeta il giorno dei funerali. Ma anche la sua ultima automobile, che da arma del delitto si sarebbe così potuta trasformare in un monumento per la vita, al pari della Quarto Savona Quindici di Falcone.
- ¹⁵ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* [1969], Milano, Rizzoli, 1994, p. 175.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ P.P. PASOLINI, filmato di repertorio estratto dallo spettacolo televisivo *Museo Pasolini*.
- ¹⁸ Cfr. P. BOLOGNA, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano Ubulibri, 2007.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Sull'importanza degli anni bolognesi si rimanda a *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, a cura di M.A. Bazzocchi e R. Chiesi, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022.
- ²¹ Estratto dallo spettacolo televisivo *Museo Pasolini*.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ A. CELESTINI, 'Ascanio Celestini, con Pasolini sulle strade della Storia', *la Repubblica*, 17 settembre 2022.
- ²⁷ Cfr. A. CELESTINI, *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Roma, Donzelli, 2002.
- ²⁸ Estratto dallo spettacolo televisivo *Museo Pasolini*.
- ²⁹ P.P. PASOLINI, '10 giugno' (1962), in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori (collana I Meridiani, vol. I), 2003, pp. 1098- 1099.
- ³⁰ *Ibidem*. La capitale diventa per il poeta un punto di osservazione privilegiato sulle contraddizioni economiche e sociali di quegli anni; accanto a una borghesia che si arricchisce, ci sono le classi inferiori costituite da ex contadini inurbati e lavoratori sfruttati che vivono nelle distese di baracche delle periferie romane.
- ³¹ Si ricordi il film-documentario del 1974 dal titolo *Le forme della città*, in cui Pasolini traferisce in immagini le parole che aveva scritto negli articoli, poi pubblicati con il titolo di *Scritti corsari*. A tal proposito si legga nella sezione Galleria del presente numero: S. Arcidiacono, 'Oltre Le mura di Sana'a... Lo sguardo di Pasolini sulle città', <http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-36-oltre-le-mura-di-sanaa/> [ultimo accesso 30 novembre 2022].
- ³² Pasolini userà in prevalenza, specialmente nei suoi ultimi scritti, l'espressione "mutazione antropologica"; non di rado però scriverà anche di "degenerazione antropologica" o di "rivoluzione antropologica".



- ³³A. Celestini in M. DAMILANO, 'Ascanio Celestini: «Pasolini, un poeta ucciso dal Novecento»', *l'Espresso*, 28 febbraio 2022, https://espresso.repubblica.it/idee/2022/02/28/news/ascanio_celestini_pasoliniun_poeta_ucciso_dal_novecento-339646234/, [ultimo accesso 30 novembre 2022].
- ³⁴*Ibidem*.
- ³⁵Estratto dallo spettacolo televisivo *Museo Pasolini*.
- ³⁶M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 63.
- ³⁷*Ibidem*.
- ³⁸Si deve a Gerardo Guccini la prima, e più acuta analisi, del sistema stilistico del teatro di narrazione: si veda in proposito G. GUCCINI, 'Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e l'oralità-che-si-fa-testo', *Prove di drammaturgia*, 1/2004, pp. 15-21.
- ³⁹Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017.
- ⁴⁰P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. XVI.
- ⁴¹P.P. PASOLINI, 'Note e notizie sui testi' (nota al testo *Tetis*) in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, (collana I Meridiani, vol. II), Milano, Mondadori, 1999, p. 1756.
- ⁴²M. FOUCAULT, *Gli anormali*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 169.
- ⁴³Estratto dallo spettacolo televisivo *Museo Pasolini*.
- ⁴⁴P.P. PASOLINI, 'Poeta delle ceneri', in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori (collana I Meridiani, vol. II), 2003, p. 1287.
- ⁴⁵Estratto dallo spettacolo televisivo *Museo Pasolini*.
- ⁴⁶A. Celestini in B. CHIAPPA, 'Museo Pasolini: il racconto di "una poesia inconsumabile"', *la Platea*, 4 novembre 2021, <https://www.laplatea.it/index.php/teatro/recensioni/5774-museo-pasolini-il-racconto-di-una-poesia-inconsumabile.html> [ultimo accesso 30 novembre 2022].



CORINNE PONTILLO

*Espressioni di un personaggio postumo.
Pier Paolo Pasolini e La macchinazione di David Grieco*

The contribution focuses on David Grieco's movie *La macchinazione* (2016) – and, especially in the first part, on the homonymous book (2015) – as a case study from which it is possible to deduce, also through the methods of construction of the protagonist of the movie, some aspects of Pasolini's 'character' related, in particular, to the features of his face and to the visual representation of the intellectual while writing.

Il centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini ha confermato la vitalità della fortuna critica di un autore che continua a intercettare il nostro orizzonte d'attesa. Iniziative editoriali, come l'uscita per Garzanti della nuova edizione di *Petrolio* curata da Maria Careri e Walter Siti, e una quantità estremamente nutrita di studi monografici invitano a riflettere sull'attuale ricezione dell'opera dello scrittore. Ma le iniziative accademiche, gli eventi artistici – tra mostre, spettacoli teatrali, documentari, *reading* – che hanno costellato la celebrazione dei cento anni dalla nascita del poeta vanno ben oltre la lettura delle dinamiche di appropriazione del macrotesto di un autore da parte di una comunità letteraria: la figura di Pasolini, il suo esistere così fatalmente caratterizzato da un corpo in equilibrio tra arte e vita, si collegano strettamente, infatti, anche all'attrazione esercitata da una personalità 'magnetica', 'eccedente'.

Non è affatto semplice conciliare l'analisi rigorosa di una produzione letteraria – o letteralmente artistica – con concetti imponderabili quali sono quelli che ruotano intorno alle esperienze personali o al carisma di uno scrittore; tuttavia, il rilievo del profilo pubblico del poeta-regista incoraggia ogni impegno in tal senso, mettendo alla prova sguardi e analisi frequentemente attirati nell'orbita di un fascino, allo stato attuale, inestinguibile.

I tratti peculiari del *Pasolini personaggio* hanno per altro trovato una loro adeguata contestualizzazione critica nell'ultimo lavoro di Gian Carlo Ferretti. Lo studioso ha puntualmente indagato gli aspetti che hanno contribuito alla nascita e alla definizione dell'immagine pubblica dello scrittore, intrecciando il ricordo di vicende relative alla sua biografia, l'analisi dei testi e le reazioni – spesso, com'è noto, moralistiche e pretestuose – del mondo editoriale, del *milieu* letterario, delle istituzioni e della stampa. I casi, editoriali e giudiziari, che non di rado hanno accompagnato l'uscita delle opere di Pasolini scorrono in parallelo, nell'indagine di Ferretti, con la messa a fuoco della postura intellettuale del poeta, di quel suo incessante muoversi fra «umiltà e divismo, ostracismi e agiatezze, scandalo sofferto ed esibito, coraggio intellettuale e gusto della provocazione»¹ che ha cooperato, anche a partire dagli stessi interventi dello scrittore, alla costruzione di un'immagine condivisa; un'immagine la cui popolarità è rintracciabile in maniera empirica, oltre che in interessanti affondi critici come quello offerto da Ferretti, all'interno di un vasto e articolato orizzonte espressivo, di cui fanno parte [la parola letteraria](#), [il linguaggio figurativo](#), [il mondo dei fumetti](#), come dimostrano, rispettivamente, i recenti contributi di Elena Porciani, Viviana Triscari, Martina Mengoni.²

Il cinema non è estraneo a questo eterogeneo panorama mediale. Basti pensare, ad esempio, a lavori come *Pasolini, un delitto italiano* (1995) di Marco Tullio Giordana, *Pasolini* (2014) di Abel Ferrara, oppure *La macchinazione* (2016) di David Grieco,³ tutti e tre



incentrati sugli oscuri eventi legati alla morte dello scrittore. È già significativo quest'ultimo dato per rendere l'idea della tenuta di una 'mitografia' pasoliniana, a maggior ragione se si considera, come ha chiarito Pierpaolo Antonello, che «complice l'eredità, e soprattutto quella sua morte così traumatica e prematura, di nessun autore del Novecento si è celebrato un lutto tanto lungo e insistito, accompagnato dalla dimensione di sacralità che naturalmente emerge da una vicenda come quella di Pasolini e che scavalca qualsiasi tentativo di ancorare la sua opera e la sua parola a una dimensione storiografica o critica»; a tal punto che «sono molti i critici che hanno sottolineato e compitato lo scadimento della figura di Pasolini a mito, a icona generazionale, a cheguevarismo all'italiana, a feticcio rappresentativo di un impegno progettuale e politico che sembra oggi mancare come il pane».⁴

Provando a fugare i rischi che una prospettiva poco ortodossa può comportare, si procederà a un'analisi del film *La macchinazione* – e in parallelo, soprattutto nella prima parte del contributo, del libro omonimo – come caso di studio da cui sia possibile evincere, anche attraverso le modalità di costruzione del protagonista della pellicola, aspetti rappresentativi del 'personaggio' del poeta-regista e relativi, in particolare, ai lineamenti del suo volto e alla rappresentazione visiva dell'intellettuale intento a scrivere.

1. «*La mia faccia, la mia magrezza*»

Il lavoro di David Grieco su Pasolini sviluppato in *La macchinazione* si compone di due momenti – il film del 2016 e un libro, dal titolo *La macchinazione: Pasolini. La verità sulla morte*, edito da Rizzoli l'anno precedente – e si configura come un'operazione transmediale in cui, dal punto di vista cronologico, il testo si congiunge idealmente alla pellicola.⁵ La prova cinematografica prende infatti avvio dalla vittoria del Pci alle elezioni del giugno 1975 e ripercorre gli ultimi mesi di vita del poeta fino al suo omicidio; il libro invece, la cui pubblicazione si situa tra le riprese del film, girato tra giugno e agosto 2014, e la sua effettiva distribuzione, parte proprio da una testimonianza legata alla giornata del 2 novembre 1975 e dal recupero, elaborato dal punto di vista dell'autore, degli eventi occorsi dopo la notizia della morte di Pasolini. Tra ricordi personali e il commento di fonti primarie – costituite da documenti quali articoli giornalistici, interviste, atti processuali, oltre che da testi dello scrittore – il volume prova a ricostruire le vicende legate all'assassinio del poeta e sposa le tesi che inducono a riconoscere nella sua uccisione un delitto di matrice politica.

Il libro segue il processo relativo al 'caso Pasolini' esponendo, passo dopo passo, le incongruenze e le approssimazioni ravvisabili nelle indagini, e lasciando emergere possibili collegamenti tra le ricerche nelle quali lo scrittore era impegnato nella prima metà degli anni Settanta per la stesura di *Petrolio* – opera summa, pubblicata postuma nel 1992, che ingloba nell'orditura frammentaria e incompiuta della narrazione anche riflessioni sull'Eni, il caso Mattei, il potere di Eugenio Cefis e, come nella parallela produzione 'corsara', lo stragismo di Stato – e la loggia massonica P2, i servizi segreti, la criminalità di stampo mafioso, la malavita romana che darà i natali ad alcuni dei membri della futura banda della Magliana. Il film fornisce una versione analoga dei fatti, ma condensa le ingarbugliate traiettorie in cui è rimasta avvolta la morte di Pasolini in soluzioni che aggiungono un livello esplicitamente finzionale, con l'effetto di accentuare il carattere di mistero, da 'giallo' insoluto, degli avvenimenti. È ciò che suggerisce, ad esempio, la scelta



di far interpretare all'attore Roberto Citran il personaggio di Giorgio Steimetz, in realtà pseudonimo di incerta identificazione dell'autore del libro *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, pubblicato per la prima volta dall'agenzia di stampa Ami (Agenzia Milano Informazioni) nel 1972 e subito ritirato dalla circolazione, prima di essere nuovamente edito nel 2010 da Effigie. Posseduto in fotocopia da Pasolini, il volume rientra tra le fonti utilizzate dallo scrittore nella fase di composizione di *Petrolio* e, nel film di Grieco, diviene un *fil rouge* che connette, in maniera forse eccessivamente didascalica, la figura di Steimetz con il poeta, con il quale il fantomatico autore di *Questo è Cefis* entra in contatto e che tenta, mentre è a sua volta spiato da reti di controllo più ampie, di mettere in guardia.

Nel passaggio dalle pagine alle sequenze della *Macchinazione*, un altro espediente esemplificativo di uno scarto in direzione di uno slancio immaginativo assente nel libro è dato dal personaggio di Pino Pelosi, interpretato da Alessandro Sardelli. In entrambe le configurazioni mediali proposte da Grieco Pelosi – il quale, com'è noto, in un primo momento si è inverosimilmente addossato l'intera responsabilità dell'omicidio di Pasolini – gioca il ruolo di un'esca manipolata dall'alto (così come nella forma di un pretesto viene presentata la restituzione delle bobine rubate di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* che doveva avvenire, nello scenario ipotizzato dal regista, la sera del 1° novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia), ma con esiti differenti. Si legge nel volume:

Ciò che più colpisce leggendo il verbale della confessione di Pino Pelosi è il linguaggio del ragazzo. Pelosi è poco più che analfabeta, dovrebbe essere alquanto scosso dopo aver vissuto un'esperienza del genere, ma descrive con freddezza la sua bestiale colluttazione con Pasolini padroneggiando termini che userebbe un perito balistico. Il suo racconto è contorto, ripetitivo, ma appare tecnicamente piuttosto elaborato, al solo scopo di rendere credibile ciò che credibile non può essere, cioè il fatto che Pelosi, minorenne tutt'altro che robusto, possa essere riuscito a prevalere nella lotta contro Pasolini, cioè un adulto agile, muscoloso, dall'invidiabile forma fisica, e che per giunta lo avrebbe aggredito per primo.⁶

Al di là del riferimento alla forza fisica di Pasolini, di un certo interesse anche in relazione alla resa del suo personaggio tra le scene del film,⁷ è possibile considerare il brano come un campione dell'impianto saggistico del testo, intrecciato lungo una serie di circostanziate riflessioni che seguono ordinatamente i materiali citati da Grieco per l'elaborazione del discorso. Nell'esito cinematografico della *Macchinazione*, invece, la 'recita' a cui Pelosi si sottopone di fronte ai poliziotti subito dopo la morte di Pasolini assume una valenza metadiscorsiva, giacché il ragazzo viene scritturato per un film, dal titolo allusivo *Prezzo da pagare*, in cui dovrà interpretare un 'pischello' che uccide un omosessuale. Durante il provino, inoltre, è chiamato a leggere proprio il verbale che, nell'epilogo, sarà costretto dal suo avvocato a sottoscrivere.

Una lettura del film condotta in parallelo con le pagine del libro si rivela efficace, oltre che per uno sguardo complessivo sui due lavori presi in esame, anche per un'analisi focalizzata sulle modalità di costruzione del personaggio Pasolini, nella duplice rappresentazione che lo vede sia incarnato visivamente sullo schermo, sia descritto con gli strumenti della prosa. Quest'ultima, in particolare all'interno del capitolo *Diario di un film*, rispetto alla raffigurazione cinematografica del corpo del poeta, si pone come un resoconto relativo al '*backstage*', al periodo di ideazione e di lavorazione della pellicola, utile anche a offrire alcune conferme e chiavi di lettura legate al casting e alla scelta del protagonista: «prima di ogni altra cosa, per fare un film su Pasolini», spiega Grieco, «ho bisogno di un attore che possa impersonare Pasolini. Secondo me in Italia esiste un solo attore in grado

di farlo. [...] Massimo Ranieri è un grandissimo attore [...] e le sue guance scolpite disegnano una somiglianza con il volto di Pasolini davvero impressionante».⁸



Fotogramma tratto dal film *La macchinazione* (2016) di David Grieco

Nella caratterizzazione del personaggio del poeta-regista restituita dal film *La macchinazione* sono diversi gli elementi – materiali e simbolici – riconducibili all’immaginario espressivo che ruota intorno alla figura dello scrittore. Oggetti e aspetti ricorrenti nella pellicola (come l’Alfa GT o, a un altro e più alto livello di pregnanza metaforica, il corpo martoriato di Pasolini) hanno attraversato i codici semiotici, sedimentandosi in orizzonti artistici che continuano a ispirarsi all’immagine pubblica dell’autore, rinfocolandone ogni volta, di rimbalzo, determinati tratti peculiari. Si pensi, solo per citare due esempi relativi alle scene teatrali, e dunque emblematici di uno sconfinamento mediale, all’Alfa collocata alla destra del palco nello spettacolo *Come un cane senza padrone*, attraverso il quale la compagnia Motus ha riletto, nel 2003, un gruppo di appunti di *Petrolio*; oppure alla narrazione scenica recentemente proposta da Ascanio Celestini in *Museo Pasolini*, che custodisce tra le sue «*reliquie laiche*»,⁹ secondo l’efficace definizione di Simona Scattina, proprio il corpo massacrato del poeta. Ma ciò su cui si intende in questa sede soffermare l’attenzione è la somiglianza tra il volto di Pasolini e quello dell’attore eletto da Grieco come interprete principale e imprescindibile della *Macchinazione*, Massimo Ranieri appunto. E non solo per le corrispondenze fisiche, ma anche e soprattutto per le produzioni semantiche che ne derivano.

L’evidenza delle affinità, nei tratti somatici, tra il viso dello scrittore e quello del protagonista del film di Grieco emergono significativamente a partire dalla prima scena. In apertura, i titoli di testa che si susseguono in sincrono con i lenti movimenti di macchina effettuati su un disegno a carboncino di Nicola Verlato – un groviglio di corpi all’interno del quale spicca, leggermente decentrato sulla destra, quasi a presagire un martirio, un corpo a testa in giù e il capo riverso – cedono infatti immediatamente il passo a un profilo che si staglia nella penombra dell’abitacolo di un’automobile.

Fin da subito, dunque, gli zigomi pronunciati, il volto scavato, le labbra sottili di Pasolini si riconoscono facilmente nel viso di Ranieri, le cui dichiarazioni in merito alla propria identificazione con il corpo del poeta si rivelano particolarmente sintomatiche di una sorta di predominanza, o comunque di un effetto, *in absentia* ma non per questo meno incisivo, prodotto dalla statura intellettuale del poeta. Come ha spiegato Stefania Rimini, «il catalogo di opere filmiche dedicate all’esistenza dello scrittore offre una galleria di



Fotogramma tratto dal film *La macchinazione* (2016) di David Grieco

volti, pose ed espressioni che evidenziano uno sforzo imitativo notevole da parte degli attori, decisi a somigliare il più possibile al modello originale, a non infrangere la sua aura mitica». ¹⁰ E in effetti, danno l'idea di un interprete che addirittura arretra di fronte al personaggio, di un attore che con discrezione si cala, prestando il proprio corpo, in una personalità troppo rilevante per poter essere 'contaminata' da qualsivoglia postura recitativa le dichiarazioni di Ranieri contenute negli extra del cofanetto del DVD del film, dove l'attore definisce Pasolini «un personaggio di uno spessore enorme, come mai mi sono capitati». E aggiunge: «in questi casi devi solo sottrarre, basta dire le battute; è talmente forte quello che dici che [le battute] non hanno bisogno di nessuna spinta emotiva. David mi ha fatto scoprire ancor di più Pier Paolo, difatti ho sentito il bisogno di andare a rileggermelo e a leggere anche altre cose che non avevo mai letto».

Testimonianze simili si ricavano anche da una conferenza stampa in occasione della quale l'attore ha precisato: «non ho dovuto truccarmi. L'unico elemento che mi è stato messo addosso sono quei benedetti occhiali che hanno dato subito alla mia faccia una parvenza di somiglianza abbastanza forte con Pier Paolo», ¹¹ occasione che gli ha consentito di accennare anche alla paura provata al pensiero di dover interpretare un personaggio così complesso.

In un'indagine sul film *La macchinazione*, dunque, tanto più si cerca di pedinare le inflessioni performative di Ranieri, quanto più affiorano, piuttosto, le tracce del personaggio Pasolini, racchiuse non solo nei lineamenti dei loro rispettivi volti, ma anche negli oggetti, come gli occhiali scuri, che abitano da lungo tempo la rappresentazione dell'immagine pubblica del poeta – da un passaggio di *Teta veleta* di Laura Betti, ¹² ad esempio, fino al *Pasolini* di Ferrara, lungo un'escursione temporale e mediale – e a cui del resto neanche il libro di Grieco si mostra estraneo:

Massimo Ranieri [...] impiegherà non più di un'ora per calarsi nel personaggio afferandone gli elementi essenziali: la postura, la timidezza, lo sguardo intenso dietro le immancabili lenti scure. Massimo nel film parlerà con la sua voce, e con il suo lievissimo accento partenopeo. Non mi serve un imitatore. Non ho bisogno di un Pasolini di superficie. Mi serve un Pasolini pensoso, angosciato, profondo. E sapevo di trovarlo in Massimo Ranieri ben oltre la sua somiglianza fisica con Paolo. Perché Massimo per molti versi è come Paolo. Massimo Ranieri è sempre stato un artista spavaldo,

indipendente, mai incline al compromesso. [...] Massimo è meridionale ed estroverso mentre Paolo era settentrionale e introverso. Ma il coraggio, la forza e il senso di giustizia sono le caratteristiche di entrambi.¹³

Data ormai per assodata la consonanza fisiognomica tra Pasolini e Ranieri – sostenuta nel volume anche dalla narrazione di un aneddoto in base al quale lo scrittore stesso, incrociando poco prima della sua scomparsa l'allora giovane cantante nello spogliatoio di un campo da calcio, avrebbe ammesso di assomigliargli, come Grieco scherzosamente gli faceva notare – il regista procede individuando, tra i motivi principali che lo hanno spinto a rivolgersi a Ranieri, un principio di verità che consente di saldare, in virtù di qualità come «il coraggio, la forza e il senso di giustizia», la figura dello scrittore a quella dell'interprete; ma soprattutto, nel discutere del processo di immedesimazione con il personaggio del poeta, enuclea una serie di caratteristiche del temperamento di quest'ultimo – «la timidezza, lo sguardo intenso» – che informano di sé innumerevoli raffigurazioni della sua immagine. Non a caso, e in una ulteriore oscillazione dalle pagine allo schermo, il film *La macchinazione* si chiude sulle parole fuori campo di Moravia pronunciate nel corso dell'orazione funebre per Pasolini: «abbiamo perso un uomo mite, gentile, dall'animo portato ai migliori sentimenti, che odiava la violenza. Ci sono molti buoni, ma un buono come Pasolini sarà difficile trovarlo, sarà difficile che ritorni sulla terra molto presto».

Da questo punto di vista, come è stato evidenziato da Stefania Rimini attraverso un focus sui segni di performance di Ranieri all'interno della pellicola di Grieco, l'attore napoletano «riesce a far slittare l'immagine dello scrittore attraverso sottili variazioni di stile», dovute alla «tensione muscolare di Ranieri, alla plasticità dei movimenti del busto, all'energia con cui il suo corpo attraversa l'opera. Il suo Pasolini rivela così una fermezza di voce (e di gesti) che disegna una piega imprevista, e giunge a ritoccare quel tratto di fragilità proprio dell'originale».¹⁴ Fermi restando i segnali di originalità rintracciabili – parallelamente alla somiglianza del protagonista con il suo referente reale – nell'interpretazione dell'attore, alcune sequenze recuperano i tratti di timidezza e il carattere mite del poeta, associati a uno sguardo schermato dagli occhiali scuri, ossia all'«inafferrabilità di un autore non meno misterioso in vita, nella sua più intima vita psichica, che nell'orrore della morte».¹⁵ Esemplificativo è il passaggio in cui un ragazzo con un difetto di pronuncia si avvicina a Ranieri/Pasolini, in quel momento seduto a un tavolo della trattoria Al Biondo Tevere in compagnia di Pelosi, e inizia a incalzarlo per le sue argomentazioni contro la scuola dell'obbligo. Il protagonista pazientemente spiega al giovane che quelle accuse non riguardano lui.

Si tratta di un episodio secondario nell'economia complessiva del film, ma che appare sintomatico della tensione provocatoria delle coeve riflessioni del giornalista corsaro, rilevata oltretutto anche all'interno del libro *La macchinazione*. Nel racconto di Grieco relativo alla presentazione di *Teorema* alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, ad esempio, il clima di tensione del Sessantotto viene rimarcato dal ricordo di un incontro avvenuto tra Pasolini e un gruppo di studenti di sinistra che, alla vista dello scrittore, hanno dato luogo ad aspre manifestazioni di protesta nei suoi confronti a causa del componimento *Il PCI ai giovani!!*, salvo poi ricredersi di fronte all'eloquio pacato e magnetico del poeta:

Si avvicinano a Pasolini insultandolo, ma poi finiscono per ascoltarlo. A intervalli regolari ne arrivano altri, sempre in piccoli gruppi. Pasolini non si scompone e conferma tutto ciò che ha scritto in quella poesia apparsa su «L'Espresso». Paolo strapazza



tutti quei ragazzi con la sua voce ferma, li spiazza con la sua calma, li intimidisce con la sua timidezza. Alle cinque del mattino, mentre albeggia, gli studenti radunati attorno a lui sono più di cento. Tutti pendono dalle sue labbra mentre Paolo, molto cortesemente, continua a dire tutto il male che pensa di loro.¹⁶

La presa di posizione espressa nel *PCI ai giovani!!* e la risonanza che ha suscitato rientrano tra le ragioni che hanno amplificato la notorietà del poeta, rinsaldando quel «sincronismo persecuzione-sfida-scandalo-successo»¹⁷ posto da Ferretti alla base della formazione del personaggio pubblico di Pasolini; un nesso che si riconfermerà ineludibile anche negli anni immediatamente successivi alla contestazione studentesca, gli stessi di cui *La macchinazione* fornisce una rilettura cinematografica.

2. «La mia sola, puerile voce»

Se dall'osservazione delle sembianze fisiche riscontrabili nella versione di Pasolini proposta da Ranieri si passa, nel percorso lungo le sequenze della *Macchinazione*, a una lettura delle azioni del personaggio, una rima visiva che, anche per la sua ricorsività, si fissa nello sguardo dello spettatore è costituita dalla rappresentazione del poeta impegnato a scrivere. Quello legato a una alacre attività scrittoria è un *refrain* che accompagna l'immagine pubblica di Pasolini, oltre a essere un dato facilmente verificabile, se si pensa ai dieci volumi che compongono l'opera omnia pasoliniana pubblicata per Mondadori. È proprio nelle pagine di apertura della prima uscita dei Meridiani, nella prefazione a *Romanzi e racconti. 1946-1961*, che Walter Siti quantifica in una suggestiva descrizione la 'grafomania' comunemente attribuita allo scrittore: «c'è un semplice calcolo quantitativo che si può fare e che alla fine si trasvaluta in qualità: se teniamo conto degli inediti, ma senza tener conto delle riscritture, Pasolini ha scritto, tra il '40 e il '75, almeno ventimila pagine – il che significa quasi due pagine nuove al giorno, feste comandate comprese e lavori stressanti e malattie». Il risvolto 'qualitativo' direttamente discendente da tale impressionante costanza è presto enunciato: «qui c'è l'allegria di chi ogni giorno ha voglia di divorare, scrivendola, la realtà».¹⁸ Di recente, anche Goffredo Fofi ha voluto offrire una sua testimonianza in merito a tale caratteristica distintiva del poeta-regista, affermando senza mezzi termini: «Pasolini era, diciamolo, un grafomane. Quando una volta si ammalò e dovette star fermo a letto per circa una settimana, spaventò Elsa Morante per la quantità di cose che riuscì a scrivere – commedie, poesie, soggetti cinematografici, articoli».¹⁹

Al di là delle allusioni all'assidua dedizione di Pasolini alla scrittura, le scene che, all'interno della *Macchinazione*, restituiscono l'immagine dell'Olivetti, della scrivania, del poeta concentrato e delle sue mani che battono sulla tastiera della macchina da scrivere riproducono un contesto visivo e scenografico su cui già Abel Ferrara aveva insistito nel suo *Pasolini*, dove – come ha notato Stefania Rimini nell'ambito di uno studio dedicato alle effigi degli 'Scrittori sullo schermo' – «l'orizzonte della scrittura invade spesso il campo e restituisce la dedizione ossessiva nei confronti della pagina bianca».²⁰ Nel film di Grieco queste inquadrature si caricano di una serie di connotazioni che sembrano renderle il correlativo oggettivo di almeno due aspetti afferenti alla fisionomia del personaggio Pasolini; essi riguardano, da una parte, la sua figura di intellettuale scomodo e trasgressivo e, dall'altra, una precisa dimensione estetica talvolta associata alla rappresentazione di tale figura.

Riguardo al primo punto, non può sfuggire il fatto che l'immagine del poeta-regista su cui giocoforza si concentra *La macchinazione* è quella che appartiene alla stagione corsara dei primi anni Settanta, ossia a una fase in cui la notorietà dello scrittore è oramai indiscussa, come lo è anche la forza provocatoria del suo pensiero. Il diniego nei confronti dell'omologazione culturale, le accuse rivolte al sistema neocapitalista e alla borghesia, responsabile di tale appiattimento, la denuncia pronunciata contro un'intera classe politica raggiungono in quegli anni vette di un'indipendenza intellettuale difficilmente riproducibile, dando vita anche a quell'insieme di metafore – la 'scomparsa delle lucciole', il 'processo al Palazzo', 'io so' – che sono entrate a far parte di un immaginario comune e di una comune visione del personaggio dell'autore. Come osserva giustamente Ferretti:

In sostanza, il Pasolini *corsaro* e grande campione di un giornalismo militante antagonista verso ogni ordine costituito, precisa i suoi concreti obiettivi e realizza pienamente il suo nuovo e originale ruolo pubblico, la sua *immagine* di grande *personaggio* e la sua strategia di oppositore solitario fuori e contro le istituzioni, di disperato e strenuo combattente, di attivo e coinvolgente testimone, accusatore e giudice, di pedagogo anomalo e trasgressivo, attraverso sorprendenti analisi, provocatorie requisitorie, iterazioni argomentative, e attraverso una scrittura polemico-problematica di nuovo efficacia e funzionalità.²¹

Da questo punto di vista, sebbene nell'ambito di una rappresentazione che può tradire degli aspetti di stereotipia, le scene della *Macchinazione* riflettono la maturità e le peculiarità cui l'immagine pubblica dello scrittore era giunta negli anni Settanta. Non a caso, i testi ai quali Pasolini/Ranieri lavora – citati attraverso brevi stralci, in corrispondenza dei momenti in cui è impegnato a scrivere, dalla voce fuori campo dell'attore – sono gli *Scritti corsari* e l'opera che ne costituisce, per certi versi, il rovescio narrativo, *Petrolio*. «Il mio nome è sinonimo di scandalo», afferma con decisione il protagonista, inoltre, nel corso di un dialogo con Steimetz.



Fotogramma tratto dal film *La macchinazione* (2016) di David Grieco

Ancora in relazione ai ritratti in movimento del personaggio del poeta colto nell'atto di scrivere, un dettaglio di non secondaria importanza è costituito dagli inserti in bianco e nero osservabili nei fotogrammi che introducono le scene che vedono il protagonista del film di Grieco seduto alla scrivania. Si tratta di un aspetto riconducibile al secondo dei

due punti prima enucleati, quello relativo a una componente estetica connessa con una determinata 'iconografia' pasoliniana.

L'immagine dell'autore assorto nella sua attività di studio e di scrittura, circondato da oggetti che abbiamo imparato a riconoscere come familiari in una rappresentazione del personaggio Pasolini – la scrivania, la Lettera 22, i libri, le carte dei suoi articoli – è stata già parte integrante di un film dedicato alla morte del poeta, *Pasolini, un delitto italiano*, ma con una sostanziale differenza. Nella pellicola di Giordana, infatti, nessun attore si è cimentato nell'interpretazione di Pasolini, ma è stata l'immagine di quest'ultimo ad essere, al contrario, incorporata tra le sequenze attraverso una serie di materiali di repertorio. Tra questi, appare un gruppo di scatti provenienti dal servizio fotografico commissionato dallo scrittore, nell'ottobre del 1975, al fotografo romano Dino Pedriali. Le immagini immortalano il poeta-regista all'interno della Torre di Chia, un rudere medievale nei pressi di Viterbo scoperto durante le riprese del *Vangelo secondo Matteo* e luogo privilegiato per la stesura di gran parte di *Petrolio*, e avrebbero dovuto probabilmente confluire tra le pagine dell'ultima opera narrativa di Pasolini.²²

Sono fotografie, inoltre, che hanno cristallizzato alcune delle espressioni più identificative dell'autore, il quale per altro si presta volutamente all'obiettivo, lasciando intuire una 'regia', un controllo nelle pose, se non un'intenzione 'automitografica'. Del resto, come ha sottolineato Marco Balpoliti, «queste immagini sono una testimonianza straordinaria di come Pasolini si vedeva (o voleva farsi vedere).²³ Se nel film di Giordana tali espressioni vengono riprese direttamente, con la sola interpolazione costituita dalla trascrizione in sovrimpressione di brani tratti dall'articolo delle *Lettere luterane* 'Bisognerebbe processare i gerarchi Dc', nella prova cinematografica di Grieco esse appaiono richiamate, come si è visto, dalla dimensione documentaria suggerita dagli innesti in bianco e nero, ma anche – non è escluso – dalla posizione della macchina da presa, che riprende il busto di Pasolini fattosi personaggio di spalle oppure dall'alto, leggermente chino sui suoi fogli.



Fotogramma tratto dal film *Pasolini, un delitto italiano* (1995) di Marco Tullio Giordana. Fotogramma tratto dal film *La macchinazione* (2016) di David Grieco.

Stabilire in maniera definitiva l'esistenza di un nesso, qui soltanto ipotizzato, tra le due configurazioni medialità ed estetiche – la versione fotografica consegnataci da Pedriali e quella cinematografica elaborata da Grieco – non è un fattore dirimente, per lo meno in relazione al rapporto che è possibile instaurare, anche a prescindere dal filo conduttore costituito dagli scatti del fotografo romano, tra il film di Giordana e *La macchinazione*, ovvero tra due diverse forme in cui l'immagine di Pasolini agisce e si reifica. Lo spessore documentario della pellicola del 1995, infatti, che segue da vicino la prima fase del processo per la morte dello scrittore fino alla sentenza del giudice Carlo Alfredo Moro del 26 aprile 1976, prevede una restituzione 'fedele', archivistica, della figura pubblica dell'autore; nel film di Grieco, invece, il processo di 'iconizzazione' postuma del corpo del poeta – e delle stratificazioni semantiche che esso comporta in termini di fascino e di spregiudicatezza intellettuale – si è a tal punto compiuto da contemplare un vero e proprio sdoppiamento attoriale del personaggio Pasolini, nonché uno sforzo di immedesimazione da parte di un interprete 'altro'.



Si può discutere molto su quanto possa considerarsi riuscito l'obiettivo di dire 'la verità' (esposta nel sottotitolo del libro di Grieco) sulla morte dello scrittore, come anche sulle implicazioni forse troppo ambiziose di questo tentativo. Ma certamente entrambi gli assetti mediali della *Macchinazione* mostrano una loro fecondità critica se osservati entro un più ampio contesto mediale; un contesto in cui elementi costitutivi della raffigurazione pubblica del poeta-regista continuano a fluire e a esistere, sotto l'impulso di produzioni artistiche che, ad oggi, non hanno cessato di appropriarsi di quegli elementi e di risemantizzarli.

Che il volto di Pasolini – per non parlare dell'infinità di declinazioni assunte dalla tematica del corpo nell'opera e nella vita del poeta – possa ancora produrre significato appare del resto un'operazione connaturata al corpus stesso dell'autore. «Mostrare la mia faccia, la mia magrezza – / alzare la mia sola, puerile voce – / non ha più senso: la viltà avvezza / a vedere morire nel modo più atroce / gli altri, nella più strana indifferenza. / Io muoio, ad anche questo mi nuoce»: ²⁴ al principio di una disillusione che non ricuserà di evolversi in aspra polemica, tra i componenti di *Poesia in forma di rosa* e, in particolare, nelle strofe della *Guinea*, Pasolini oppone all'incipiente dilagare di una deriva culturale, sociale e politica il suo viso scarno e l'attrito delle sue parole; la «faccia» e la «voce», strumenti di resistenza e di un modo di esporsi che il poeta ha, in realtà, costantemente riempito di senso e di possibilità di espressione. Adesso sta anche a noi – lettrici, studiose, spettatrici – il compito di provare a dare significato al lascito di quei lineamenti inconfondibili.

¹ G.C. FERRETTI, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, Novara, Interlinea, 2022, p. 60.

² Cfr. E. PORCIANI, 'Versioni di Pier Paolo. Per una mappatura delle mitografie di Pasolini', *Arabeschi*, 20, luglio-dicembre 2022 <[Versioni di Pier Paolo. Per una mappatura delle mitografie di Pasolini - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#)>; V. TRISCARI, 'Icona-Pasolini'. Ovvero della costruzione e della ricezione di un mito', *Arabeschi*, <[Icona-Pasolini. Ovvero della costruzione e della ricezione di un mito - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#)>; M. MENGONI, 'Pasolinik ovvero Pier Paolo Pasolini a fumetti', *Arabeschi*, <[Pasolinik ovvero Pier Paolo Pasolini a fumetti* - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#)> [accessed 15.12.2022].

³ Per un'analisi dei film dedicati a Pasolini, con particolare riferimento al genere del *biopic*, cfr. S. RIMINI, 'The Imitation Game. Variazioni del personaggio-Pasolini fra scena e schermo', in F. TOMASSINI, M. VENTURINI (a cura di), *«L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». Leggere Pasolini quarant'anni dopo*, Roma, TrE-Press, 2017, pp. 135-147.

⁴ P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 97-98.

⁵ Nel processo di attraversamento dei media preso in esame, si adotta qui la prospettiva delineata da Henry Jenkins, il quale identifica lo *storytelling* transmediale con «una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all'intero complesso narrativo» (H. JENKINS, *Cultura convergente* [2006], trad. it. di V. Susca, M. Papacchioli, Milano, Apogeo, 2014, p. 84). Si ricorda che, tra gli studi teorici fondamentali relativi alla transmedialità, Irina Rajewsky propone invece una definizione orientata, più che sulla natura degli oggetti di studio, sull'approccio euristico con il quale essi si analizzano, e pone dunque l'accento su una transmedialità che «si concentra su fenomeni che si manifestano o sono osservabili across media» (I. RAJEWSKY, *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, in F. AGAMENNONI, M. RIMA, S. TANI (a cura di), *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità, Between*, VIII, 16, 2018 <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3526>>; accessed 15.12.2022).

⁶ D. GRIECO, *La macchinazione: Pasolini. La verità sulla morte*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 26.

⁷ Oltre alla passione dello scrittore per il calcio, esplicitamente richiamata nel film di Grieco tramite la messa in scena di una partita a pallone, si devono al personaggio di Antonio Pinna (Liberio De Rienzo) le considerazioni più scopertamente collegate alla forma fisica di Pasolini/Ranieri; tra queste, figura



l'aneddoto secondo il quale il protagonista, dopo essere stato un sera derubato del portafogli, ha lasciato gli aggressori «in un lago de sangue e si è pure ripreso il portafoglio».

⁸ D. GRIECO, *La macchinazione*, p. 142.

⁹ S. SCATTINA, «Ogni oggetto è per me miracoloso»... Pasolini nel Museo di Celestini', *Arabeschi*, <«[Ogni oggetto è per me miracoloso](#)»... Pasolini nel Museo di Celestini - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità» [accessed 15.12.2022].

¹⁰ S. RIMINI, 'The Imitation Game', p. 136.

¹¹ La conferenza stampa è visionabile su YouTube al seguente link: <[La Macchinazione - Pier Paolo Pasolini - Press Conference - YouTube](#)> [accessed 15.12.2022].

¹² «“Ma lei, scusi, non se li toglie mai quegli occhiali neri?”» (L. BETTI, *Teta veleta*, Milano, Garzanti, 1979, p. 51).

¹³ D. GRIECO, *La macchinazione*, p. 145.

¹⁴ S. RIMINI, 'The Imitation Game', p. 144.

¹⁵ E. PORCIANI, *Versioni di Pier Paolo*.

¹⁶ D. GRIECO, *La macchinazione*, p. 35.

¹⁷ G.C. FERRETTI, *Pasolini personaggio*, p. 149.

¹⁸ W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1946-1961* [1998], a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2010, pp. XIII.

¹⁹ G. FOFI, *Per Pasolini*, Roma-Milano, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-La nave di Teseo, pp. 33-34.

²⁰ S. RIMINI, 'Scrittori sullo schermo. Corpi, parole e strategie diegetiche', in M. PAINO, M. RIZZARELLI, A. SICHERA (a cura di), *Scritture del corpo*, Atti del convegno (Catania, 22-24 giugno 2016), Pisa, ETS, 2018, p. 96.

²¹ G.C. FERRETTI, *Pasolini personaggio*, p. 112.

²² Supporta indirettamente tale ipotesi la nota progettuale di *Petrolio* in cui si legge: «Esistono anche delle illustrazioni (probabilmente ad opera dell'autore stesso) del libro. Tali illustrazioni sono di grande aiuto nella ricostruzione di scene o passi mancanti: la loro descrizione sarà accurata, e, poiché si tratta di opere grafiche di alto livello benché assolutamente manieristiche, accanto alla ricostruzione letteraria ci sarà una ricostruzione critica figurativa» (P.P. PASOLINI, *Petrolio* [1992], a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 675). A questo proposito, sul piano degli studi critici, cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 408-409; M.A. BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022; M. BELPOLITI, *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2022, pp. 87-108. Le fotografie, oltre ad essere state esposte in diverse mostre, sono state raccolte e pubblicate in due edizioni: D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Magma, Roma 1975; D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Johan & Levi, 2011.

²³ M. BELPOLITI, *Pasolini e il suo doppio*, p. 94.

²⁴ P.P. PASOLINI, *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, ora in Id., *Tutte le poesie* [2003], a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2009, I, p. 1089.



Zoom | obiettivo sul presente



SERENA GUARRACINO

«Perché mi interroghi? E perché io ti rispondo?». *Pilade, per la regia di Giorgina Pi*

<https://youtu.be/UOjZshqGPWs>.

Mettere in scena la tragedia di Pasolini è un'operazione da far tremare i polsi; lo dimostra l'esiguità di regie tratte dal Teatro di Parola in un contesto, come quello del centenario dell'autore ormai alle ultime battute, che ha visto una fioritura di convegni, mostre, iniziative, e anche spettacoli teatrali – tra cui è da ricordare [Questo è il tempo in cui aspetto la grazia](#), biografia poetica di PPP ad opera di Fabio Condemi e Gabriele Portoghese.¹ Se poche e pochi hanno avuto il coraggio di attraversare il corpus pasoliniano lungo questa direttrice, è quindi particolarmente meritorio il programma *Come devi immaginarmi / Progetto Pasolini*, curato dal direttore di Emilia Romagna Teatro Valter Malosti insieme a Giovanni Agosti, che ha commissionato allestimenti di tutti i testi teatrali di Pasolini, ideati nel 1966 (durante un grave attacco di ulcera): prima di *Pilade*, in scena dal 16 al 19 febbraio 2023, ha aperto il ciclo il [Calderón diretto da Fabio Condemi](#); seguiranno *Bestia da stile* diretto da Stanislas Nordey, *Orgia* di Federica Rosellini e Gabriele Portoghese, *Porcile* a cura di Michela Lucenti e Balletto Civile insieme alla compagnia Arte e Salute di Nanni Garella, e *Affabulazione* di Marco Lorenzi. Un *parterre* di artiste e artisti diversamente 'giovani' (in un paese dove la gioventù artistica è una condanna che affligge ben oltre il mezzo del cammin dantesco) alle prese con una forma, la performance dal vivo, in cui la tendenza alla museificazione può avere effetti devastanti, e la contaminazione con il tempo presente è una necessità imprescindibile.

Pilade, insieme ad *Affabulazione*, rappresenta uno dei fili di quella intricata tessitura che la scrittura di Pasolini intreccia con il mito greco, ovvero della mitopoiesi che caratterizza tutto il confronto pasoliniano con l'antico: come scrive Massimo Fusillo, che è anche *dramaturg* di questa produzione, *Pilade* mette in atto «il dialogo ideologico con un testo lontano e ormai archetipico, utilizzato come una griglia da riempire con materiali tutti contemporanei».² Il testo è pensato come un sequel dell'*Oresteia* di Eschilo, già tradotta da Pasolini nel 1959 per la Fondazione INDA di Siracusa; traduzione commissionata da Vittorio Gassman e oggetto di una pioggia di critiche da parte di diverse eminenze della filologia classica, che la definirono 'scandalosa'.³ Lo 'scandalo' è un dispositivo cruciale della visione pasoliniana, in genere associato alla sua attività politica ma che informa in modo potente anche la sua estetica a partire dalla relazione con la religiosità e la simbologia cattolica; come emerge in una delle più belle mostre dedicate all'autore in questo lungo centenario, [Tutto è santo. Il corpo veggente \(Palazzo Barberini, Roma\)](#), il 'corpo dello scandalo' è quello di Cristo in croce, oggetto di una estatica e a tratti 'voluttuosa' identificazione.⁴ E «diversità che dà scandalo»⁵ è anche quella di *Pilade*, prima amico fraterno e ora nemico, pronto a guidare una rivoluzione armata per abbattere il progetto democratico instaurato da Oreste dopo il ritorno da Atene.

La traduzione dell'*Oresteia* rappresenta un momento cruciale nella definizione della visione politica di Pasolini per il suo intreccio tra l'asse antropologico e il suo affondo nel mito, da una parte, e dall'altra per il programma politico rappresentato dalla trasformazione delle Erinni in Eumenidi alla fine della trilogia eschilea: il presente qui si mostrava in grado di introiettare il passato senza desertificarlo a favore di una modernizzazione



selvaggia, in un'utopia sincretica tra antico e moderno. La scrittura di *Pilade*, che avviene sette anni dopo, mostra la disillusione di Pasolini sulla possibilità di realizzazione di questo programma: come emerge, negli stessi anni, anche in *Edipo Re* (1967), l'idea di una democrazia 'a venire' di stampo messianico sembra sostituita da una visione ciclica, che pare anticipare l'aporia della democrazia 'autoimmune' (ossia i cui principi portano costituttivamente all'autodistruzione) che caratterizza il pensiero dell'ultimo Derrida.⁶

In entrambe le prove, tuttavia, il teatro mantiene la sua funzione strutturale di esperienza costitutiva di collettività, dove la mitopoiesi serve a concepire – nel senso di mettere alla luce, dolorosamente – il proprio tempo. Ed è su questo terreno che *Pilade* intercetta il percorso artistico di Giorgina Pi e di Bluemotion, anima teatrale-performativa del collettivo romano Angelo Mai, già impegnata in uno strenuo confronto – una 'lotta con gli angeli', l'avrebbe chiamata Stuart Hall – con l'antico come forma di articolazione del contemporaneo. Un percorso cominciato nel 2020 con *Tiresias*, liberamente tratto dal poema dell'artista inglese Kae Tempest messo in dialogo con l'Euripide delle *Baccanti* e il T.S. Eliot della *Terra desolata*; proseguito con la *Guida immaginaria* del Museo dell'Acropoli di Atene, che tematizza l'invenzione dell'eredità del mondo classico e la sua messa a servizio di un'identità occidentale che ha a lungo rifiutato qualsiasi apparentamento con un Oriente costruito come doppio negativo, facendo propria la lezione di Edward Said in *Orientalismo* (1978). Nell'ultimo anno, invece, Pi ha aperto al Teatro Nazionale di Genova *Lemnos*, che ha visto la prima collaborazione con il *dramaturg* Massimo Fusillo in una riscrittura del mito di Filottete, a partire dalla tragedia sofoclea meticcata con riscritture contemporanee come quelle di Jannis Ritsos e Derek Walcott, ma soprattutto con la storia delle isole di confino nel Mar Egeo, che fino al 1974 videro la reclusione e tortura di militanti antifascisti.

Lemnos, in particolare, rappresenta una falsariga della relazione di questo allestimento sul testo pasoliniano: una relazione dialogica, che interroga un plot intriso di dolore politico per la dissoluzione dell'ideale democratico del dopoguerra, al fine di cercare risposte rispetto allo stesso dolore vissuto in un tempo diverso: e quindi emergono in controluce traumi generazionali come il G8 di Genova – al centro di un altro lavoro recente di Bluemotion, *Sherpa*⁷ – insieme all'apocalisse ecologica che pende sul capo delle generazioni davvero 'giovani'. Tuttavia, diverso è il lavoro sulla drammaturgia rispetto alle produzioni precedenti. Se *Lemnos*, e prima ancora *Tiresias*, erano di fatto una scrittura originale nata da un'operazione di montaggio di testi che in alcuni passi è quasi un *cut-up* alla William Burroughs, in *Pilade* l'unica parola è quella di Pasolini che, sebbene parzialmente ridotta, viene profondamente rispettata nella sua natura esuberante e ipertrofica, in antitesi a quella creata dal miracolo economico e in particolare della standardizzazione linguistica. Come e più della traduzione di Eschilo, *Pilade* è un testo stratificato, una sfida attoriale per la sua lingua complessa, evocativa, piena di lunghi monologhi in versi e povera, poverissima di azione. O meglio una lingua in cui è la parola a diventare azione fisica, anche violenta; ma anche una lingua avvolgente come un *flow* da rap contemporaneo, che chiede a chi ascolta non solo di comprendere, ma anche di non comprendere: di confrontarsi con l'impossibile, ontologico mistero del reale – che è anche il mistero del teatro – in cui non tutto arriva attraverso la mediazione del pensiero razionale.

In questo rifiuto del razionalismo come unica strada verso la costituzione di una comunità democratica, la lingua pasoliniana si fonde con la tessitura simbolica del testo. *Pilade* racconta del governo di Atena, portatrice di pace e armonia, mostrandone l'inevitabile rimosso: metà delle Eumenidi sono ritornate Erinni, c'è una pestilenza che colpisce



animali umani e non umani, la Argo dominata dalla Ragione non è quel paradiso che ci si aspettava, anche se «il reddito di ciascuno di noi è cresciuto del doppio», come racconta, all'inizio del secondo episodio, il coro interpretato dal giovane Nico Guerzoni, il cui corpo ipercinetico e nervoso incarna l'inquietudine violenta della gioventù messa a servizio del nuovo progetto politico (di forte impatto è il gesto in cui, nel primo episodio, rompe la croce celtica che porta al collo per diventare seguace di Oreste). Progetto che è il miracolo economico degli anni Sessanta, ma anche della promessa di crescita infinita del capitalismo avanzato, rivelatasi fallace dopo la crisi del 2008, la pandemia, la guerra in Ucraina, la catastrofe ecologica. Lo scandalo, di *Pilade* e di questa produzione, è la blasfemia del non credere a questo progresso, alla promessa di felicità del capitale; e di gettare luce su quelle soggettività che restano costitutivamente fuori da questa storia, quei «folli e [...] miserabili» che, nonostante Atena, continuano a vedere le Furie.



Pilade, regia di Giordana Pi, 2023 © Guido Mencari

E infatti la scena ideata da Giordana Pi è un parcheggio abbandonato, una discarica: un non-luogo, dove la sensazione è che la storia (o la Storia) succeda sempre da un'altra parte. La regista racconta che lo ha immaginato come un posto dove si potrebbe tenere un *rave* (ben prima dell'interesse mostrato dall'attuale governo per il tema), ma dove il *rave*, in effetti, non c'è. Nulla accade in questo luogo di transito, che non è nessuno dei

luoghi menzionati nelle didascalie del testo: «davanti al parlamento della città di Argo», «il cimitero della città di Argo», «Montagne»...

Zona di passaggio e di incontri, è uno spazio abitato da rottami, da una roulotte che è la residenza della nuova Dea – una Sylvia De Fanti in elegantissimo tailleur e stivali di vernice, volutamente incongrua rispetto al 'set' e all'aspetto degli altri personaggi – e da una carcassa di automobile in cui abitano le Eumenidi interpretate da Nicole Di Leo, figura onirica che sintetizza passato e futuro; e infatti la stessa



Pilade, regia di Giordana Pi, 2023 © Anna Faragona



Pilade, regia di Giordana Pi, 2023 © Guido Mencari

attrice interpreta anche lo Straniero, che nel terzo episodio racconta dell'infanzia di Pilade e Oreste e della loro amicizia, una di «queste amicizie, che sono amori».

Pilade, regia di Giordana Pi, 2023 © Anna Faragona

Tre sono le figure che Pasolini sceglie per interpretare i vettori della politica del suo tempo; Oreste, qui un nevrotico Gabriele Portoghese, interprete del nuovo che avanza, figlio di re e quindi membro della vecchia classe dirigente che decide però di fondare una nuova democrazia dopo essere stato assolto dall'Aeropago; Elettra, che ha il volto ieratico e sofferente di Aurora Peres, legata al culto dei padri e della tradizione i cui soldati sono «i giovani più belli della città» in un'eco esplicita della visione fascista; e Pilade, incarnato dalla cupa luminosità di Valentino Mannias. Disilluso e profetico, vecchio nel disincanto ma anche infantile nella ribellione, nel rifiuto del compromesso, il protagonista di Pasolini rappresenta appunto lo scandalo di chi non crede in quello a cui tutti credono, e crede a quelli che non vanno creduti. È lui a dare ascolto alle persone che dalle montagne raccontano del ritorno delle Erinni; solo nel momento del suo esilio anche Oreste sarà in grado di vederle, e di confrontarsi con il proprio fallimento. Le sue riconciliazioni, con Oreste prima e con Elettra poi, sono atti d'amore inconsulti e strazianti: laddove Oreste ed Elettra si stringono la mano in un patto strategico, entrambi incontrano Pilade sul piano di un'emotività che non è tattica, perché – dice Elettra prima di baciarlo) – «ora so soltanto che non esistono nemici, / e che i nemici... sono degli amori sconosciuti...».

Amore e odio sono i grandi assoluti che sfuggono alla dittatura della ragione; non opposti ma l'uno il doppio dell'altro, sono parole che si rincorrono nel testo rimbalzando da un personaggio all'altro, da una bocca all'altra, in un teatro di parola che dichiara continuamente che la parola non basta, e in cui diventano fondamentali le controcene. L'entrata in scena, nella cifra stilistica degli spettacoli di Bluemotion, non è infatti il punto di partenza delle storie raccontate, ma il punto di arrivo di un percorso, di cui ogni figura del dramma si fa carico. Accade così gli ingressi siano pochi e calcolati; spesso i personaggi non escono quando previsto dal testo, restano ai margini ad ascoltare, a testimoniare ciò che accade. I loro corpi fanno massa, insieme rappresentano il tentativo di creare una collettività – un progetto che fallisce nel dramma ma che, forse, sulla scena trova la via del compimento; che a tratti appare come un'assemblea permanente, dove il piano d'ascolto crea, attraverso le controcene dei personaggi muti, un vero e proprio testo parallelo.



Pilade, regia di Giorgina Pi, 2023 © Anna Faragona



Molti dei corpi attorici sul palco, inoltre, sono corpi di lotta: significativa in questo la presenza scenica di Nicole Di Leo, attrice finissima ma anche personalità pubblica, attivista e volto (insieme a Porpora Marcasciano) del Movimento Identità Trans; ma anche la scelta di affidare ad Anter Abdow Mohamud, attore e rifugiato somalo, la parte del Messaggero, che declama la sua parte in somalo con la traduzione consecutiva di Cristina Parku, anch'essa afrodiscendente, a cui sono assegnati i ruoli del vecchio e di una parte del coro. Con loro altre attrici e attori afrodiscendenti, parti mute, interpretano i personaggi che dalle montagne scendono ad Argo per raccontare la regressione delle Eumenidi ad Erinni; poi restano in fondo al palco, portando con la materialità del corpo la testimonianza della loro esclusione dalle lotte politiche che avvengono a fronte scena.

In questa dinamica corale, il pubblico è chiamato, pasolinianamente, a 'gettare il proprio corpo nella lotta'; che può voler dire, anche, lasciare che le cose accadano, abbandonare quel determinismo egoriferito che sembra essere la cifra politica del nostro tempo. E quindi non cercare necessariamente di capire, o di prendere posizione; ma farsi attraversare: dalla visionarietà della parola pasoliniana, dai canti bulgari legati alla tradizione del lutto che accompagnano le scene della montagna, tratti dalla raccolta *Le Mystère des voix bulgares* già usata da Pasolini come cifra della realtà arcaica di *Medea*; ma anche dalla diversità della lingua somala che insieme rompe e raccoglie con cura il testo; e infine dalla profezia finale di Atena, che raccontando di un ragazzo in una pentola ci riporta, da una parte, di nuovo all'inizio del ciclo degli Atridi, dall'altra al nostro stesso consumo del corpo di Pilade (che Atena ripetutamente chiama «bambino»). Un corpo che, come spesso nella poetica pasoliniana, trova la propria, desiderata fine nell'apostasia scandalosa, nella rinuncia al controllo, nell'autodistruzione:

Sorge il sole su questo corpo degradato.
Ah, va! Va nella vecchia città
la cui nuova storia io non voglio conoscere.
Perché temere la vergogna e l'incertezza?
Che tu sia maledetta, Ragione,
e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.

¹ Si veda M. FUSILLO, 'Lo sguardo di un autore eclettico e intermediale. Con un'intervista a Fabio Condemmi e Gabriele Portoghese', *Il Portolano*, 108-109, 2022, pp. 7-14.

² M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, Roma, Carocci, 2022, p. 168.

³ Sulla questione si rimanda al documentario-saggio di Monica Centanni e Margherita Rubino *Gassman, Pasolini e i filologi. Orestide a Siracusa. 1960* (Italia 2005, 28').

⁴ Cfr. Pier Paolo Pasolini. *Tutto è santo. Il corpo veggente*, Roma-Milano, 5 Continents Editions, 2022, p. 151.

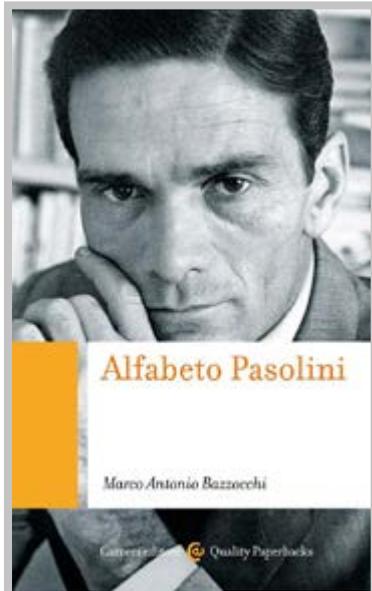
⁵ Questa e altre citazioni dal testo vengono dal copione dello spettacolo, messo generosamente a disposizione da Giorgina Pi e Massimo Fusillo, che ringrazio anche per i diversi confronti le cui tracce emergeranno in questo testo. Per la versione integrale del testo si rimanda a P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.

⁶ J. DERRIDA, *Politiche dell'amicizia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020; cfr. anche M. FRITSCH, 'Derrida's Democracy To Come', *Constellations: An International Journal of Critical and Democratic Theory*, vol. 9, n. 4, December 2002, pp. 574-597.

⁷ Allestimento di un testo di Roland Schimmelpfennig commissionato dal Teatro Nazionale di Genova all'interno del *G8 Project*, ciclo di nove spettacoli per riflettere sull'eredità di quel momento storico, a vent'anni dal G8.

Alfabeto Pasolini. Intervista a Marco Antonio Bazzocchi

a cura di ALESSANDRO DI COSTA, GIANCARLO FELICE, GIOVANNA SANTAERA



M. A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Carocci 2022

Il 23 marzo 2022 la redazione di Arabeschi ha incontrato e intervistato Marco Antonio Bazzocchi per discutere di *Alfabeto Pasolini*, pubblicato da Carocci (2022), seconda edizione rivista di “Pier Paolo Pasolini” (Mondadori, 1998). L’incontro si è svolto in occasione del convegno *Lampeggiare nello sguardo: attrici e attori nel cinema di Pasolini*, tenutosi il 24 marzo 2022 presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Catania per celebrare il centenario della nascita dello scrittore. La nuova edizione dello studio rappresenta l’occasione per tornare ad attraversare alcuni nodi essenziali della poetica pasoliniana, sintetizzati nel volume in forma di lemmi, secondo la formula già rodada dell’alfabeto-atlante. La conversazione si è mossa a partire da alcune considerazioni relative al processo di aggiornamento del vocabolario e ha poi affrontato diverse questioni cruciali per intendere l’itinerario artistico di Pasolini.

Riprese audio-video: Alessandro Di Costa

Montaggio: Alessandro Di Costa, Giovanna Santaera



Cinegrafie corsare. Disegnare il cinema per ricordare Pasolini *Intervista a Valentina Restivo*

a cura DI GIANCARLO FELICE

Non sto dicendo che riesco costantemente rimanere fedele a questo principio, nel mio lavoro, ma mi sembra che la grossa distinzione fra grande arte e arte mediocre stia nello scopo da cui è mosso il cuore di quell'arte, nei fini che si è proposta la coscienza che sta dietro il testo. Ha qualcosa a che fare con l'amore. Con la disciplina che ti permette di far parlare di te che ama, invece di quella che vuole soltanto essere amata.

David Foster Wallace, *Un antidoto contro la solitudine*

In occasione dell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini, avvenuta un secolo fa, Arabeschi dedica uno spazio tra le sue pagine a Valentina Restivo, illustratrice livornese, classe 1983, che da anni lavora anche sul poeta corsaro e sull'immaginario cinematografico che ci ha lasciato in eredità.

Partendo da *frames* estrapolati da alcuni film pasoliniani che fanno la storia della cinematografia non solo nostrana, come *Teorema*, *Il Vangelo secondo Matteo* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Restivo ricostruisce fotogrammi di memoria in veste grafica, non rinunciando a tradurre i volti e gli sguardi dei personaggi-attori in tutta la loro densa corposità.

Laureata in Cinema e immagine elettronica presso l'Università di Pisa, gli studi di Restivo su Pasolini risalgono proprio agli anni della sua formazione, avvenuta anche presso la Scuola Internazionale di Arte Grafica, e perdurano fino a oggi, condensandosi dentro un *milieu* visuale da dove l'autrice continua a trarre le trasposizioni figurative dedicate allo scrittore bolognese. La mostra allestita quest'anno a Parigi, presso la Librairie Italienne Tour de Babel, curata da Silvia Pampaloni, ne è un'ulteriore prova.

Oltre a consacrare l'affinità tra l'illustratrice livornese e il poeta-regista, *Io sono una forza del passato* – titolo coraggioso ed emblematico – sembra tradurre il fine ultimo del lavoro di Restivo: trarre forza da quel magma ancora incandescente che è il pensiero pasoliniano, un pensiero che si fa immagine. I lavori su Pasolini, si affiancano di fatto a un *corpus* nutrito di altre opere, esposte in mostre personali e collettive, realizzate in Italia e all'estero già a partire dal 2005, che hanno per protagonisti sempre i volti di autori e attrici, poetesse e scrittori. In empatia con il segno grafico dell'artista, il lavoro di Restivo nel tempo è diventato un modo per meditare e mediare, per vedere la vita delle parole condensarsi nel volto dei loro autori. Nella trama di linee e ombre che vibra nei suoi disegni vanno intrecciandosi sempre il teatro e il cinema, gli attori, i personaggi, le scene, la letteratura e la poesia, alla ricerca di un *punctum*, ovvero del momento decisivo in cui l'immagine, lasciata la mano e la penna del suo creatore, agisce su di noi guardandoci.

In dialogo con l'illustratrice, quindi, vi proponiamo una sorta di intervista – album, all'interno della quale ripercorriamo alcune tappe fondamentali dei processi di ideazione e rimediazione delle iconografie del cinema di Pasolini, interrogandoci sui propositi di questo tradurre e risemantizzare, sul lavoro grafico del trasporre e del rimontare, non cercando solo significati ma attendendo anche semplici impressioni, senza rinunciare a sfogliare, come dentro un album appunto, le opere di Restivo, che nella loro immobilità disegnativa vibrano ancora della poesia di Pasolini.

Giancarlo Felice: «La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi». Voglio iniziare con questa celebre citazione pasoliniana che mi ha fatto pensare alle tue illustrazioni. Una frase estrapolata da *Una disperata vitalità*, il poemetto che Pasolini compone pensando al celebre film del 1960, *Fino all'ultimo respiro*, di Jean-Luc Godard. Il cinema ispira anche le parole e le immagini, quasi alternando o alterando quel vincolo imprescindibile tra musa e poeta. E il tuo lavoro sembra avvicinarsi a questa formula, dove l'immagine in movimento si traduce in quella immobile del disegno. Il fine sembra quello di voler comprendere di più Pasolini, riportando sulla carta una vitalità disperata, ancora un ultimo respiro. Disegnare il cinema per ricordare Pasolini?

Valentina Restivo: Non solo il ricordare ma anche il capire e riuscire finalmente a vedere. Quando faccio un 'semplice' ritratto predomina il ricordare e parte una sorta di dialogo silenzioso col soggetto; scelgo non a caso perlopiù personaggi che hanno influenzato il mio percorso artistico. Ritrarli mi fa entrare in contatto con loro fino a farli sembrare dei cari amici, che ho conosciuto in realtà solo tramite la loro opera. Le illustrazioni tratte da film nascono ai tempi dell'Università: per scrivere di un film ho pensato che il suppo-

to visivo poteva essermi di grande aiuto per colmare il vuoto delle mie parole. In tal modo riuscivo a legare due mie grandi passioni: il cinema e il disegno.

G. F.: Come è avvenuto il tuo primo incontro con il poeta? Cosa rappresenta per te e per il tuo lavoro l'immagine di Pasolini: un *trait d'union*, un *fil rouge* o una *mise en abyme*? C'è un libro, un film, una poesia, un ricordo, un'esperienza che ti lega a Pasolini?

V. R.: Il primo incontro è stato con la sua faccia. Ero molto giovane, forse intorno ai quindici anni, forse prima. Chiesi a mia madre chi fosse quell'uomo e lei mi rispose semplicemente «Pasolini», niente di più. Già vedendo solo la sua faccia ero già rapita ma l'amore verso la sua figura sarebbe arrivato più tardi, all'Università. Fu lì che iniziai a leggere e vedere tutto quello che potevo su PPP, e restano presenti e fondamentali nella mia crescita umana e artistica gli *Scritti corsari* e l'intera opera poetica, in particolare *Le Ceneri di Gramsci* e *Poesia in forma di rosa*.



Valentina Restivo, manifesto mostra Io sono una forza del passato, 2022

G. F.: Perché il suo cinema? Quando nasce questo progetto 'cinematografico'? Dove e come?

V. R.: A proposito della sua idea di cinema Pasolini disse: «A mio parere, il cinema è sostanzialmente e naturalmente poetico [...] perché è vicino ai sogni, perché una sequenza cinematografica è la sequenza cinematografica di un ricordo o di un sogno e non solo questo, ma le cose in se stesse sono profondamente poetiche: un albero fotografato è poetico, un volto umano fotografato è poetico, perché la fisicità è poetica in sé, perché è un'apparizione, piena di mistero, piena di ambiguità». E ancora: «Il cinema di poesia è il cinema che adotta una particolare tecnica, proprio come un poeta adotta una partico-

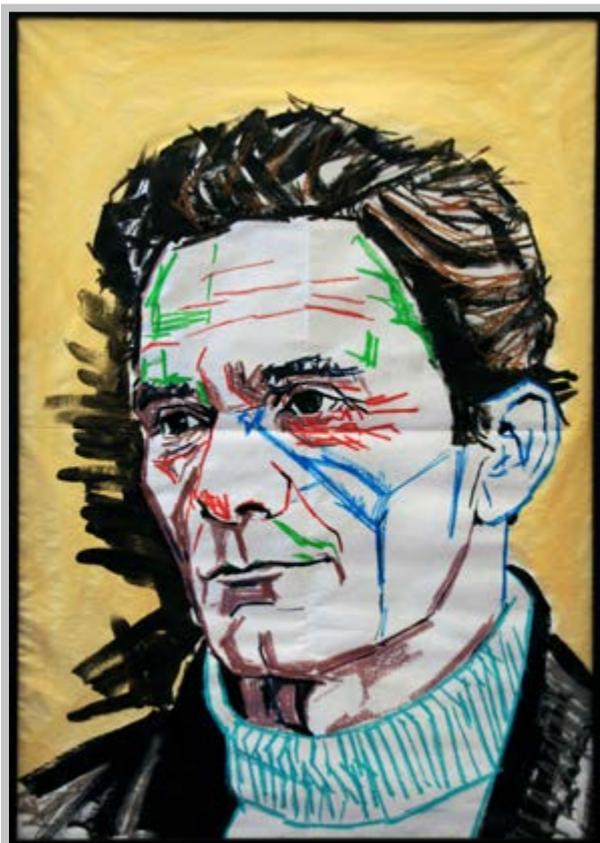
Valentina Restivo, *Pasolini*, 2016Valentina Restivo, *Pasolini*, 2015

lare tecnicaper scrivere versi. Se si apre un libro di poesie, si riconosce immediatamente lo stile, il modo di rimare e tutto il resto: sivede la lingua come strumento, si contano le sillabe di un verso. L'equivalente di quello che si vede in un testo poetico lo si ritrova in un testo cinematografico, attraverso gli stilemi, ossia attraverso i movimenti di macchina e il montaggio. Per cui fare un film è essere poeti».

Pasolini è stato uno dei più grandi pittori tramite pellicola. Al momento di scegliere su chi fare la mia prova finale per i miei studi in cinema non ho avuto esitazioni: lui era quello che era riuscito a tirarmi tanto fuori. Guardavo i suoi film e scoprivo nuovi tagli per ritrarre una persona. Si sente una certa vicinanza verso la figura umana e per una ventenne che vuole dedicare il suo lavoro alle persone non c'è maestro migliore. Credo che abbia avuto per me la stessa importanza dei grandi pittori che amo: Caravaggio, Antonello da Messina, Masaccio, Piero della Francesca...

G. F.: C'è un motivo che ti lega alla scelta precisa delle pellicole che hai illustrato?

V. R.: *Salò* è stato il primo film di Pasolini che ho visto, prima di iniziare l'Università. Ancora non avevo compreso la portata mastodontica di quell'opera ma già capivo, da come venivo attratta dalle immagini, che c'era qualcosa per me e per quello che sarebbe stato il mio rapporto con la figura. Successivamente, durante un viaggio ad Amsterdam, in una videoteca trovai un dvd di *Teorema* e credo che sia stata dopo la visione di quel film che ho finalmente compreso. Stavo per avventurarmi in uno studio a tutto tondo del ritratto cinematografico che, coadiuvato con gli studi che stavofacendo, è passato attraverso il *Vangelo* (dove l'influenza di Piero della Francesca è evidentissima) fino a sfociare nell'opera più completa di Pasolini che è *Salò*. Per un anno ho lavorato su questi tre film che dovevano rappresentare il *corpus* di opere della mia tesi sul *Ritratto secondo Pa-*



Valentina Restivo, *Pasolini*, 2015



Valentina Restivo, *Pasolini in rosa*, 2022

solini. Uccellacci e uccellini è arrivato solo quest'anno, in occasione del centenario e come tributo ad Alfredo Bini, un livornese che è stato il primo produttore di Pasolini. Senza Bini non ci sarebbe stato *Accattone* e tutti i film di PPP fino a *Edipo Re*.



Valentina Restivo, illustrazioni da *Teorema*, 2006



Valentina Restivo, illustrazioni dal *Vangelo secondo Matteo*, 2006

Valentina Restivo, illustrazione da *Uccellacci e uccellini*, 2022

G. F.: Il tuo lavoro sembra a metà tra quello del copista di codici miniati e il regista cinematografico: una pratica manuale e mentale, di immaginazione e consapevolezza insieme. Alle prese con iconografie e memoria, dentro il tuo studiolo con sedia da regista, il processo che porta al lavoro finale sembra costituirsi della pratica della selezione, della riproduzionee del montaggio. Ci racconti come avviene questa metamorfosi di materia?

V. R.: La partenza è molto semplice: c'è la visione del film durante la quale estraggo alcuni fotogrammi. Segue la selezione che nel caso dei film di PPP si basava esclusivamente sul ritratto o, per essere più ampi, sulla rappresentazione della figura umana. (In altri film, che ho illustrato negli anni successivi, spesso la selezione era legata ad un tema, un motivo ricorrente nel film.)

Illustrare una pellicola è un processo particolarmente lungo. Non si basa solo ed esclusivamente su «bella questa immagine, la rifaccio» ma c'è da tenere presente i ricordi, la grammatica usata dal regista. Le immagini devono in qualche modo dialogare tra loro, ricreare la storia e tirare fuori l'essenza di questa. Quindi il numero di illustrazioni è variabile. Nel caso di *Salò*, un film difficile da digerire, fermarlo fotogramma per fotogramma consente di tirarne fuori tutta la poesia che racchiude: la costruzione teatrale degli ambienti, i personaggi, fisionomie fin troppo esplicative anche se mute, usate come le utilizzerebbe un pittore. Inoltre volevo trovare una chiave di lettura per i film di Pasolini, così ricche complessi, che potesse consentire uno studio, una visione più accessibile non solo per gli studenti, ma anche per chi i film li guarda semplicemente, per lo spettatore comune.

G. F.: Uno dei tratti distintivi che rende le tue illustrazioni estremamente magnetiche è la capacità di riaccendere con grande espressività gli sguardi dei personaggi che decidi di trasporre dalla pellicola alla carta. I ritratti, ad esempio, in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, sono corposi e densi, ipnotici e ricchi di contrasti luministici; pittorici e caravaggeschi. Cometi sei confrontata con la sensibilità ritrattistica e figurativa di Pasolini, con i volti iconici degli attori?

V. R.: Mi fa piacere che tu sia stato catturato dagli sguardi visto che per me è la parte fondamentale del ritratto. Parto infatti dagli occhi quando disegno, precisamente dall'occhio sinistro. In *Salò* ci sono parecchi primi piani e questo mi ha dato la possibilità di lavorare sullo sguardo in maniera intensa. L'ordine voluto dal Potere è fittizio, ridicolo, e il regista lo cristallizza realizzando un quadro pittorico perfetto, riconoscente degli insegnamenti dei pittori antichi. Dagli affreschi (TOT), Pasolini passa, con un taglio netto, al ritratto (PP) dell'attore inserito nello spazio inquadrato. Proprio come quando vogliamo soffermarci sul volto di ognuno dei personaggi che fanno parte di un affresco: per poter vedere meglio la sua faccia e le linee che la compongono mentre si esprime. Trovare le fisionomie, capirne il messaggio intrinseco di gesti, espressioni, cogliere il significato

di una faccia. Negli *Scritti corsari* Pasolini afferma: «ci sono certi pazzi che guardano la faccia della gente e il suo comportamento. [...] Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume un'adecisiva importanza».

Pasolini entra in contatto con le facce ritratte. In *Salò* l'uso ossessivo del primo piano è portato alla lucidità (questo è dichiarato dal regista stesso durante una videointervista fatta da Gideon Bachman). Maestro del ritratto come già dimostrato nei film precedenti, Pasolini affida al volto dell'attore la diegesi della pellicola. Perché il corpo è poesia per il messaggio nascosto che porta con sé.



Valentina Restivo, illustrazione da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 2007

G. F.: Bianco e nero, morte e vita, buio e luce sono coppie antinomiche che ricordano Pasolini e la sua poetica, ma che nel tuo lavoro diventano una cifra stilistica. Le tue trasmutazioni grafiche, che a tratti sembrano formare una sequenza da *graphic novel*, utilizzano spesso il monocromo sfumato su scala di grigi, nonostante i film che decidi di illustrare siano a colori. Sembra un ritornare al primo cinema. È una scelta critica, consapevole, dettata da una ragione specifica?

Ad esempio, sempre in *Salò* c'è una differenza luministica tra lo scintillio dello sguardo di Elsa De Giorgi, nella Signora Maggi, e la luce nera degli occhi di Paolo Bonacelli nella figura del Duca. Ma in entrambi i casi sembra si possa entrare nella psiche dei

personaggi. In *Teorema*, invece, i toni cupi lasciano spazio a un chiarore disteso, qualche volta accompagnato da macchie di colore.



Valentina Restivo, illustrazioni da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 2007

V. R.: *Teorema*, che risale ad aprile 2006, è stato il primo approccio con quella che sarebbe diventata la mia tecnica per tutti i film a seguire: *gouache*, una via di mezzo tra la tempera e l'acquerello, e inchiostro su carta. Si nota una certa incertezza in questa prima serie di illustrazioni dove mi sono fatta trascinare da un paio di atmosfere dove c'è l'Ospite (Terence Stamp). Inoltre, c'è effettivamente molta più luce in *Teorema*. *Salò* è un viaggio nell'oscurità che ha consentito al mio 'vedere in bianco e nero' di tirare fuori dei neri potenti. Non è una scelta casuale, o meglio, non è solo una scelta estetica. Trasformare qualcosa che è a colori in bianco e nero la fa uscire da quello che è. Non sono più immagini in movimento ma una rappresentazione, una parola in un discorso molto più articolato. Anche se per me una faccia è un libro intero che si riesce a svelare tramite una serie di segni. L'uso ossessivo di questa bicromia è spontaneo, soprattutto quando si tratta di fotogrammi. Se avessi solo il nero a disposizione per realizzare i miei lavori credo che potrei ritenermi più che contenta. Il nero consente di estrapolare l'essenza di un soggetto, di riuscire a tirare fuori una sua storia.

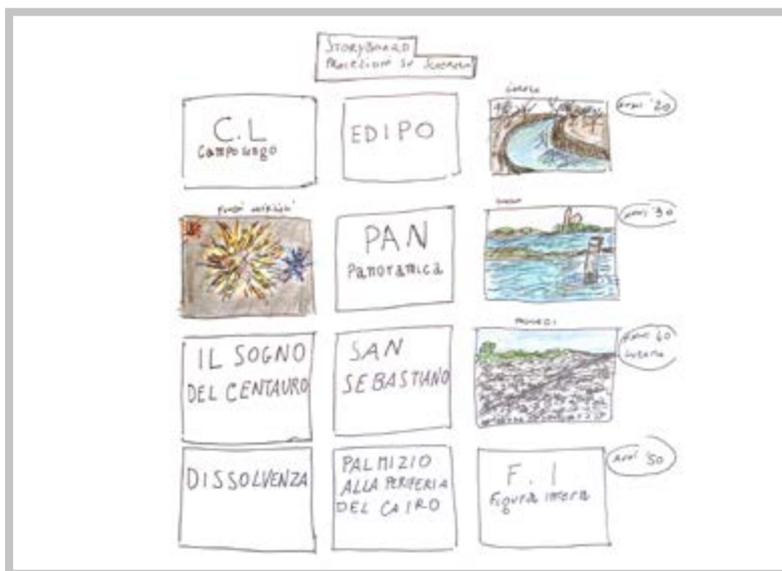
G. F.: Ritorrerai ancora su Pasolini?

V. R.: Chi può dirlo? Ho iniziato ad amare e a lavorare su Pasolini quando avevo poco più di vent'anni e ora che mi avvicino ai quaranta torna il lavoro che ho fatto e si amplia con una nuova visione dettata dall'aver assorbito questo gigante quasicome se fosse parte di me. Quello che ha lasciato è un *corpus* di opere immenso che ci consente, a distanza di anni, di guardarci dentro e riflettere. Inoltre, vedere che il mio lavoro su di lui viene riconosciuto, viaggia sia fisicamente che virtualmente, è un incentivo a farmi credere che forse l'ho capito, che forse Pasolini è stato ed è il Maestro che mi ha insegnato.

*Dal sordo caos delle cose.**Conversazione con Fabio Condemi intorno allo spettacolo Questo è il tempo in cui attendo la grazia*

a cura DI DAMIANO PELLEGRINO

Nelle note raccolte sul foglio di sala lo spettacolo *Questo è il tempo in cui attendo la grazia* è presentato come una biografia onirica e poetica di Pier Paolo Pasolini attraverso le sue sceneggiature. Progetto originale 2019 del Teatro Comunale Giuseppe Verdi-Pordenone in collaborazione con Teatro di Roma-Teatro Nazionale, Teatro del Lido di Ostia e Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa, il lavoro è stato concepito dal regista teatrale Fabio Condemi insieme all'attore Gabriele Portoghese e a Fabio Cherstich, che ne ha curato la drammaturgia dell'immagine.



Fabio Condemi, Schemi, bozzetti e disegni per *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, 2019-2020

In scena troviamo un'unica figura, Portoghese-Pasolini, che si lascia attraversare da un materiale letterario incandescente, portando avanti un'indagine non tanto sul cinema dell'autore quanto sul suo sguardo. Alcuni frammenti tratti dalle sceneggiature di film editi e inediti – quali *Edipo Re*, *Medea*, *Il fiore delle mille e una notte*, *La ricotta*, *Appunti per un film su San Paolo* – scandiscono l'intera durata dello spettacolo fino a inabissarsi nel finale. Le parole e i titoli delle sceneggiature, insieme a videoriprese realizzate da Condemi e da Igor Renzetti, scorrono su uno schermo alle spalle dell'interprete, stimolando gli spettatori a sognare in un gioco continuo di sottrazioni e sospensioni rispetto al procedere della 'narrazione', un vero e proprio cinema a occhi aperti.

Abbiamo incontrato il regista di *Questo è il tempo in cui attendo la grazia* – che di recente si è confrontato nuovamente con Pasolini, affrontando questa volta l'opera teatrale *Calderón* – per porgli alcune domande sul lavoro di costruzione drammaturgica svolto a partire dalle sceneggiature pasoliniane, sul rapporto che in scena si instaura tra la parola, pronunciata da Portoghese, e l'immagine in movimento, proiettata su uno schermo bianco, e infine sulla relazione aperta e molteplice che si può generare tra questi corpi luminosi e i corpi degli spettatori immersi nel buio della sala.

Damiano Pellegrino: Nella nota che apre l'edizione dei Meridiani contenente le sceneggiature di Pier Paolo Pasolini, Walter Siti e Franco Zabagli ammoniscono il lettore che nel volume incontrerà dei «pre-testi», qualcosa che il loro autore ha composto in vista delle successive stesure cinematografiche. *Per il cinema e non Cinema*, infatti, è il titolo che accompagna i due volumi: si tratta di materiali letteralmente svincolati dal condi-



zionamento pratico della realizzazione finale di un'opera per il grande schermo. Questa definizione, che insiste su una dimensione processuale degli oggetti artistici, potrebbe ricordare l'attitudine dei *Prelibri* di Bruno Munari, una serie di piccoli libri rivolti ai bambini che ancora non hanno imparato a leggere e scrivere, e dai quali si intercetta una grande varietà di sollecitazioni ben prima dell'apprendimento sui banchi di scuola. Per te, Gabriele Portoghese e Fabio Cherstich che cosa hanno significato questi testi che sono divenuti parte integrante del vostro spettacolo?

Fabio Condemi: Io credo che il termine 'pre-testi' sia proprio utilizzato come qualcosa che sta prima della testualità cinematografica e anche prima delle vere e proprie sceneggiature. I trattamenti per i singoli film erano molto meno elaborati e nel momento in cui Pasolini andava su un set, probabilmente, faceva affidamento a degli schemi che erano anche più semplici. Le sceneggiature raccolte in questo volume sono interessanti perché risiedono su una soglia, a metà tra l'immagine che ancora non esiste e la scrittura già compiuta: si tratta di testi ancora 'capaci di creare' come uno schermo bianco colmo di innumerevoli possibilità di visione. A dire il vero, nel trattare questo materiale abbiamo pensato anche a Bruno Munari e a una capacità a cui lui fa riferimento in *Fantasia* e in altri testi, secondo noi indispensabile per l'artista: sporgersi su un tassello mancante affinché questi possa prendersi cura di un vuoto da contemplare e riempire.

Nel nostro caso gli scritti che abbiamo scelto avevano questa caratteristica, vale a dire essere un testo che viene prima dell'immagine cinematografica, compiuta e finita, e, rispetto ai film di Pasolini che conosciamo, le parti scritte che abbiamo selezionato sono leggermente o molto diverse dal prodotto cinematografico. Ci sembrava interessante intercettare la strada non battuta, il doppio, ciò che c'era nella testa di Pasolini e che poi per un motivo o per un altro non si è realizzato sulla pellicola. Lo spettacolo comincia con una domanda proiettata sullo schermo, che è a sua volta una citazione da un'altra opera di Pasolini, *Il Decameron*: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?». Da questa domanda prendono avvio le prime pagine della sceneggiatura di *Edipo Re* che raccontano, guarda caso, la prima apertura degli occhi di un bambino sul mondo. Egli vede il mondo e non lo sa nominare. Alla fine dello spettacolo ritorniamo all'*Edipo Re* e al tema della vista attraverso la proiezione delle ultime scene del film direttamente sul corpo di Gabriele Portoghese, riprendendo l'opera di Fabio Mauri *Intellettuale - 'Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini'*, realizzata alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna nel 1975 insieme a Pasolini utilizzando le scene del film *Il Vangelo secondo Matteo*. Per noi era importante sperimentare quanto gli spettatori potessero essere liberi di creare con l'immaginazione il loro film mentale insieme alle parole di Pasolini. Pertanto in alcuni casi abbiamo scelto dei testi tratti da sceneggiature che non hanno avuto una seconda vita sul grande schermo, come alcuni brani tratti da *Appunti per un film su San Paolo* o degli appunti tratti da *Il fiore delle mille e una notte* ed esclusi dalla versione finale del film.

D. P.: In uno scritto dal titolo *Il cinema di poesia* - presente in *Empirismo eretico* - Pasolini fa una distinzione tra l'operato di uno scrittore e quello di un autore cinematografico. Se il primo attinge a un dizionario di segni linguistici incasellati e pronti per l'uso, e ne fa un utilizzo particolare, il secondo invece non ha a disposizione una raccolta di immagini a cui fare riferimento ma in compenso possiede delle possibilità infinite perché si sporge sul 'caos'. Secondo Pasolini egli dovrà affrontare due operazioni: la prima linguistica



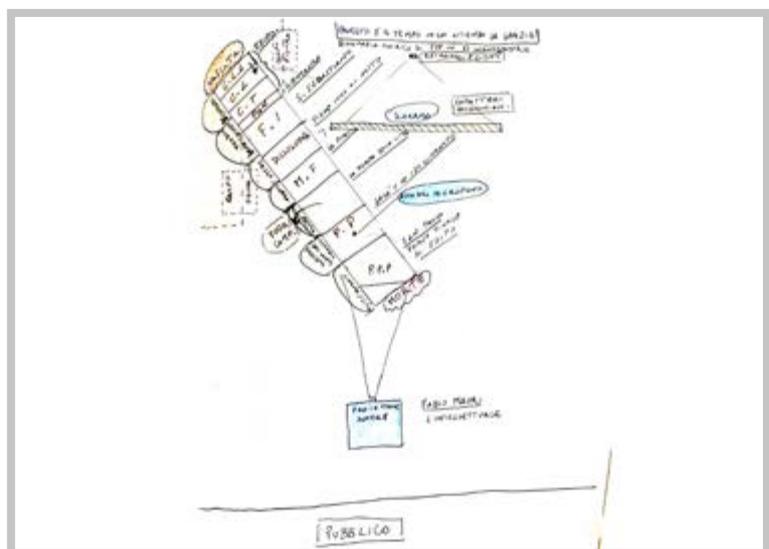
e la seconda estetica, con la quale offrire una qualità espressiva all'immagine. Durante lo spettacolo sullo schermo alle spalle dell'interprete scorrono delle sequenze che avete girato direttamente voi. A quale 'disordine' vi siete rivolti per realizzare questi filmati?

F. C.: Ciò che indaghiamo in tutto il lavoro è quel grande punto di domanda che compare all'inizio: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?». Cosa c'è tra il sogno e la realizzazione? Tra questi due termini che cosa avviene? Recentemente ho visto un film di Godard, *Scénario du film 'Passion'*, in cui il regista stesso sta davanti allo schermo e parla della sceneggiatura del suo film avvalendosi di alcune immagini. Non avevo visto questo film, ma la sua operazione è simile a quella che io e Gabriele portiamo avanti nel nostro spettacolo. Lo schermo bianco era per noi il punto di partenza, l'immagine più importante; essa illumina anche Gabriele sulla scena e per noi è un campo dal quale affiorano altre immagini. Partire da uno schermo bianco con la convinzione che anche le parole sappiano evocare delle immagini senza farle vedere. E poi da questo schermo bianco è venuta l'idea di proiettare dei materiali video che hanno la qualità del non finito e dell'appunto. Pasolini parla della telecamera come di un occhio sulla realtà: essa non opera una scelta. Se si mette a fuoco lo scorcio di una campagna, a meno che non si inseriscano grandi effetti speciali, l'inquadratura finirà per contenere sempre le fabbriche o lo smog, vale a dire la realtà nella sua complessità.

Le immagini che abbiamo girato nascono da un viaggio con la macchina in Friuli compiuto da me, Gabriele, Fabio Cherstich e Igor Renzetti. Abbiamo fatto delle riprese a Sacile, siamo andati a Grado e nei luoghi in cui è stato girato *Medea*, non tanto per ritrovare i posti pasoliniani quanto per raccogliere degli appunti con lo sguardo, assecondando i movimenti della telecamera. Allo stesso modo, quando sullo schermo appaiono alcuni quadri e dipinti, questi non si presentano come delle semplici 'immagini', ma come vere e proprie illustrazioni, contenute in libri d'arte, catturate dalla telecamera in movimento. Allo stesso modo abbiamo fatto a proposito della città di Sabaudia, recuperando delle cartine.

Un altro dato interessante che attraversa lo spettacolo, e in particolare lo schermo, sono le scritte: laddove compaiono, i titoli dei film sono volti a scandire l'incedere della narrazione come fossero dei 'capitoli', come se si trattasse di una biografia: la drammaturgia prende avvio da una nascita e si conclude con la morte. Ciò che mi preme sottolineare è che tutti i materiali visivi evocano la forma dell'appunto e presentano una componente non-finita emergendo dallo schermo bianco, che è il vero elemento con cui Gabriele dialoga sulla scena. Più che un monologo questo lavoro può essere definito un dialogo, e nella conclusione il corpo dell'interprete diventa egli stesso quello schermo.

D. P.: A proposito di 'narrazione' e di linguaggio visivo viene in mente che, ancora in *Empirismo eretico*, lo stesso Pasolini incoraggia la possibilità di realizzare per il cinema dei



Fabio Condemì, Schemi, bozzetti e disegni per *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, 2019-2020



lavori capaci di contenere una serie di pagine liriche, scritte con la lingua della poesia, dunque molto lontani dal cinema classico e di stampo narrativo, fondato su una lingua che è quella della prosa. Per portare avanti una prosa d'arte, onirica, barbarica, d'ispirazione materica, in una specie di ritorno alle origini, aggiunge inoltre che la macchina da presa si deve «far sentire», e classifica tutta una serie di strategie parte di un codice tecnico nato per insofferenza alle regole, come ad esempio la capacità di accogliere delle immobilità interminabili su una stessa immagine. Durante lo spettacolo ho notato che nei filmati che scorrono sullo schermo ritornano a intervalli diversi alcuni soggetti, come l'immagine di un casolare e molte inquadrature fisse.

F. C.: Ritornando a questo discorso sui filmati, trattati in fase di lavorazione quasi come forma d'appunto, per me è significativa la ricerca del regista lituano Jonas Mekas. Lui si definiva un *filmer* e non un *filmmaker*. Non aveva mai fatto cinema, muovendosi in dei veri e propri set o lavorando con degli attori, ma l'unica cosa che faceva era filmare la realtà con gesto poetico e con una grande qualità dello sguardo. Mekas aveva soltanto la sua telecamera e la capacità di guardare il mondo, anche in fase di montaggio, totalmente legato alla poesia. I suoi film sono dei lunghi poemi visivi e dentro ci sono delle sequenze estremamente prolungate in cui l'immagine non è soggetta a una tirannia della narrazione. Il suo cinema cambia l'idea di tempo: mostra una casa, conduce lo spettatore al suo interno e magari non accade niente. Infatti nei suoi lavori talvolta compare una scritta provocatoria: 'non succede niente in questo film'. Credo che alcune opere cinematografiche di Pasolini hanno la stessa capacità di entrare in relazione con il tempo. La nostra ripresa della casa, ad esempio, è stata fatta durante una serata a Sacile: abbiamo girato l'angolo e abbiamo visto una casa simile, secondo noi, a quella che Pasolini descriveva nella sceneggiatura di *Edipo Re* con un terrazzino e dei fiori. È un modo diverso di pensare l'immagine filmata.

D. P.: È interessante notare come Pasolini consideri la sceneggiatura una tecnica di scrittura autonoma, un'opera integra e compiuta in se stessa ma capace di alludere a un'opera ancora da farsi. Una struttura in movimento, quindi, una forma che si muove per raggiungere un'altra possibile forma: una struttura «sotto processo», seguendo le sue parole, definita da egli stesso «sceno-testo». Che cosa ha significato per voi avvalervi di questa forma letteraria per comporre la drammaturgia dello spettacolo?

F. C.: Abbiamo provato a considerare le sceneggiature come vere e proprie opere letterarie. Credo che l'attenzione di Pasolini verso la lezione di Longhi, quella di usare le parole per entrare in un'opera d'arte, sia stata molto importante anche per il suo lavoro di scrittura per il cinema. Del resto «A Roberto Longhi per le folgorazioni figurative» è una dedica che Pasolini riporta proprio in calce alla sceneggiatura di *Mamma Roma*.

La letteratura, compiendo un salto quasi impossibile, può descrivere un'assenza. La scrittura, quando è in grado di attivare un *décalage* continuo nei confronti del lettore, si illumina e si tramuta in processo e in linguaggio: tu vedrai, si vedrà, vedremo, lo spettatore vedrà insieme. Nello spettacolo si rimanda sempre a questa sorta di proiezione dello sguardo della mente e dell'immaginazione, siglando un patto tra chi scrive e chi ascolta. In questa relazione nascono delle immagini che per loro natura sono mutevoli, che danno vita a uno strano *collage* mentale. È significativo quando durante lo spettacolo tra l'interprete e la platea si forma quasi uno schermo invisibile, in cui prendono vita delle visioni.



In questo senso le sceneggiature a cui diamo voce in scena si costruiscono insieme agli spettatori e solo a quel punto in sala si percepisce una vera tensione, come se si trattasse di un lavoro *in progress*. Al di là della compattezza drammaturgica raggiunta dallo spettacolo nella sua forma definitiva, crediamo infatti che questo lavoro possa essere infinitamente scomposto e ricomposto in forme differenti.

D. P.: Nel saggio *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura* Pasolini scrive che i lettori devono prestare al testo una compiutezza visiva che esso non ha. Così in scena accade che gli spettatori siano sollecitati a colmare un'assenza, a pensare cioè per immagini. Cosa ti ha stimolato a costruire l'intero spettacolo su questa assenza e pertanto su questo tipo di relazione con gli spettatori?

F. C.: Pasolini era interessato a indagare il genere della sceneggiatura perché lo considerava come un film fatto per le immagini della mente. Personalmente l'immagine assente mi ha sempre colpito. Fabio Cherstich mi ha regalato un libro dal titolo *L'immagine fantasma* dello scrittore e fotografo Hervé Guibert, un libro al suo interno privo di scatti. Le immagini fantasma valgono molto di più delle immagini viventi e presenti. Le immagini ricordate, quelle perdute, quelle bruciate, quelle legate all'infanzia diventano il tema di questo volume. Nessuno se non un fotografo così bravo poteva scrivere un libro sulle immagini sottraendo le immagini stesse, perché soltanto chi è consapevole di quanto siano sconvolgenti sa cosa vuol dire toglierle.

Sono certo che chi si abbandona a questi testi di Pasolini, provando a immaginare quello che lui scrive, non può che divertirsi. Pasolini infatti, al pari di Gabriele Portoghese in scena, adotta degli stratagemmi che guidano lo spettatore nell'immaginazione. L'autore ricorre tante volte a delle *captatio* e conduce il lettore (o spettatore) a compiere sempre lo stesso gesto: aprire gli occhi su qualcosa e guardarla come per la prima volta.



Fabio Condemì, Schemi, bozzetti e disegni per *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, 2019-2020

D. P.: L'ultima domanda riguarda lo spazio scenico. Quali stimoli o intenzioni hanno accompagnato la sua ideazione?

F. C.: La scena in cui si muove Gabriele nasce dall'accostamento di alcuni frammenti, di intuizioni generate dai testi pasoliniani. Inizialmente per questo lavoro avevo disegnato una sorta di prato verde da cui cresceva uno strano mostro e sorgeva un'asta da microfono. Poi in un disegno successivo dal prato si levava uno schermo. Ho cercato di mettere insieme questi elementi, i quali sono entrati a far parte a tutti gli effetti della scena. Più che un'installazione, forse, è un piccolo set. Mi interessava uno spazio in cui ci potesse essere una lontananza, quindi abbiamo pensato a una striscia di terra. All'inizio avevamo ragionato sulla possibilità che Gabriele fosse meno visibile e poi pian piano si avvicinasse, creando quindi un 'campo lungo'. Accanto a questo set, a dialogare con le parole abbiamo



messo lo schermo bianco che scandisce le tappe della drammaturgia, quasi un lungometraggio composto da alcune sceneggiature di Pasolini. Essendo un set abbiamo pensato che potesse essere smontato e messo da parte. Così alla fine dello spettacolo viene distrutto, trasformandosi nello spiazzo finale dell'ultimo discorso di San Paolo. Ci piaceva l'idea che questa striscia di terra e di erba fosse un po' come quella che compare nei film di Pasolini, che fosse simile all'erba di campo e al terriccio che si trovano lungo i cigli delle ferrovie. Infine in scena è presente un proiettore Super8 che rimanda all'opera di Mauri di cui parlavamo prima, per cui Pasolini stesso aveva prestato il suo corpo vestito con una camicia bianca, divenendo lo schermo su cui proiettare il film *Il Vangelo secondo Matteo*. Lo utilizziamo soltanto alla fine per proiettare un frammento tratto da *Edipo Re*.

GIORGIO FALCO E SABRINA RAGUCCI

Dominanza di cose. (Pasolini: ipotesi di raffigurazione)
 *con un'intervista a cura di Maria Rizzarelli



Sabrina Ragucci, *Roma. Via Tagliere e dintorni*, 2021
 © Sabrina Ragucci

Tu sei un appunto preparatorio, un ritornello, un profilo economico, un piano di rientro, un'esperienza di pagamento, un cliente gold, un cliente small business, uno small business, una copia conforme all'originale, un errore già previsto e incoraggiato, una ferita superficiale, un incidente di percorso, un percorso di crescita, una finestra di mercato, una singola immagine, un'origine, una destinazione, uno di noi, uno come tanti, uno analogico, uno già digitale, una tecnica primitiva, una storia, la nostra storia semplice, noi. Tu sei solo, un'immagine di repertorio, una sequenza pur essendo solo, qualcosa a cui è facile credere, un'opportunità, un obiettivo sfidante, un ciclo di realizzazione, una liquidazione a prezzo di realizzo, una nuova collezione, il futuro più grande del tuo passato, il must della prossima estate, un piano di rientro, un episodio di sofferenza, una componente variabile, un riflesso filmato, una firma in calce, un autografo, un pezzo di carta che può definirsi denaro, il nostro DNA, qualcosa di più del tuo raggio d'azione. Tu sei un tasso d'interesse, la propensione al consumo, l'ultima novità, un percorso teorico, un manifesto programmatico, un processo mentale, uno stato di incoscienza, uno stato indotto, il bisogno che precede il denaro, il desiderio che precede il bisogno, la riproduzione infedele di ciò che non accadrà mai. Tu sei il trapassato futuro, una musica diffusa, un muro sonoro, una forma d'esteriorità, un titolo, uno slogan, un ciclo, la geopolitica dell'andare a bere qualcosa, lo spreco di un'energia latente, la nozione di resto, una pulsione di vita, un segno, una pulsione di morte, un prodotto, il passaggio tra fisicità e astrazione, l'equivalenza che diventa sistema, la mano che resiste all'automazione, la riproduzione dell'egemonia altrui. Tu sei un puro consumo di tempo, l'allenamento alla noia, un lavoro nel tempo libero, l'origine, una piccola cosa, il punto in cui la cosa è, l'immagine prefigurata che accadrà ogni volta uguale a se stessa, un target di mercato, l'ingresso al lusso come categoria merceologica, una necessità biologica, un sabotaggio, un attentato, una catastrofe naturale, una ragazzata. Tu sei la distruzione, l'ordine delle cose, un lutto primitivo, una festa, un rito, un ballo propiziatorio, l'alibi di chi guarda, l'esecuzione di un cerimoniale, l'appropriazione privata della distruzione pubblica, l'individuo condannato a essere solo in uno sciame, l'agire comunicativo, il lavoro indistinguibile dal non lavoro, la strategia per crescere. Tu sei un debito, una colpa, un evento, l'immagine che sopraffà l'evento, l'immagine che è evento in quanto immagine, la distruzione, la visione unificante, la libertà di un prodotto in commercio, l'economia della disattenzione, il segno di una dimenticanza. Tu sei pronto per essere sostituito, la materia prima, il punto



Sabrina Ragucci, Roma. Via Tagliere e dintorni, 2021 © Sabrina Ragucci

di non ritorno, il fuoco di un'idea, la rivoluzione di un colore. (Giorgio Falco)

Sto lavorando alla storia della mia vita. Basta foto, ombre di ciò che è accaduto. Io non ricordo nulla. Del resto, cosa posso sapere della mia vita? Solo che a un certo punto siamo tutti morti. Il fratello partigiano, prima del padre impazzito, e infine anche la madre. Avrei voluto carpire la mia stessa superficie, quando ero ancora disposto a essere guardato, prima che scopriessi le virtù del non

esserci. Io non ci sono, non ci sono dal 2 novembre 1975. Soffro della mia molteplicità. Io non sono nulla, esisto solo come eco di parole ricorrenti, ma quello non sono io. Cristo. Sempre fanciullo. Muoio. Corpo. Occhi celesti. Color dell'alba. Concatenazione di albe immortali. D'innocenze. Drappo. Ribrezzo. Supplizio. *Sereno poeta, fratello ferito. Per tre anni sono partito da Ponte Mammolo per andare a Ciampino, dovevo prendere un autobus fino a Portonaccio, un tram fino a Termini e la littorina.* Sono stato solo, disoccupato, povero, ignoto. Non per molto, ma non avrei voluto rivivere l'esperienza. Meglio il nulla. Tuttavia, avevo chiesto di non morire. Per questo motivo sono stato costretto a una nuova morte. Sono una figura tragica (figura nel senso che non esisto). Non c'è figura più tragica della mia. Sono pura scomparsa. Nel mio essere sempre presente. Mi conosci troppo bene per conoscermi davvero. Sono una citazione dispersa, scissa dal linguaggio, sia esecutore che prigioniero della mia volontà. Sono ciò che vedi dalla finestra. Luoghi in declino. Palazzina grigio rosa. Casuale imbuto geometrico. Color rosso fragola, tu dici chiaro, io dico scuro. Cielo. Nuvole calde. Oppresso dall'angoscia. Corpo supino. Totale passività. Immobilità obbediente (l'obbedienza è sempre del corpo). Incapace di offendere. *Povero aspetto infernale, di miserabile.* Giriamo pagina. *In Edipo re racconto la storia del mio complesso di Edipo: il bambino del prologo sono io; suo padre è mio padre, un vecchio ufficiale di fanteria, e la madre un'istitutrice, è mia madre.* I figli fanno esperienze nei campi appartati, nelle case abbandonate, nelle macchine. Questo accade perché i figli sono così erotici, tanto ossuti che sembra facile romperli. Comunque, oggi per me ciò che conta è la perdita verso cui tutto scorre. Posso già presagire che arriveranno le lettere di quelli che mi hanno conosciuto, di quelle che mi hanno amato, di quegli altri che diranno è mio, appartengo a loro: come hai osato parlare di te stesso senza il mio benessere di critico, di amica, di erede? Diranno, tu non capisci cosa significa essere stato te! Ti comporti da fantasma frivolo e crudele. Devo dire che covo un poco di invidia per me stesso. Sono stato giovane, bello, dispendioso, vestivo sportivo, un'estrema attenzione ai dettagli. Pronunciavo presagi nelle grotte, li hanno registrati e – dopo la mia morte – diffusi. Hanno detto: si tratta di verità anticipatorie! Anche quando erano errori o rimaneggiamenti di voci di altre grotte. Tralasciando che chi scrive del presente parla sempre del futuro. In realtà, nella grotta,



Sabrina Ragucci, Roma. Via Tagliere e dintorni, 2021 © Sabrina Ragucci

io mi concentravo sul passato, dicevo frasi come: *Ormai essere lontani, Friuli, vale essere sconosciuti. Pare il tempo del nostro amore un mare lucido e morto. Nella luce la tua parte è finita, non ho buio nel petto per tenere la tua ombra.* (Sabrina Ragucci)

*Foto e testi sono stati composti per l'allestimento della mostra *Pasolini: ipotesi di raffigurazione*, a cura di Marco Delogu, con la collaborazione di Andrea Cortellessa e Silvia de Laude (Eurphoto Project, Roma 25 febbraio - 8 marzo 2022)

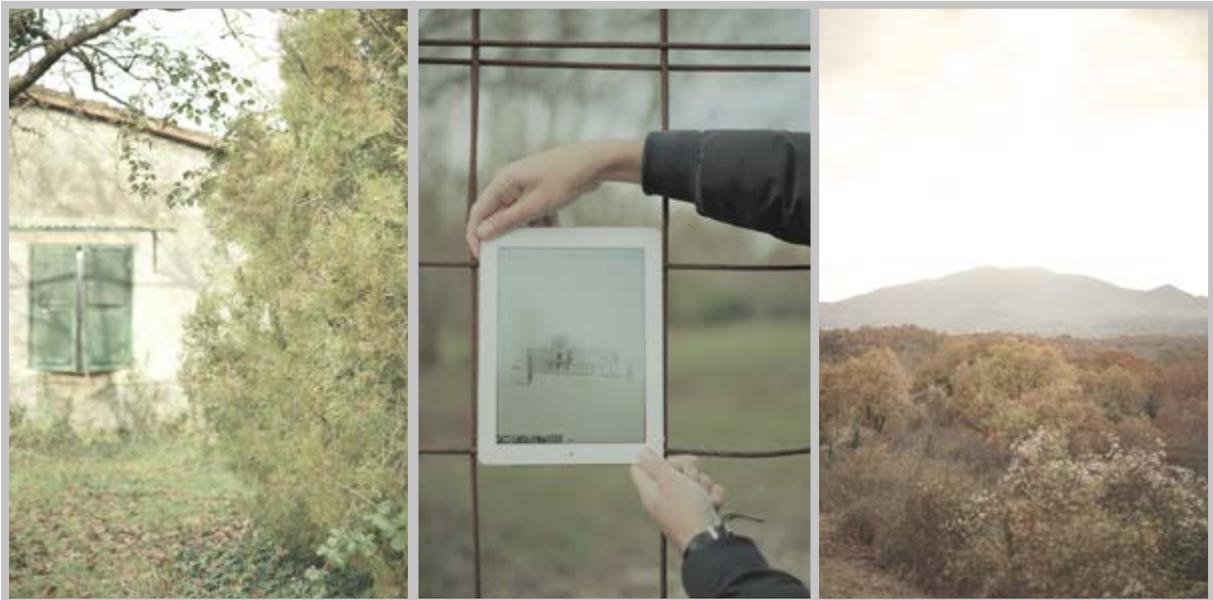
Intervista a Giorgio Falco e Sabrina Ragucci a cura di Maria Rizzarelli

Una delle idee forti su cui si regge il percorso espositivo intitolato *Pasolini: ipotesi di raffigurazione*, allestito a La Nuvola, a Roma, per Eurphoto Project da Marco Delogu insieme ad Andrea Cortellessa e Silvia De Laude, è quella di restituire alcuni snodi della 'topografia sentimentale' di Pasolini, attraverso le rifrazioni degli sguardi e gli attraversamenti dei luoghi compiuti da alcuni artisti contemporanei.

La costellazione tematica che costituisce l'architettura di fondo della mostra (di cui dà conto il catalogo curato dagli stessi e pubblicato da Punctum) si irradia dalle *esposizioni* e *autorappresentazioni* di Jacopo Benassi, ai *sopralluoghi* di Sabrina Ragucci, Elisabetta



Benassi e Giovanna Silva, ai *controcampi* di Pino Musi, messi in dialogo con la rappresentazione delle periferie esplorate e raccontate da Pasolini stesso e ritratte nelle foto degli anni Cinquanta provenienti dall'archivio di Plinio de Mattiis.¹ È questo senz'altro un modo intelligente di fare i conti con la figura o meglio con la «raffigurazione» di Pasolini, in occasione del centenario della nascita, cercando cioè una via alternativa all'agiografia, come alla banalizzante parafrasi delle sue analisi e delle sue affermazioni. La strada di una 'ipotetica' ricerca delle tracce lasciate negli spazi urbani abitati o attraversati da Pasolini, descritti e ritratti nelle sue pagine, nei suoi film, riconoscendo il senso di uno sguardo che quei luoghi ha scoperto e ricreato con la sua penna e la sua macchina da presa. Gli artisti coinvolti sono stati invitati, però, a «tradurre» in nuove immagini la «rilettura» di quei luoghi, offrendo in tal modo «ipotesi alternative di una loro figurazione possibile».²



Sabrina Ragucci, *Viterbo. Chia e dintorni*, 2021 © Sabrina Ragucci

Sopralluoghi è la sezione nella quale hanno preso forma le foto e i testi di Sabrina Ragucci e Giorgio Falco, che sono qui riprodotti e che ringraziamo per la loro generosa condivisione. Si tratta di parole e immagini che cercano un dialogo 'a tu per tu' con il fantasma pasoliniano, nella perentoria ed empatica riproposizione di spazi liminali, di soglie e confini di fronte ai quali lo sguardo si arresta, pur sporgendosi oltre, senza volere annullare alcuna distanza, semmai accettandone l'ineluttabilità. Le coordinate entro cui si muovono Ragucci e Falco, in questa esplorazione dei sensi che si sprigionano ancora dai luoghi pasoliniani (anche nel senso retorico di *locii*), sono dunque, da un lato, la messa in quadro degli interstizi che separano i soggetti che guardano dalle dimore e dai paesaggi abitati dal poeta, in una riproposizione della postura visiva tante volte evocata da Pasolini nelle sue *flânerie*; dall'altro, la consegna alla *Dominanza di cose* residuali, messe a fuoco dall'obiettivo della fotografa e dalla scrittura di entrambi, immagini che emergono dagli sfondi deteriorati, offerti agli occhi del visitatore/osservatore/lettore, con una scelta poetica che ricorda il Montale di *Ossi di seppia*.



Sabrina Ragucci, *Viterbo. Chia e dintorni*, 2021 © Sabrina Ragucci

Una pietra in mezzo alla spiaggia, un contenitore di plastica per petrolio «agevolato per riscaldamento» (come si legge nell'immagine) confitto nella sabbia, le chele di un crostaceo nella mano che le ha raccolte alludono forse a quel qualcosa di arido e secco che resta dopo una mareggiata e che la poesia prova a restituire. Le fotografie riproducono infatti per lo più oggetti-metafore che, come le ombre e le risonanze di idee e parole evocate nei due testi, paiono rimaste sulle superfici che le raffigurano ormai lontani dal «tetro entusiasmo» dell'immaginario che li ha partoriti. Eppure nella tensione di quel gesto di interrogazione e di offerta sembrano riprodurre la scia di una rinnovata e «disperata vitalità».

La struttura iconotestuale, ipoteticamente ricostruita grazie al dono dei testi e delle foto da parte dei due autori, è fondata dunque su un dialogo profondo con l'opera di Pasolini. I percorsi compiuti da Ragucci e Falco, che l'accompagna con la sua voce, il suo sguardo e il suo corpo (ritratto di spalle nell'ultimo scatto), propongono una



Sabrina Ragucci, *Roma. Ostia*, 2021 © Sabrina Ragucci



personale «ipotesi di raffigurazione» del poeta e del senso dei suoi luoghi: dalla seconda casa romana, in Via Tagliere n. 3, nei pressi di Rebibbia, dove si trasferisce (come ricorda Silvia De Laude)³ quando ottiene l'insegnamento nella scuola di Ciampino, alla spiaggia di Ostia, dove è stato ucciso, passando per la campagna attorno alla Torre di Chia, vicino Viterbo, dove sognava forse di invecchiare.

Le case, le cose sono figure di un omaggio in forma di una conversazione impossibile, sommersa fra le immagini e le parole di Pasolini, che emerge a volte dalle tracce lasciate sulla materialità delle superfici, come la lapide in cui sono scolpiti alcuni versi del componimento *Ciants di un muàrt* (*Canto di un morto*, compreso ne *La nuova gioventù*), nei quali il poeta parla appunto dei colori della campagna e della luce del viterbese, nominando quel «rosa» e quel «verde» che definiscono la scelta cromatica dell'intero racconto fotografico:

I. Il sole indora Chia con le sue querce rosa e gli Appennini
sanno di sabbia calda. Io sono un morto di qui, che torna,
oggi Cinque Marzo 1974, in un giorno di festa.

[...]

V. Contadini di Chia! Centinaia di anni o un momento fa, io ero in voi. Ma oggi che la
terra è abbandonata dal tempo, voi non siete in me. Qualcuno sente un calore nel suo
corpo, una forza nel ginocchio... Chi è? I giovani sono lontani, e voi non parlate.

VI. Quelli che vanno a Viterbo o negli Appennini dov'è sempre Estate, i vecchi mi as-
somigliano: ma quelli che voltano le spalle, Dio!, e vanno verso un altro luogo...

VII. Dio, lasciano la casa agli uccelli, lasciano il campo ai vermi, lasciano seccare la va-
sca del letame, lasciano i tetti alla tempesta, lasciano l'acciottolato all'erba, e vanno
via e la dov'erano, non resta neanche il loro silenzio.

[...]

IX. Il sole taglia la vallata piena di querce di un rosa di paradiso; i due piccoli fiumi si
riuniscono in fondo mormorano come spiriti beati. Anche il verde del vischio qua e là
è un verde di paradiso.⁴

Altri versi, quelli del *Conzéit* (*Congedo*) del *La meglio gioventù* («Ormai essere lontani, Friuli, vale come essere sconosciuti. Pare il tempo del nostro amore un mare lucido e morto. Nella luce la tua parte è finita, non ho buoi nel petto per tenere la tua ombra»),⁵ emergono all'unisono dal testo di Ragucci come dalla foto del suo quaderno, nel quale si intravedono fra le sfumature verdi e rosa di una luce che domina tutta la sequenza. Il miraggio di una leggerezza ancora possibile, suggerito dall'ultima foto che ritrae di spalle Falco che cammina sulla spiaggia, risuona forse allora come *l'explicit* del componimento che chiude *La nuova gioventù*, come *Saluto e augurio* a chi non ha potuto (voluto?) scegliere per sempre «la vita, la gioventù».⁶

Approfittando della loro disponibilità abbiamo chiesto loro alcuni ragguagli su questa esperienza di approssimazione alla figura di Pasolini e sulle linee che hanno seguito per questa *Ipotesi di raffigurazione*.

1. «Per tenere la tua ombra». Chi era, chi è stato e chi è Pasolini oggi?

Maria Rizzarelli: Nei testi composti per la mostra *Pasolini: ipotesi di una raffigurazione* si intuisce per entrambi una prossimità e un dialogo profondo con il personaggio e l'opera dello scrittore. Pur da prospettive diverse e da un posizionamento della voce

opposto, entrambi sembrate voler (o dover) fare i conti con un'immagine prigioniera della trama dei troppi discorsi generati dalla sua assenza. Avete voglia di raccontarci qualcosa del vostro rapporto con Pasolini? Quando lo avete letto la prima volta? Attraverso quali testi o film lo avete incontrato? Quanto ha contato o può contare ancora per la vostra formazione artistica?



Sabrina Ragucci, *Roma. Ostia*, 2021 © Sabrina Ragucci

Sabrina Ragucci e Giorgio Falco: Sì, siamo distanti per molti aspetti dall'opera di Pasolini ma è comunque un autore imprescindibile. Questo capita con molti altri autori italiani, siamo molto distanti anche da Celati e Ghirri, per esempio. Difficile dire chi sia oggi Pasolini. Un desiderio di emulazione svuotata di contesto, per attori con necessità di applausi sicuri? Non abbiamo predisposizione al riconoscimento del mito, all'enfasi che ne deriva. Piuttosto, abbiamo il sospetto, considerando il suo ultimo desiderio (forse più un sogno che una realtà) di vivere a Torre Chia, che nemmeno Pasolini volesse essere Pasolini per sempre. O forse sì? Prima di aver letto e visto le sue opere, abbiamo ascoltato la notizia della sua morte e visto le immagini. Quando è diventato Pasolini per sempre avevamo sei e sette anni, sebbene possa sembrare strano ricordiamo le cronache di quei giorni, il trauma collettivo seguente, che ha generato la necessità di mantenere in vita proprio quel corpo martoriato. Oramai la consueta domanda chissà cosa direbbe

Pasolini? potrebbe rinnovarsi nella versione in negativo: chissà cosa non direbbe Pasolini? Negli anni Ottanta abbiamo letto *Lettere luterane*, i romanzi, le poesie, e soprattutto visto i film. In particolare, per una questione geografica, ci hanno interessato lo sporadico attraversamento di Milano e hinterland in *Teorema* o abbiamo riflettuto su alcuni elementi della sua scrittura di adattamento al cinema - prima del successo - la sceneggiatura che gli era stata commissionata (e non pagata) quasi un decennio prima: *La nebbiosa*. Insomma, in *Teorema*, i bordi del Pasolini milanese: San Donato Milanese e San Giuliano Milanese, hinterland suddest; era il 1968 ed esisteva ancora spazio tra quei luoghi e la città; le sortite a Sant'Angelo Lodigiano, e poi nel pavese, a una cinquantina di chilometri da Milano. Una scelta azzeccata, accentuata dall'uso del colore, che sottolineava la laconicità dei personaggi e li immetteva, nei tragitti automobilistici, in un'atmosfera rarefatta. Ecco forse per noi hanno contato gli attraversamenti, gli spazi che i suoi personaggi compivano da soli, da un punto a un altro, in una sequenza.

2. Una ricerca nei «luoghi in declino». Pasolini 'prossimo vostro'

MR: Una delle costanti della vostra poetica è la ricerca di storie che si sprigionano dalle tracce lasciate nello spazio, dalle memorie sedimentate nelle strade, negli edifici, iscritte nelle topografie di territori calpestati, oltraggiati o semplicemente sfigurati dalla presenza umana. In particolare, mi pare, che la frizione fra presente e passato, evocata

dai colori e dagli altri stimoli sensoriali dei luoghi della contemporaneità sia un elemento che potrebbe in qualche modo essere letto come una risonanza della 'topografia sentimentale' di Pasolini, del suo attaccamento a certi paesaggi.

Quali sono state le linee guida della vostra ricerca pasoliniana condotta in occasione del progetto della mostra? Come avete lavorato per comporre questo itinerario sulle sue tracce?



Sabrina Ragucci, *Roma. Ostia*, 2021 © Sabrina Ragucci

SR e GF: Non siamo mai stati interessati alla fotografia come mera indagine del luogo. Al limite ci interessano, per dirla in termini fotografici, 'i negativi artificiali'; invece di scegliere un mondo come apparenza esteriore, procediamo per assemblaggio di frammenti. Il percorso si svolge in una sorta di ricostruzione, fatta di scelte personali, ma abbastanza metodica. Processo in cui lo scatto è solo una piccola parte. Si cercano parole, oggetti, immagini, si distrugge e ricostruisce un luogo. Ci si illude di condividere – non per forza in sintonia – un piccolo tratto con un fantasma. Ci si mette nella condizione impari di uno scambio, ma non si trova una soluzione. Solo così riusciamo ad andare avanti. Per esempio, abbiamo riflettuto per qualche tempo sui tragitti dell'uomo Pasolini («dal '51 al '53 ho insegnato a Ciampino. Abitavo allora a Ponte Mammolo, sulla Tiburtina: per andare a Ciampino dovevo prendere un autobus fino al Portonaccio, un tram fino a Termini, e qui la littorina. Così per la terza volta fui abbonato alle Ferrovie dello Stato. Era un periodo

tremendo della mia vita. Giunto a Roma dalla lontana campagna friulana disoccupato per molti anni; ignorato da tutti; divorato dal terrore interno di non essere come la vita voleva; [...] incapace di scrivere se non ripetendomi in un mondo che era cambiato. Non vorrei mai rinascere per non rivivere quei due o tre anni...»), ripercorrendo i suoi spostamenti – dalla seconda all'ultima casa – non si può non sentire riecheggiare la voce di Moravia, in una trasmissione Rai (post mortem PPP): se non si capisce che Pasolini era stato povero e non voleva più esserlo, non si capisce Pasolini. Dalla prima casa all'ultima. Dal treno all'automobile. Quello è il punto in cui (per noi) è emersa una geometria. La geometria della sua intimità, piena di tensione. Certo, tutto è nato da una richiesta di Marco Delogu e Andrea Cortellessa. Loro ci hanno dato un nome e un cognome: Pier Paolo Pasolini, un puzzle da risolvere in breve tempo. Le committenze hanno una data di scadenza, così le fotografie sono state fatte solo alla fine di questi *word-scapes*: drammi in movimento dove religione, politica, letteratura, biografia, persino folklore, collidono e si fondono.



Sabrina Ragucci, *Quaderno Archivio Ragucci*, 2021 © Sabrina Ragucci



3. «La rivoluzione di un colore». Un omaggio in forma di rosa



Sabrina Ragucci, *Roma. Ostia*, 2021 © Sabrina Ragucci

MR: La struttura iconotestuale del vostro omaggio pasoliniano sembra restituire, attraverso precise scelte tonali e cromatiche, nelle variazioni della luce e del registro verbale, nella grana di voci e di sguardi distinti ma complementari, *un'ipotesi di raffigurazione* molto coerente. In che modo avete composto questa trama verbosiva?

SR e GF: Il colore dominante di un lavoro è un tema aperto, forse nasce dalla radice filmico-pittorica-letteraria di Sabrina. Dalla pagina del suo quaderno (21 ottobre 2021) troviamo: c'è un affresco "L'uomo che urla" nella chiesa di S. Croce a Casarsa. Un vero atto etico, l'inizio. Fino a *Petrolio*. Luoghi in declino. Palazzina rosa, sempre in ombra. Macerie. Luce rosa, casuale imbuto geometrico. Colore rosso fragola scuro. Cielo, nuvole calde. Oppresso dall'angoscia. Corpo supino. Totale passività. Immobilità obbediente del suo corpo. Incapace

di offendere. Destinato a essere imbecille. Essere punito. PPP non scrive *essere*, ma *venire*: *Venire punito e pelle bianca. Cognizione del capire. Sogno visionario. Povero aspetto infernale, di miserabile. Buono. Obbediente* (ancora obbediente). E poi scrive anche: *Si limita a essere. Contro il padre ha lottato*. (Da qualche parte la ripetizione di *Rosa*). Rosa.

¹ Alcune foto dell'Archivio Garrera sono state scelte invece «per contestualizzare il "corpo di Pasolini" nella sua Roma o a Sabaudia» (M. Delogu, 'Al Biondo Tevere', in M. Delogu, A. Cortellessa, S. De Laude (a cura di), *Pasolini. Ipotesi di raffigurazione*, Roma, Punctum, 2022, p. 8).

² A. Cortellessa, 'Ipotesi', *ivi*, p. 21.

³ S. De Laude, 'Controcampi', *ivi*, p. 61.

⁴ P.P. Pasolini, 'Cians di un muàrt', in *La nuova gioventù* [1975], ora in *Id.*, *Tutte le poesie*, a cura e con un testo di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, II, pp. 453-457.

⁵ P.P. Pasolini, 'Conzèit', in *La meglio gioventù* [1954], ora in *Id.*, *Tutte le poesie*, I, p. 101.

⁶ P.P. Pasolini, 'Saluto e augurio', in *La nuova gioventù* [1975], ora in *Id.*, *Tutte le poesie*, II, p. 518.



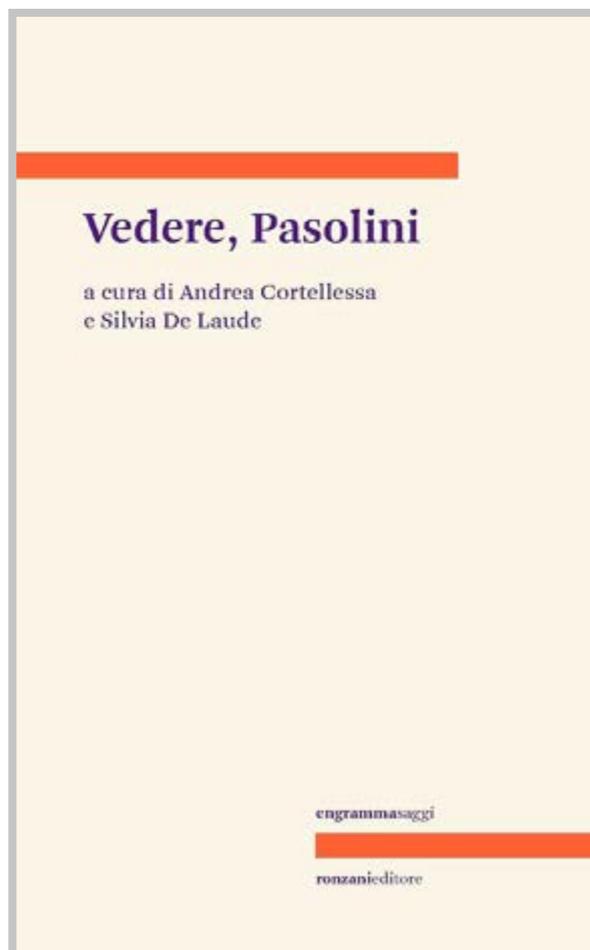
LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

TOMMASO GRANDI

Andrea Cortellessa, Silvia De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*

«Un'immagine dialettica»: si apre così, nell'evocazione della *stillstand* benjaminiana, il volume *Vedere, Pasolini* (Ronzani, 2022) curato da Andrea Cortellessa e Silvia De Laude, trasposizione cartacea del numero 181 di *Engramma* del maggio 2021. Un volume che si aggiunge al coro dei «fescennini centenari» (p. 13) nel segno della visività o, meglio, della «fulgurazione figurativa»:¹ *Vedere, Pasolini*, dove Pasolini è oggetto del vedere, un vedere che si fa verbo, critica, ma anche soggetto, colui che vede, che si fa vista, immagine, luce. Una luce che squarcia le tenebre della «nuova preistoria»² nel tentativo costante di mostrare la realtà, il «cinema in natura»,³ le diapositive luminose della vita al di là dell'oscurità del conformismo borghese e neocapitalista. È in questo senso che l'intera opera pasoliniana può essere considerata come un'«immagine dialettica», come un «montaggio»⁴ continuo di materiali della realtà che si concretizza in ipostasi mobili, in immagini appunto, nelle quali convergono e si riattivano traiettorie culturali vicine e lontane, dal mito alla contemporaneità politica, dalla cultura figurativa seicentesca alla critica letteraria del Novecento. Ed è sempre in questo senso che *Vedere, Pasolini* può essere interpretato come la fotografia di un soggetto in movimento, come una rappresentazione attiva in cui le direzioni della *poiesis* pasoliniana convergono da tempi multipli, da prospettive plurime (e talvolta antinomiche), legate dal *fil rouge* della visività.

Come notano Cortellessa e De Laude nell'introduzione al volume, è infatti impossibile considerare l'opera di Pasolini indipendentemente dal cortocircuito che la parola scritta crea con la visività (cfr. p. 8), considerare cioè, in maniera isolata, il cinema e la letteratura, la formazione figurativa di Pasolini e la sua attività critica. Una declinazione che appare evidente già dal carattere di manifesta intermedialità di alcune analisi critiche, come il 'Pasolini fumettista' di Daniele Comberiati, che si ferma sullo *storyboard* della *Terra vista dalla luna*, o il saggio bifronte di Arianna Agudo e Ludovica del Castillo sulla *Lunga strada di sabbia*, che prende in esame intersezioni e divergenze delle 'visioni' di Pasolini e di Di Paolo nel reportage dell'estate 1959. O, ancora, il contributo di Flaminia Albertini dedicato alla *Rabbia*, la pellicola pasoliniana che più di tutte (e già dalla struttura) incarna la dialettica benjaminiana: «un film di montaggio», come l'ha definito l'aiuto regista Carlo di Carlo, nel quale porzioni di realtà, immagini, si susseguono, s'incastano, ritornano nel definire i limiti di un saggio ideologico in forma poetica.





Un'idea, quella dell'«immagine dialettica», che, come evidenzia Andrea Cortellessa in 'Romanzi per figure. Pasolini Con-temporaneo', funziona benissimo nel definire la sperimentazione pasoliniana già all'altezza degli anni Sessanta, nel riverberare, sul presente inattuale dei *tableaux vivants* della *Ricotta*, del manierismo di Pontormo e di Rosso Fiorentino, ma che non perde forza ermeneutica nel confronto con le ultime prove prima del tragico novembre del '75. Cos'è, infatti, se non un dispositivo di montaggio e di decisa rottura con la diacronia, l'«Iconografia ingiallita» della *Divina Mimesis*? Un «poema fotografico» dove il passato e il presente dell'esperienza (e del corpo!) autoriale vengono messi in dialogo con la ricerca di una, molte risposte: alla neoavanguardia (è Pasolini stesso a delineare l'orizzonte dell'«Iconografia» entro il contenitore della «poesia visiva»),⁵ all'edonismo di massa, all'impossibilità (sancita dall'«abiura» del 1974) del recupero del sacro attraverso la dimensione privilegiata del mito.

Come nota Marco Antonio Bazzocchi in 'Sopravvivere per ingiallire', l'«Iconografia» è anche, insieme a *Petrolio* e alla *Nuova gioventù*, il vertice di un processo di trasformazione di sé che Pasolini inizia a mettere in atto all'altezza di *Poesia in forma di rosa*. Un processo erotico, in cui l'iscrizione del corpo autoriale nell'opera ne implica una sessualizzazione: la sessualità, fino ad allora tenuta nascosta, di Pasolini inizia a emergere in opere che tendono a dire il vero, ad assumere un atteggiamento parresiasico nei confronti del mondo. Tendono a recuperare il passato (fisico, privato, ma anche pubblico, ideologico) e a mostrarne la verità nel tentativo di farlo reagire con il presente, di creare un cortocircuito tra «disperata vitalità» e «ingiallimento», tra rivendicazione esistenziale e rovina. Non è un caso che in un volume dedicato al rapporto di Pasolini con la visività l'analisi dell'«Iconografia ingiallita» sia al centro di diversi contributi, come la «Nota a un libro fatto anche di note» di Walter Siti e il saggio di Stefano Chiodi, «Dalla voce alla presenza», dove l'indagine si rivolge alla rappresentazione visiva del corpo autoriale, dall'«Ungaretti sapienziale dei *Comizi d'amore* (1963), alla performance incarnata del *Vangelo secondo Matteo* di Fabio Mauri (*Intellettuale*, 1975), dall'immagine sacrale di Sandro Penna colta da Mario Schifano nel documentario *Umano non umano* (1969), alle fotografie di Pasolini nudo nella Torre di Chia (Pedriali, 1975).

Sono «esposizioni»,⁶ immagini viventi in cui il corpo autoriale si pone in prospettiva dialettica rispetto alla contemporaneità declinante, fotografie di corpi-testo, di corpi di luce resistenti all'omologazione al modello dominante. Come, in un certo senso, corpo resistente avrebbe dovuto farsi la *Roma sentimentale* di un progetto mai realizzato, come nota Lorenzo Morviducci, che Bertolucci desiderava affidare alla redazione «ideale» di Pasolini nel 1954: un fototesto, dunque, nel quale il commento delle immagini dei quartieri capitolini avrebbe dovuto essere realizzato da diversi scrittori, più e meno noti, della scena degli anni Cinquanta. Testimonianza di una tensione intermediale sempre viva, dai progetti mai realizzati degli anni Cinquanta fino alle opere della maturità, è la «ricostruzione critica figurativa»⁷ che avrebbe dovuto affiancare la struttura letteraria di *Petrolio*, secondo la medesima funzione che l'«Iconografia ingiallita» aveva svolto per la *Divina Mimesis*, alla quale è dedicato il contributo di Giovanni Giovannetti, «Come qualcuno che mi spia di nascosto». Un insieme di fotografie «alla von Gloeden» (p. 378), com'era forse nelle intenzioni di Pasolini, che lo ritraessero nudo, colto senza filtri dalla macchina di Pedriali. E proprio sul rapporto diretto (e poco esplorato) di Pasolini con la fotografia è incentrato il saggio di Corinne Pontillo, «Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Tracce fotografiche di un dialogo mancato». Un rapporto che passa per le intersezioni tra il pensiero barthesiano e quello pasoliniano, ma anche per la *paideia* di Roberto Longhi intorno al tema della



luce in Caravaggio e per il «codice della Realtà» di *Empirismo eretico*.⁸ Anche il saggio di Roberto Chiesi, 'Le ombre immobili', si ferma su motivi affini, specificandone però il carattere ipostatizzante: le fotografie come ritratti statici, mortuari (come nell'iconografia brutale dei cadaveri cubani della *Rabbia* o nella *Sequenza del fiore di carta*, 1968), in direzione dunque antinomica rispetto a quella tracciata a partire dalla concezione dialettica dell'immagine benjaminiana.

All'analisi diretta del Pasolini artista figurativo è invece dedicato il contributo di Alessandro Zaccuri, 'Il demone del non finito', che rinviene nella pittura dinamiche proprie anche della scrittura pasoliniana, mentre il saggio di Luca Scarlini, 'Pittografie del verbo', esplora le dinamiche intermediali, tra parola e visività, nel contesto ampio e in mutamento dell'Italia degli anni Sessanta. Intermedialità che, come si è detto, non può che essere al centro di tutti i contributi del volume: non fa eccezione il saggio di Gianfranco Marrone, 'Traduzione e soggettività', che analizza il codice cinematografico pasoliniano mettendolo in relazione (com'è noto, spesso, contrastiva) con la semiologia e con il pensiero di Deleuze. Il pensiero deleuziano è centrale anche nel contributo di Davide Luglio, 'Le cose e le immagini', dove l'ermeneutica pasoliniana viene condotta sul terreno della filosofia prima, alla ricerca di un'analogia tra *image-pensée* e immagine cinematografica che eviti il nominalismo (*Res sunt nomina*, 1971) e si avvicini invece alle teorie di André Bazin e al Roland Barthes che commenta il poco amato da Pasolini (ma spesso si ama ciò che si confessa di odiare) cinema di Èjzenštejn.

Al sonoro e, nella fattispecie, alle particolari soluzioni adottate per il montaggio nei medio e lungometraggi (come negli *Appunti per un'Orestide africana*, 1970, e nell'*Edipo re*), è dedicato il saggio di Gian Maria Annovi, 'Pasolini, autoritratto per voce sola', che fa emergere l'attrazione, non priva di perplessità, di Pasolini per la sperimentazione europea e americana tra la seconda metà degli anni Sessanta e il principio degli anni Settanta. È invece sul cantiere di *Una vita violenta* che si concentra il densissimo contributo di Silvia De Laude: un lavoro che, nelle iniziali intenzioni di Pasolini, avrebbe dovuto prevedere un seguito, una terza prova 'romana' (ruolo ricoperto alternativamente dal progetto del *Rio della grana* e da una versione embrionale della *Mortaccia*), e che testimonia il crescente interesse dell'autore per la fotografia e per le forme iconotestuali. Un interesse corroborato dall'incontro con William Klein, col quale Pasolini collabora alla realizzazione di un fototesto sulla città di *Roma* (1959), che attesta, ancora una volta, l'importanza della visività, nel macrocosmo pasoliniano, come dispositivo dialettico, in cui passati multipli convergono in un presente mobile capace di guardare al futuro. D'altronde, come sostiene George Didi-Huberman in *Sentire il grisou* (Orthotes, 2021), del quale *Vedere, Pasolini* contiene la presentazione, «le immagini [...] servono anche a questo: a vedere il tempo che viene» (p. 128). Un pensiero che, molto probabilmente, Pasolini avrebbe sottoscritto.

¹ P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, I, p. 153.

² P.P. PASOLINI, *Una disperata vitalità*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, I, p. 1186.



- ³ P.P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, I, p. 1505.
- ⁴ Cfr. M.A. BAZZOCCHI, 'Costellazione di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra *La Divina Mimesis* e *La Rabbia*', *Studi pasoliniani*, 13, 2019, pp. 13-27.
- ⁵ Cfr. P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 1071.
- ⁶ M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017.
- ⁷ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, Mondadori, 2005, p. 3.
- ⁸ P.P. PASOLINI, *Il codice dei codici*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, p. 1612.



LORENZO DONATI

Pasolini e il DAMSLab – La Soffitta di Bologna

Ci sono due Pasolini, sostiene Ascanio Celestini in una recente intervista:¹ quello che è stato ammazzato nel '75, e che fino a quella data ha continuato a esprimersi pubblicamente; poi c'è un secondo Pasolini, con tutto quello che gli facciamo dire noi dal '75 in avanti. È questo 'secondo Pasolini' che il centro universitario DAMSLab – La Soffitta di Bologna, incardinato nel Dipartimento delle Arti, ha convocato lungo il corso del centenario del 2022, attraverso una teoria di eventi multidisciplinari come è sua consuetudine (convegni, incontri, proiezioni, letture, spettacoli fra cinema, arti visive, sociologia, teatro). In questo contributo ci occupiamo, scendendo a ritroso dalla più recente a quella che ha aperto l'anno, di alcune proposte teatrali che sono state capaci di ampliare la portata del 'secondo Pasolini' con il precipuo obiettivo di riportare nel presente qualcosa del 'primo', pensando in particolare a chi oggi sta crescendo e studiando.

Nella parte finale del 2022 si sono svolti alcuni importanti convegni, come [P.P.P. in danza](#), sull'eredità vivente di Pasolini nella coreografia italiana (13 dicembre, a cura di Elena Cervellati) e [Pasolini, l'UNESCO e la marginalità dei luoghi](#) (17-18 novembre, a cura di Matteo Paoletti). Il ricco programma di [Pasolini Giornalista](#), convegno a cura di Gerardo Guccini e Stefano Casi (23-24 ottobre) ha invece interrogato da diverse prospettive disciplinari la dimensione giornalistica nelle opere del poeta. Incastonato fra primo e secondo giorno, *Corpo eretico* di Marco Baliani è una prova di lettura e oralità: si tratta di una lettera inviata da Baliani a Pasolini, letta in pubblico per la prima volta, così che noi spettatori diveniamo testimoni di una prova d'attore e delle potenzialità della parola scritta in un contesto pubblico. Baliani si presenta con una pila di fogli, ci sono tre blocchetti che leggerà riga per riga, mettendo la pagina appena letta sotto all'ultima, e così fino al termine impilandole in un leggio. Una lettera rivolta a «Pa'» da Marco, giovane delle borgate che stava crescendo nella stessa Roma di Pasolini, una scrittura che è certamente una lettera d'amore inviata a chi gli ha insegnato a guardare il mondo, ma soprattutto è un confronto che sfiora l'invettiva perché Pasolini non aveva voluto capire i giovani di allora, fra i quali c'era anche lui, Marco Baliani.

In quei giovani che Pier Paolo odiava c'era anche chi stava immaginando un mondo diverso e, attraverso il diaframma dei quasi cinquanta anni passati, sembra intatta l'amarrezza di chi non si è sentito capito, la rabbia per una troppo marcata disillusione e disperazione. A pensarci oggi, c'è ovviamente la storia di un'azione politica che ha trovato i suoi strumenti nell'arte, nel lavoro coi ragazzi, nella multiforme avventura dell'animazione, nella narrazione, una storia che stava nascendo proprio negli anni della disperazione pasoliniana. Chissà su cosa dialogherebbero oggi, Baliani e Pasolini, se non ci fosse solo Marco a leggere in pubblico, con la grana della voce che s'indurisce nel distacco severo, o si spezza nella commozione, accompagnando la nostra. Due polarità dell'oralità che riscopriamo



Marco Baliani @Ivan Nocera

insieme, attore e spettatori, nell'affilatura dell'ascolto delle parole scritte, nell'incedere appena disorientato di un finale inaspettato e umano, come sono il presente e il futuro.

Nella prima parte dell'anno il programma è stato punteggiato da spettacoli 'pasoliniani', alcuni ospitati nel teatro universitario di Piazzetta Pasolini e in collaborazione con Ert Teatro Nazionale, come *Bastard Sunday* di Enzo Cosimi, uno spettacolo del 2003 e rimesso in scena nel 2015 (progetto a cura di Elena Cervellati); *Questo è il tempo che attendo la grazia* di Fabio Condemmi, del 2019, un acquerello pasoliniano con testi dalle sceneggiature dei film, recitato da Gabriele Portoghese in una scena con terra e ciuffi d'erba; il sorprendente *P.P.P. ti presento l'Albania, 2021*, del giovane Klaus Martini, scrittura che intarsia l'autobiografia dell'attore ed emigrante albanese con le parole dello sradicamento dei protagonisti de *Il sogno di una cosa* (1962). A primavera inoltrata il progetto [Verso Pasolini. Teatro ed educazione civica](#) (9 maggio, a cura di Rossella Mazzaglia) ha proposto una tavola rotonda e un progetto speciale curato dalla compagnia Kepler-452 a partire da *Comizi d'amore* (1965). Ragazzi e ragazze hanno preso parte a un laboratorio con la scommessa di porre le domande del celebre documentario nel presente. Noi spettatori, nell'esito finale (13 maggio) vediamo in scena gli studenti che ricostruiscono il processo che li ha portati in giro per la città a rivolgere domande a guardie giurate di destra, a badanti rumene e ad altri uomini e donne che difficilmente avrebbero incontrato senza questa 'spinta' teatrale pasoliniana, mettendosi nei loro panni sul palcoscenico. Si parla del sesso come performance e messa alla prova, emerge una distanza dall'istituzione matrimoniale, fino all'irruzione della guerra e dell'amore negato e cercato, attraverso la presenza di alcune attrici ucraine. Nel 'metterci il corpo', come Pasolini nei suoi *Comizi*, questi giovani interpretano se stessi ma anche gli altri, un teatro dell'incontro che come un'assemblea permette di confrontarsi con persone distanti e ricostruisce una briciola di quella collettività di diversi che anche lo scrittore cercava.



Comizi d'amore, progetto a cura della compagnia Kepler-452

La serata di apertura dell'anno, il 28 gennaio 2022, con la quale chiudiamo questa breve rassegna, sarà difficile da dimenticare per la qualità di un dialogo tanto inatteso quanto sorprendente. [I sogni e le lucciole. Visioni del futuro in Primo Levi e Pier Paolo Pasolini](#) è una collazione di testi curati da Gerardo Guccini e Valter Malosti, letti in scena dallo stesso Malosti e da Anna Della Rosa, con le sonorizzazioni di Gup Alcaro. Dopo avere visto *Se questo è un uomo* di Malosti (2019) – racconta Guccini introducendo il lavoro – si è verificato

un incontro di prospettive con l'attuale direttore di Ert Teatro Nazionale, incentrato sulla visione del lager in Pasolini, inteso sia alla lettera che metaforicamente come annullamento delle diversità. Non possiamo davvero garantire che non ci sarà più il lager ma spendiamo l'intera nostra vita per evitare che ciò avvenga, su questo sembrano concordare i due scrittori in un dialogo che grazie al teatro accade ora sulla scena. Si inizia con lo sfaldamento percettivo della fine della prigionia in *La tregua* (1963), cui si specchia la feroce visione di Rosaura nel suo sogno finale del *Calderón* (1973), riportata a una realtà di imprigionamento e di dissoluzione delle speranze rivoluzionarie. Le lucciole che Levi



avrebbe voluto nel giorno del matrimonio con la futura moglie, il vero motivo che gli ha permesso di tornare (ascoltiamo due poesie a lei dedicate del 1946), sono di fatto le stesse che Pasolini dichiara essere scomparse, simbolo di una mutazione antropologica irreversibile descritta nel famoso articolo del 1975, cui corrispondono funeste preconizzazioni di devastazioni (la profezia di Atena in *Pilade*, 1967), perché ogni epoca ha il suo fascismo e il lager è dietro gli idoli e le verità preconfezionate, come sostiene Levi in un intervento del 1985. Nel finale dello spettacolo, in un'intervista del 1986, lo scrittore torinese è interpellato sul film *Salò* e se ne dichiara distante, in nome di un ottimismo che non può fare a meno di allertarci sull'immensa zona grigia che abitiamo. I suoni di Alcaro ci accompagnano nell'evocazione dei luoghi tra zoccoli di cavalli, campane a festa, bordoni eterei che non riescono a divenire violini e reminescenze della *Passione* di Bach, mentre la voce di Malosti tratteggia la severità di chi proferisce parole divenute oggi ancora più gravi. Al suo fianco, la ritmica vocale di Anna Della Rosa accelera o si spezza dando sostanza all'emotività dei personaggi femminili dei monologhi.

Non casualmente, l'atto di apertura degli eventi pasoliniani è un dialogo, come lo sono tutti gli eventi qui raccontati: in questi *Sogni e le lucciole* il dialogo è fra i testi di due autori che non ebbero rapporti tra loro, fra un'attrice, un attore e un musicista in scena, un dialogo che avviene in pubblico, in quella dimensione concretamente politica grazie alla quale possiamo rintracciare collettivamente significati impensati. È stato un dialogo quello tra gli studenti universitari del 2022, una sceneggiatura del 1967 e cittadini di oggi in *Comizi d'Amore*; è stata la ricerca di un dialogo quello fra la biografia di un attore che ha contribuito all'invenzione del teatro narrazione, lavorando sulle zone chiare e oscure della memoria italiana come Marco Baliani e il lascito poetico e politico di Pasolini in *Corpo eretico*; è stato un altro dialogo quello fra l'emigrante Martini e lo spaesamento costante in Pasolini e i suoi testi. Viene fatto di pensare, dunque, che questo nostro teatro, e precisamente queste diverse magnitudini di rappresentazione e istanze documentarie, incarnino forse oggi l'arte pasoliniana per eccellenza, nel far rivivere la pratica del dialogo in pubblico, quel processo che permette di incontrarci sfaldando e ricostruendo le identità e le collettività.

¹'Pasolini Teorema TV. L'intervista esclusiva ad Ascanio Celestini', <<https://www.raiplay.it/video/2022/03/Pasolini-Teorema-TV--L'intervista-esclusiva-ad-Ascanio-Celestini-64b6d936-a403-4137-9540-6cdaa-ca4a95c.html>> [accessed 30.10.2022].

FILIPPO MILANI

Pier Paolo Pasolini, *Calderón*, per la regia di Fabio Condemmi

In occasione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1922 – Roma, 1975), il direttore di ERT Valter Malosti ha ideato insieme a Giovanni Agosti, storico dell'arte e docente presso l'Università Statale di Milano, il progetto intitolato *Come devi immaginarmi* per la stagione teatrale 2022/2023 con il proposito di sondare come le nuove generazioni riescono ancora ad 'immaginare' l'opera di Pasolini. Infatti, il titolo dell'intero progetto è tratto da quella sorta di trattatello pedagogico che è la sezione 'Gennariello' delle *Lettere luterane*, la raccolta di saggi pubblicata postuma nel 1976. L'ambizioso obiettivo del progetto è stimolare un confronto diretto con il teatro di Pasolini, evitando di ricalcare le categorie critiche già stabilite e promuovendo interpretazioni innovative e originali. È la prima volta che in una sola stagione teatrale viene messo in scena l'intero corpus dei sei testi teatrali pasoliniani (grazie all'autorizzazione concessa da Graziella Chiarcossi), scritti tutti, com'è noto, nel giro di pochi mesi nella primavera del 1966 durante la convalescenza per una dolorosa ulcera allo stomaco, sebbene alcuni rielaborati in seguito.

L'aspetto ancora più rilevante di *Come devi immaginarmi*, tuttavia, è il fatto che le registe e i registi coinvolti, perlopiù giovani, siano stati invitati a rielaborare il teatro di parola pasoliniano attraverso nuove sperimentazioni espressive che consentano di avvicinarlo alla sensibilità contemporanea, ben diversa da quella della platea borghese degli anni Sessanta ([qui la programmazione completa](#)). Si tratta di un progetto volto non solo a far conoscere ad un pubblico giovane l'opera teatrale di Pasolini – di ardua ricezione allora come oggi – ma soprattutto a verificare la tenuta della lezione etica della parola pasoliniana attraverso le rielaborazioni proposte da compagnie molto diverse tra loro, che portano sulla scena istanze artistiche assai disomogenee. Si coglie un esplicito intento pedagogico da parte degli ideatori del progetto, proprio sulle orme del Pasolini 'luterano' che si rivolge a un ragazzino partenopeo, Gennariello, nella speranza di trasmettergli la stessa viscerale passione con la quale egli ha tentato strenuamente di mantenere viva la forza autentica della tradizione popolare difendendola dall'aggressione dell'omologazione neocapitalista.



Calderón, foto di scena @Luca Del Pia

Il primo spettacolo in programmazione, che ha debuttato nel giorno della morte dello scrittore, è stato il *Calderón* affidato al regista Fabio Condemmi (Ferrara, 1988), Premio Ubu 2021 per la miglior regia per lo spettacolo dedicato a *La filosofia nel Boudoir* di de Sade, presentato nel 2020 alla 48° edizione della Biennale teatro di Venezia. Non è la prima volta che Condemmi incontra il teatro di Pasolini: infatti, nel 2015 si è diplomato al corso di regia



dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma presentando la sua versione di *Bestia da stile* (portato poi a teatro l'anno successivo); sempre nel 2015, in occasione dell'anniversario dei quarant'anni dalla morte dello scrittore, ha curato la riduzione radiofonica del *Manifesto per un nuovo teatro*; nel 2019 invece ha diretto l'attore Gabriele Portoghese nel monologo *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, collage di testi poetici e di brani dalle sceneggiature di Pasolini per delineare una sorta di biografia onirica. In questo caso, si è dovuto confrontare con l'unico testo teatrale pubblicato dall'autore in vita, nel 1973: una tragedia in versi ispirata a *La vita è sogno* (1635), il capolavoro del drammaturgo spagnolo Pedro Calderón de la Barca, e al famoso dipinto *Las Meninas* (1656 circa) di Diego Velázquez, ma ambientata nella Spagna del 1967, divisa tra crudeli logiche del potere e speranze rivoluzionarie. Pasolini fa risvegliare la sua Rosaura in tre contesti sociali completamente diversi nella reazionaria società spagnola del franchismo (figlia di un ricco possidente terriero madrileni; prostituta in un lurido bordello catalano; madre di famiglia in un contesto piccolo borghese), con l'obiettivo non di scandalizzare tutta la borghesia italiana ma soprattutto di mettere in crisi le certezze dell'élite culturale di sinistra, attraverso una strategia paradossale – come ha sottolineato Oliviero Ponte di Pino: «Pasolini si rivolge a un'avanguardia progressista all'interno della società; tuttavia il suo teatro, dal punto di vista del linguaggio e della grammatica scenica, rinnega esplicitamente ogni tentazione avanguardistica» (O. Ponte di Pino, *Il teatro è come un'ulcera*, prefazione a P.P. Pasolini, *Calderón, Affabulazione, Pilade. Il Teatro 1*, Milano, Garzanti, 2016, p. 17).

Oltre alla difficoltà di confrontarsi con il testo originale, Condemi ha dovuto tenere conto anche della storica prima rappresentazione della tragedia presso il Teatro Metastasio di Prato nell'aprile-giugno 1978 per la regia di Luca Ronconi (scene progettate da Gae Aulenti e costumi realizzati da Gian Maurizio Fercioni), nella quale – come ha ricordato Giovanni Agosti durante la presentazione dello spettacolo all'Arena del Sole – il forte valore politico veniva esplicitato nel finale con la comparsa di grandi bandiere rosse a riempire la scena. Fin dalle prime battute, le scelte di Condemi appaiono votate ad una doppia adesione filologica: da un lato, alle precise indicazioni sulla messa in scena fornite dal personaggio dello Speaker, che compare all'inizio di ogni stasimo; dall'altro lato, all'impostazione scenica di Ronconi. Si tratta di una soluzione apprezzabile da un punto di vista pedagogico, poiché consente anche ad un pubblico più giovane di fare esperienza della poetica di due grandi maestri del secondo Novecento, ma allo stesso tempo rischioso, perché il confronto con questi maestri può risultare soverchiante per una rielaborazione veramente innovativa del testo.

Il regista è riuscito ad amalgamare con equilibrio gli elementi riconducibili al teatro ronconiano e gli elementi di novità legati alla propria personale poetica. In particolare, il gioco di specchi che si viene a creare tra i tre sogni di Rosaura (interpretata di volta in volta da tre diverse giovani attrici) viene sottolineato dall'elemento comune del letto, che identifica l'indecidibilità tra veglia e sogno: «Non ho sognato niente, perché QUESTO è un sogno», afferma Rosaura nel I episodio. Anche se di volta in volta cambia il contesto (il salotto dell'aristocrazia franchista, la baracca del sottoproletariato urbano, la casa della piccola borghesia spagnola), il letto rimane il rifugio di Rosaura dalla società che la circonda e che le impedisce di vivere l'amore con Sigismondo, nel tentativo di trovare un'impossibile libertà nei sogni in cui dissolve la propria identità. Il destino di Rosaura è già segnato: non potrà svincolarsi dalla propria condizione sociale, qualunque essa sia, perché suo padre Basilio ordina continuamente ai suoi servi, Leucos e Melainos (in questo caso

interpretati con grande efficacia da due persone affette da acondroplasia), di svegliare la ragazza dai sogni nei quali sta cercando rifugio, trasformandoli in incubi caratterizzati dal tema dell'incesto (l'amore per il padre o l'amore per il figlio).

L'altro elemento che contraddistingue la tragedia è il riferimento iconografico al quadro *Las Meninas* di Velázquez, scelto da Pasolini come una sorta di 'consapevole contraddizione' nella sua idea di Nuovo teatro; come afferma lo stesso autore attraverso la voce dello Speaker all'inizio del II Stasimo: «è un'ispirazione di qualità misteriosa, che non comporta nostalgia per il vecchio teatro, ma adopera il



Calderón, foto di scena @Luca Del Pia

vecchio teatro, mescolato alla pittura, come un elemento espressivo dal senso incerto». Nella messa in scena di Condemì, i due livelli dialogano molto bene tra loro, sottolineando i riferimenti metateatrali presenti nel testo originale tra la Spagna seicentesca di Calderón e la Spagna franchista di Pasolini, grazie alla realizzazione di un *tableau vivant* che moltiplica i piani interpretativi: infatti, tutti i personaggi del dramma, indossando abiti di carta che simulano lo stile del barocco spagnolo, interpretano tutti i personaggi presenti nel quadro di Velázquez ma compressi dentro un'unica cornice, come dietro una grata che imprigiona i loro destini, le loro illusioni. In tutte le sue varianti, l'elemento della gabbia torna insistentemente sulla scena, in qualità di stanza del manicomio dove è internata Rosaura-ricca figlia impazzita, di baracca dove è costretta a svolgere la sua attività Rosaura-prostituta, di casa borghese in cui Rosaura-donna borghese vede svanire tutte le speranze di una vita diversa, di lager nazista dove infine viene reclusa Rosaura-vittima della storia. Nel finale le bandiere rosse arrivano sulla scena, come pesanti tende che cadono dall'alto facendo da sfondo all'ultimo dialogo tra Rosaura e il padre Basilio, che annienta anche l'ultima speranza della figlia di una imminente rivoluzione proletaria, affermando con lucida ironia (che oggi suona ancora più drastica): «Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: / esso è un sogno, niente altro che un sogno».

A quasi sessanta anni dalla stesura di *Calderón* e a oltre quaranta dalla sua prima rappresentazione, la regia di Condemì riesce a mettere bene in evidenza quanto il teatro di Pasolini risulti allo stesso tempo 'invecchiato' e sempre attuale. Per un verso, infatti, la parola teatrale pasoliniana risulta ostica sia per il pubblico contemporaneo sia per i giovani attori e attrici che la portano in scena, perché eccessivamente involuta, autoriflessiva e resa assai statica e innaturale dai riferimenti alla contingenza storica dell'autore, specie quando non è accompagnata da un movimento scenico e coreografico che le dia una forza corporea (come nell'episodio della riunione di famiglia nel II Stasimo). Per altro verso, però, il valore etico dei testi si sprigiona ancora con forza sulla scena e risulta altamente attuale, denunciando quanto il pericolo di un potere 'fascista' sia da ricercare non tanto dove viene sbandierato apertamente (come nel dibattito pubblico odierno), ma soprattutto dove si annida in maniera occulta e si manifesta in tutta la sua banale crudeltà,



ovvero le discriminazioni sociali a cui assistiamo ogni giorno nel contesto familiare, nei luoghi di lavoro, nelle sedi istituzionali. Lo scandalo di questa tragedia – lo ha ben colto il regista di questa nuova versione – non risiede nella tentata fuga onirica di Rosaura ma nel valore di svelamento che può avere il sogno in una società ottusamente omologata in tutti gli strati sociali.

Spettacolo visto il 2 novembre 2022 presso il Teatro Arena del Sole (Bologna): prima assoluta introdotta dal direttore di ERT Valter Malosti e dallo storico dell'arte Giovanni Agosti, ideatori del progetto *Come devi immaginarmi* dedicato a Pier Paolo Pasolini.

Spettacolo *Calderón*, testo originale di Pier Paolo Pasolini (1966); *regia, ideazione scene e costumi* Fabio Condemi; *attori/attrici* Valentina Banci, Matilde Bernardi, Marco Cavalcoli, Michele Di Mauro, Carolina Ellero, Nico Guerzoni, Omar Madé, Caterina Meschini, Elena Rivoltini, Giulia Salvarani, Emanuele Valenti; *scene, drammaturgia dell'immagine* Fabio Cherstich; *costumi* Gianluca Sbicca; *luci* Marco Giusti; *disegno del suono* Alberto Tranchida; *assistente alla regia* Angelica Azzellini; *produzione* Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale, LAC Lugano Arte e Cultura; in collaborazione con Associazione Santacristina Centro Teatrale; scene costruite presso il Laboratorio di Scenotecnica di ERT; costumi realizzati presso il Laboratorio di Sartoria del Piccolo Teatro di Milano – Teatro D'Europa; *foto di scena* Luca Del Pia; *documentazione video* Lucio Fiorentino; in collaborazione con Acondroplasia Insieme per crescere Onlus.



ALMA MILETO

Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo, a cura di Michele Di Monte, Giulia Ferracci, Giuseppe Garrera, Flaminia Gennari Santori, Hou Hanru, Cesare Pietroiusti, Bartolomeo Pietromarchi, Clara Tosi Pamphili

«Tutto è santo», declama il saggio Chirone nella *Medea* di Euripide da cui è tratto l'omonimo film di Pier Paolo Pasolini (1969). Da questa battuta è stato derivato il titolo complessivo delle tre mostre *Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo*, nate dalla collaborazione tra Palazzo delle Esposizioni, Palazzo Barberini e MAXXI di Roma e visitabili da ottobre 2022 a febbraio 2023. Il titolo comune apre a tre diversi sottotitoli che affermano la centralità del corpo, rispettivamente *Il corpo poetico*, *Il corpo veggente* e *Il corpo politico*; per questo verrebbe da pensare che le mostre piuttosto ci dicano che 'tutto è corpo'.

Sebbene le intenzioni della tripartizione siano chiare – la prima mostra è dedicata al Pasolini autore (letterario, cinematografico, teatrale), la seconda a Pasolini come artista figurativo e la terza alla sua figura di intellettuale militante –, si nutre l'impressione che i discorsi su Pasolini – e quindi anche sul suo corpo – siano impossibili da suddividere in aree tematiche nettamente distinte, e che una riflessione su un certo aspetto si insinui anche là dove non era prevista, ripresentandosi a tradimento in una esposizione piuttosto che in un'altra. Più utile sembra allora proporre un itinerario trasversale rispetto ai tre spazi espositivi, attraverso il quale affrontare alcuni dei materiali inediti e delle feconde questioni che emergono dalla mostra nel suo complesso: il corpo come 'struttura organica' e come 'verbo'.



Essere 'corpo' per Pasolini vuol dire abbandonarsi a un 'moto regressivo' verso una materia ancora informe, non plasmata, salva quanto più possibile da qualsiasi lavoro di astrazione e simbolismo. Sarebbe un errore pensare al corpo pasoliniano unicamente come forma dell'umano – per quanto, come la mostra evidenzia, l'umano rimanga centrale nella sua opera. In questo senso può essere 'corpo' un paesaggio, un sentimento, un ricordo, un suono. In definitiva, nella poetica pasoliniana 'corporeo' diventa sinonimo di un aggettivo che Ejzenštejn utilizzava per togliersi di impaccio quando voleva intendere un movimento di forme che avvicinasse una condizione primordiale, uterina: 'sensuoso'. La corporeità riguarda in Pasolini tutto ciò che ha a che fare con la sensorialità; una 'barbarie' che precede la civiltà e che accomuna, in una dimensione

che talvolta sembra sfiorare un animismo pre-cristiano, ogni elemento di vita.

Ecco perché 'struttura organica' – sulla scia di pensieri filosofici come quelli di Bruno, Ficino, Campanella – sembra l'espressione più adatta a racchiudere, anche nel rischio di



incorrere in un'eresia empirica', la concezione pasoliniana di un 'corpo-materia'. Attraverso di esso l'autore guarda alla forma come a un insieme complesso di stadi attraverso cui, come scriveva in *Passione e ideologia*, l'individuo tenta costantemente un viaggio regressivo «lungo i gradi dell'essere», fino a giungere, anche dove si è partiti dall'umano, al «sub-umano» (P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2023).

Un percorso regressivo a cominciare dal 'volto' – lemma iniziale della mostra a Palazzo delle Esposizioni – non come piano di espressione 'liscio' bensì come 'macchia' rivoluzionaria distinguibile nell'uniformità del collettivo, come «un negro in un quartiere di anglosassoni» (scrive Pasolini nel 1968 in un articolo sul *Tempo*). Anche il segno più canonico del linguaggio ritrattistico diventa così in Pasolini un gesto, un guizzo di diversità, una reazione al conformismo – basti pensare ad Accattone nel buio, sul ciglio del Tevere, mentre si infanga la faccia guardando con un'aria inerme e al contempo di sfida i compagni. Così come le mani di Pasolini, riprese in alcune fotografie nella sede del MAXXI, sono mani sempre operative, in movimento: mani che si contorcono nelle interviste, dita che battono alacramente a macchina. O ancora il suo corpo che si presta, attraverso la camicia bianca, a diventare superficie di rappresentazioni, quelle del suo *Vangelo*, in un happening del 1975 a Bologna ideato dall'artista visivo Fabio Mauri e riproposto in un'installazione al MAXXI.

L'organicità della materia si sottopone, attraverso l'arte, a possibili rfigurazioni: il corpo in costume del cinema (al Palazzo delle Esposizioni moltissimi sono i costumi originali cuciti da sartorie importanti come Farani e Tirelli), ma soprattutto il corpo disegnato dalla pittura, attorno al quale si concentra l'intera mostra di Palazzo Barberini. A essere interessanti, più che gli accostamenti canonici tra i vari San Giovanni Battista (Caravaggio, De Boulogne) e i corpi cristici de *Il Vangelo*, tra i crocifissi di Romanino e la passione de *La ricotta*, sono le assonanze interne allo stesso cinema di Pasolini. Come se quella 'figurabilità' delle forme in grado di tradurre il corpo pittorico in corpo cinematografico dimorasse anche autonomamente nell'opera del regista, le cui forme ripetono a tratti figure gemelle: i corpi nudi di Bacon sul libro che sfoglia Paolo in *Teorema* e quelli aggrovigliati nelle marane del documentario di Cecilia Mangini (1961) a esse dedicato, Mamma Roma circondata dai vicini alla finestra, poco prima di lanciare quel famoso sguardo alla cupola del San Giovanni Bosco in lontananza, e la Madonna de *Il Vangelo* sorretta dagli astanti mentre assiste alla morte del figlio.

Corpi come gesti, come rivoluzioni, come figure. Più di ogni altra cosa, corpi in perenne movimento. Colpisce come la passione di Pasolini per lo sport e in particolare per il calcio venga evidenziata sia in qualità di 'corpo poetico' che 'politico': le 'partitelle' all'EUR o allo Stadio Flaminio diventano metafora di una ricerca costante di condivisione, progettualità, espressione creativa radicata direttamente nelle azioni di chi gioca. Tanto che Pasolini racconta di aver sognato, una notte, di scendere in macchina da Monteverde al Trullo e di essere a un tratto chiamato da un passante per andare a fare due tiri a pallone,





ritrovandosi poi in campo con i compagni di squadra di una vita – Levi, Moravia, Morante, Debenedetti, Bertolucci, Maraini, Ginzburg, Gadda, Bassani, Fortini, Sartre – in un ‘corpo a corpo’ con intellettuali le cui riflessioni popolano molte delle teche delle tre mostre.

Il dimorare del corpo nell’organico, che fa di esso una protuberanza di un movimento nato internamente e che al tutto indistinto da cui origina vuole continuamente riconnettersi, si manifesta prepotentemente: ecco che a intervenire è allora il ‘Femminile’ (come è intitolata una sezione al Palazzo delle Esposizioni), composto di figure plurime – la madre dell’artista, le sue attrici (Betti, Magnani, Mangano, Callas), le femministe con le quali ragionava (Lonzi, Fallaci) – e allo stesso tempo riconducibile a un solo liquido uterino al quale Pasolini desidera incessantemente tornare.

Al MAXXI sono esposti i manoscritti in cui l’autore riflette sulla legalizzazione dell’aborto e sul perché sente di non essere d’accordo. La spiegazione, per sua stessa ammissione, sta nell’utopia dell’utero come rifugio sicuro che da nessuno deve essere in alcun modo violato: «Nei sogni io vivo la mia vita prenatale, la mia felice immersione nelle acque materne». Durante la veglia, Pier Paolo sostituisce al liquido uterino l’acqua stagnante del Tevere in cui (come Accattone) ama tuffare il suo corpo nudo – rappresentato da numerose fotografie esposte al Palazzo delle Esposizioni all’interno della sezione dedicata a Roma come ‘città sodomica’. È proprio tra le strade di quel ‘bordello a cielo aperto’ che il giovane poeta si abbandona totalmente alla ricerca e alla scoperta della propria sessualità.

Forse, possiamo ipotizzare, il corpo carnale non è il primo che Pasolini scopre. A Casarsa, durante l’adolescenza, la prima corporeità che assapora è quella della parola: ecco così una seconda, importantissima manifestazione del corpo, che avviene attraverso la materia sonora del ‘verbo’. *Ab-joy* – ‘per gioia’ in provenzale – come il canto di un usignolo. Attraverso la musica dei versi passa, anche quando e anzi proprio perché a contare è la materia fonetica (il ritmo, le assonanze e le consonanze, i neologismi incomprensibili del dialetto), quella forza ‘rabbiosa’ e trasformativa che manca alle finte rivoluzioni borghesi che costituiscono, com’è noto, un bersaglio polemico da parte dello scrittore. Anche le canzonette di Sanremo devono allora riconfigurarsi in un’*Antologia della poesia popolare* (1955) che opponga alla mercificazione delle parole consumiste il ‘giro a vuoto’ delle sonorità popolari – nel 1960 lui stesso, per il Teatro Gerolamo di Milano, scrive alcuni brani (*Il valzer della toppa, Macrì Teresa della pazzia, Cristo al mandrione, Ballata del suicidio*).

La parola diventa spesso voce, diffusa nelle sale delle mostre attraverso gli altoparlanti: la voce di Pasolini che discute, legge, recita, e quella della cugina Graziella Chiaricossi (al MAXXI), che testimonia del passato di ragazzo dell’autore ma anche di come ha trovato la scrivania dopo la sua morte e delle edizioni postume che lei stessa ha curato, insistendo molto su come la formazione di Pasolini sia stata ‘triglotta’, se si considerano l’italiano dello scritto, il veneto della borghesia e il friulano dei contadini. Come il corpo carnale ha bisogno di tornare alla dimensione del sensuoso, dell’organico, del materiale, quello linguistico non può smettere di affondare le radici in quell’oralità di cui Pasolini non smette di scrivere (pensiamo a saggi come *Il cinema e la lingua orale, Appunti in poète per una linguistica marxista*, ma anche al celebre *Manifesto per un nuovo teatro*). La violenza espressiva della realtà può essere tradotta linguisticamente solo da una parola poetica in grado di riattivare, nelle forme orali della sua espressione, la forza dell’agire corporeo che avviene sul piano della prassi.

In una delle teche del MAXXI è commovente in questo senso la lettera che Pasolini scrive a Eduardo De Filippo dopo aver steso il primo canovaccio di *Porno-Teo-Kolossal* (poi mai realizzato) in cui l’attore napoletano avrebbe dovuto recitare. Lo scrittore dice di



volersi affidare completamente all'anima epifanica, onirica, «de-realizzante» di Eduardo, e ammette di aver deciso anche per questo di non scrivere la sceneggiatura ma di dettarla improvvisando a un registratore, perché restasse libera, «almeno linguisticamente, orale».

Una «decisione per il logos», per il suo 'corpo', come scrive Didi-Huberman in *Sentire il grisou* (Nocera Inferiore, Orthotes, 2021, p. 69) diventa così, ad esempio in un film come *La rabbia*, l'unica vera possibilità di rompere lo stato d'emergenza e di smontare le ideologie dominanti, a costo di essere sbeffeggiati da chi lo taccia di impegnarsi politicamente 'in versi alessandrini'. È, nel caso del film di montaggio del 1963, la voce poetica recitata in fuori campo dall'amico Giorgio Bassani, più che quelle didascaliche dei cinegiornali, ad autenticare nel profondo le immagini di repertorio 'ricambiandone' (per usare un termine barthesiano) liricamente il senso. D'altronde il diletto sui giornali (*Il borghese, Il travaso delle idee*, per citarne solo due dei tanti esposti al Palazzo delle Esposizioni) fallisce proprio quando tenta di combattere il corpo linguistico di Pasolini attraverso l'escamotage cronachistico dello sbeffeggiamento («Da Accatone ad accademico», per menzionare solo uno dei tanti giochi di parole). Di fronte al verbo pasoliniano, il linguaggio polemico non può che sclerotizzarsi in battute da quattro soldi, prive di qualsiasi adesione a un piano di realtà.

Il corpo di Pasolini resiste. E in effetti, camminando attraverso le sale delle tre esposizioni, grida la sua assenza il corpo ultimo dell'uomo, quello impresso nella mente di molti, massacrato sull'asfalto dell'Idroscalo di Ostia. A conferma del fatto che corpo è vita e i simulacri possono essere lasciati a quelli che Elsa Morante chiamava i «mutanti».

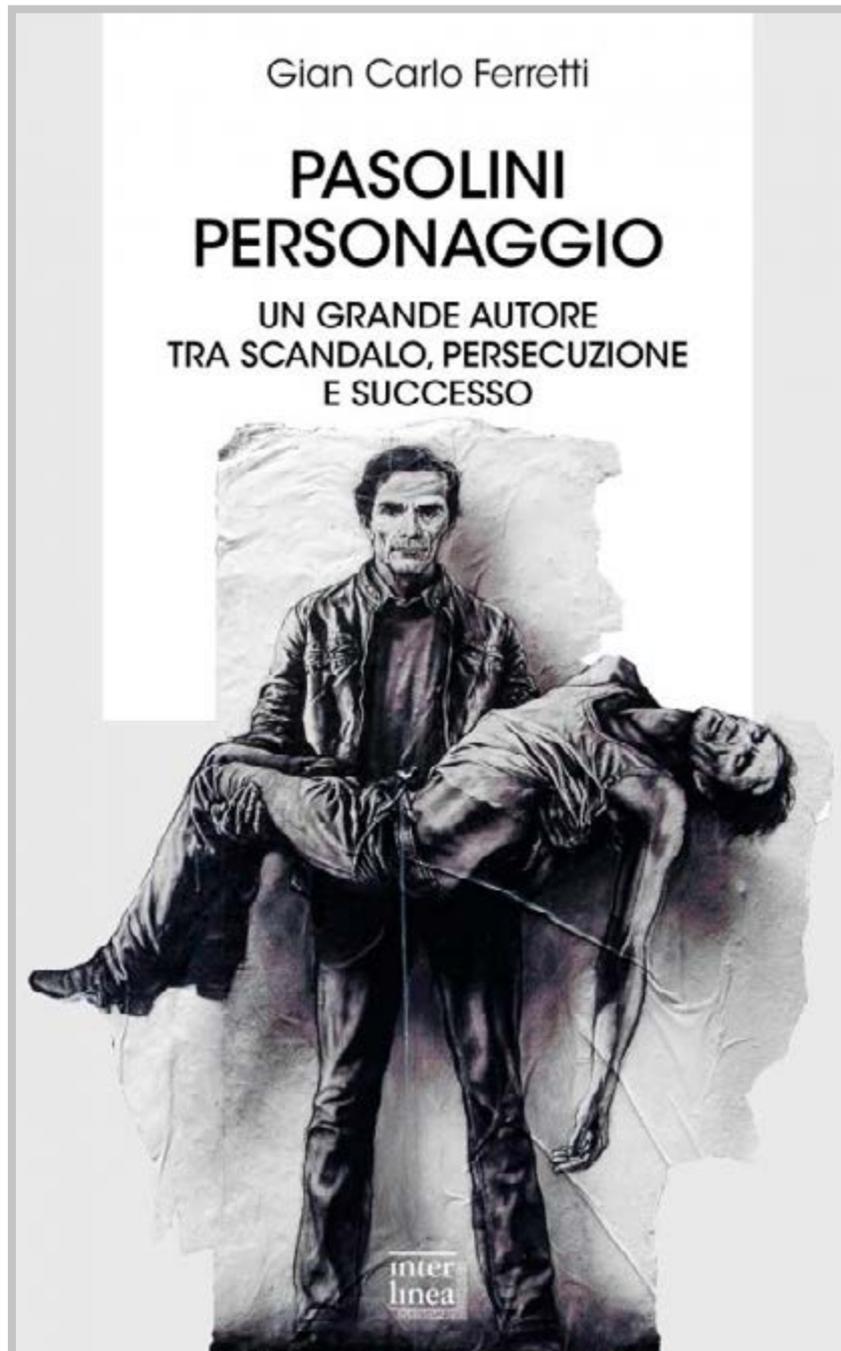


CORINNE PONTILLO

Gian Carlo Ferretti, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*

Nel centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini la nutrita serie di pubblicazioni, di iniziative accademiche, di eventi artistici – tra mostre, spettacoli teatrali, *reading* – organizzati in Italia e non solo, ha confermato la vitalità della fortuna critica di un autore che, dal secondo Novecento in cui si colloca, evidentemente continua a intercettare il nostro orizzonte d’attesa. Ma la figura di Pasolini, in realtà, la sua indipendenza da ogni forma di potere preconstituito, il suo esistere così fatalmente caratterizzato da un corpo in equilibrio tra arte e vita, procedono persino oltre la mera ricezione dell’opera di uno scrittore e si legano a doppio filo all’attrazione esercitata da una personalità affascinante, ‘eccedente’. Difficile conciliare l’analisi rigorosa di una produzione letteraria e, in progressione diacronica, dei contesti culturali nei quali essa si situa con i concetti imponderabili che ruotano intorno al carisma e alle esperienze personali di un autore. Eppure, il libro di Gian Carlo Ferretti *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo* (Interlinea, 2022) riesce a unire le due istanze, giovandosi dello sguardo di un critico letterario – nonché studioso di lungo corso di Pasolini – che ha attraversato la seconda metà del Novecento e che, prima della sua scomparsa, avvenuta di recente, ha forse voluto fare un’ultima volta i conti con il poeta.

Sviluppando quanto affermato in alcuni lavori precedenti, tra i quali ‘Il “personaggio” Pasolini tra persecuzione e successo’ (*Belfagor*, L, 6, 1995, pp. 675-692), Ferretti indaga gli aspetti che hanno contribuito alla nascita e alla definizione dell’immagine pubblica del poeta-regista, in un bilanciato intreccio, ordinato cronologicamente, tra il ricordo di vicende relative alla biografia dello scrittore, l’analisi dei testi e le reazioni – spesso, com’è noto, moralistiche e pretestuose – del mondo editoriale, del *milieu* letterario, delle istituzioni e della stampa. Nel ripercorrere l’arco temporale in cui si dispiega l’attività di Pasolini, dagli anni Quaranta alla metà degli anni Settanta, nella





prima delle tre parti che compongono il volume, 'Le opere, i casi', lo studioso elabora una puntuale messa a fuoco delle opere letterarie e cinematografiche del poeta attraverso la prospettiva dello 'scandalo' da esse provocato. Si pensi, solo per citare qualche esempio, al rifiuto da parte di Mondadori di pubblicare la raccolta poetica *L'usignolo della chiesa cattolica*, poi edito da Garzanti nel 1958 – una decisione sulla quale «può aver pesato anche la religiosità viscerale al limite del sacrilego di molti versi» (p. 22) – o al sequestro del film *La ricotta* (1963) per 'vilipendio della religione di Stato'; oppure ancora al postumo *Petrolio* (pubblicato per la prima volta nel 1992, diciassette anni dopo la morte dello scrittore) e al presunto capitolo scomparso del testo, che è stato al centro di un caso letterario tanto eclatante quanto indebito.

In tale cornice interpretativa, la monografia non trascura le produzioni pasoliniane che hanno comportato anche una precisa presa di posizione – emblematico rimane, nel dibattito sul Sessantotto, il componimento *Il PCI ai giovani!!* – e che hanno accresciuto, per la loro risonanza, la notorietà dell'autore e il suo profilo, dunque, di personaggio pubblico. Si tratta di una chiave di lettura che viene ulteriormente e proficuamente verificata nella seconda parte del volume, 'I comportamenti, le strategie', dove in maniera più chiara affiora il rovescio della medaglia, ossia la postura intellettuale di Pasolini e la costruzione di un'immagine condivisa a partire dai suoi stessi interventi. L'incessante muoversi dello scrittore fra «umiltà e divismo, ostracismi e agiatezze, scandalo sofferto ed esibito, coraggio intellettuale e gusto della provocazione» (p. 60) viene quindi letto alla luce di un peculiare modo di esporsi – non privo, dal punto di vista di Ferretti, di un certo egotismo, a riprova di un'analisi che non cede a facili encomi – testimoniato da varie fonti, dalle lettere alle interviste, dai risvolti di copertina alle rubriche. Tra queste, i 'Dialoghi' e 'Caos', curate negli anni Sessanta rispettivamente per la rivista *Vie Nuove* e per il settimanale *Tempo*, si configurano come eloquente preludio alla stagione corsara, oggetto di ampia trattazione nella terza e ultima parte del testo, 'Il corsaro, la morte'. Negli anni Settanta l'affermazione personale, l'esposizione mediatica, il giornalismo militante di Pasolini ne hanno oramai consacrato la statura di personaggio, rendendo ancora più palese quel «sincronismo persecuzione-sfida-scandalo-successo» (p. 149) posto da Ferretti alla base del suo discorso. Le pagine conclusive, dunque, nelle quali si discute anche di metafore di impronta pasoliniana ormai entrate a far parte di un immaginario comune ('io so', il processo al Palazzo, la scomparsa delle lucciole), non disattendono l'impostazione generale di *Pasolini personaggio*; un'impostazione che risulta tale da ricondurre termini quali 'scandalo', 'eccesso', 'narcisismo', largamente abusati in riferimento al corpus letterario e alla biografia del poeta-regista, all'interno di una organica contestualizzazione critica, funzionale anche alla comprensione dell'intricato percorso transmediale e della popolarità – pure osservata nella monografia – a cui è andata incontro la figura di Pasolini dopo la sua morte, tra fumetti, musica e produzioni afferenti alla *street art*, tra le quali spicca il murale di Ernest Pignon-Ernest, efficacemente riprodotto in copertina.

Ha il carattere di un consuntivo, infine, il paragrafo di chiusura del testo, intitolato non a caso 'Post scriptum'. «Rileggendo questa monografia», spiega in quelle righe Ferretti, «mi rendo conto di essermi allontanato da alcune mie posizioni piuttosto critiche di anni e decenni passati, verso le posizioni più regressive di Pasolini». Ciò accade probabilmente per due motivi, aggiunge l'autore: «in un lavoro tutto centrato sul *personaggio*, posso aver ceduto almeno in parte al suo fascino»; un fascino a cui sembrano fare eco, visivamente, le sedici immagini in bianco e nero poste alla fine del volume e comprendenti fotografie di Pasolini, riproduzioni di copertine dei suoi libri e della locandina di *Salò o le 120 giornate*



di Sodoma. «Inoltre», prosegue Ferretti illustrando la seconda ragione della sua affermazione, «dentro di me rimane forse qualcosa di istintivamente legato alla nostalgia per un mondo scomparso, che Pasolini idoleggia e riafferma». Accompagnato dal «sospetto che tutto questo riguardi in qualche modo l'anagrafe» (p. 160), si esprime così, con lucida ironia, il congedo da un 'grande autore', come anche dalla vita, da parte di un grande critico.

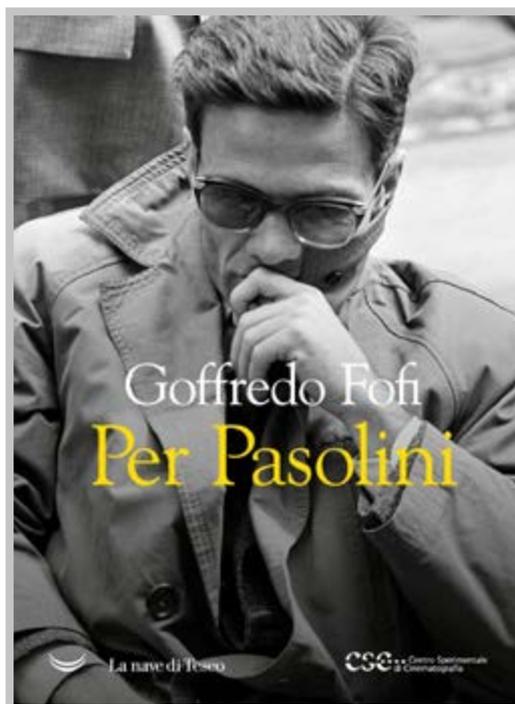


ENRICO RICCOBENE

Goffredo Fofi, Per Pasolini

Nel centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini non si contano le commemorazioni, i convegni, le iniziative editoriali, le retrospettive e gli omaggi d'ogni sorta che hanno voluto così celebrare una delle personalità più importanti e discusse del nostro Novecento, con il rischio di scivolare con troppa facilità nell'odiosa retorica della glorificazione *post-mortem*. In questo contesto, l'antologia dei testi 'pasoliniani' di Goffredo Fofi, edita da La Nave di Teseo¹ con il titolo *Per Pasolini* (2022), si distingue per il coraggio e l'onestà intellettuale. Non tenta di salire sul carro trionfante degli estimatori postumi, Fofi, ma con lucidità venata di malinconia rivendica le proprie posizioni, che nel corso dei quindici anni in cui si è dispiegata l'attività cinematografica pasoliniana hanno portato i due non poche volte allo scontro: emblematico l'episodio di Piazza del Popolo, che Fofi rievoca con rimorso, in cui senza alcuna remora disse a Pasolini di non stimarlo in quanto diventato, quest'ultimo, «un mercante nel tempo» (p. 49). Un rapporto mai conciliante, perennemente dialettico; due percorsi che in quegli anni tremendi e fibrillanti di attività culturale e intellettuale si sono a più riprese incrociati, intrecciati.

Preceduta da una nota introduttiva di Alberto Anile, e da una accorata introduzione, intitolata 'Per Pasolini', scritta dallo stesso Fofi, la raccolta di testi, tra saggi, articoli e recensioni copre sessant'anni di storia individuale e nazionale: da quella prima recensione de *Il Vangelo secondo Matteo* del 1964 fino ai giorni nostri. Il volume si presenta così nella forma anomala di un diario intimo e personale, in cui il confronto/scontro con Pasolini diventa per il saggista umbro occasione per un'analisi critica a posteriori, di sé in primis, e dell'Italia post-pasoliniana poi. Soggiacente alle riflessioni più recenti è la convinzione che quel che di meglio Pasolini abbia avuto – e abbia ancora oggi – da offrire alla nostra cultura possa venir colto solo da un approccio dialettico, appunto, con lo scrittore e con la sua opera, e non da un'esaltazione sterilmente accondiscendente e appiattente, quale sembra dilagare oggi, catalizzata da un *milieu* culturale uniformato alla detestata cultura piccolo borghese, capace di appropriarsi, infine, anche dell'araldo anti-borghese per eccellenza:



Ho sempre avuto delle riserve sulle posizioni di Pasolini, spesso con qualche scontro diretto su problemi non di superficie. Forse per questo resto un "amico di Pasolini": perché le sue idee erano giustamente provocatrici, e costringevano me come tanti a ragionare su questioni di fondo, fuori dalle idee correnti dell'epoca (p. 100).

Nella prima parte del volume sono raccolti gli interventi di critica in cui Fofi si confrontava, negli anni Sessanta e Settanta, con i film del regista, prediligendo di netto il primo



Pasolini e la parentesi fiabesca rappresentata dal trittico di film con protagonisti Totò e Ninetto Davoli (il lungometraggio *Uccellacci e uccellini*, del 1966; e i due mediometraggi *La terra vista dalla Luna*, del 1967, e *Che cosa sono le nuvole?*, del 1968), che valgono poi al regista l'inserimento (postumo) in un ideale *pantheon* dei cineasti italiani, al fianco dei soli Rossellini e Fellini. Non mancano le rivalutazioni, ad esempio per *Il Vangelo*, che Fofi ebbe all'epoca motivo di stroncare su criteri più ideologici che cinematografici, come oggi egli stesso ammette: «lo amai molto ma lo criticai anche ingiustamente sui "Quaderni" per il suo fondo terzomondista, dicendo in sostanza che la rivoluzione noi dovevamo farla in Italia, soprattutto con gli operai di fabbrica, pur apprezzando e amando le altre» (p. 31). Critiche che provocarono persino una stizzita lettera di Pasolini indirizzata a Piergiorgio Bellocchio, direttore di quei *Quaderni Piacentini* interpreti di un modo di fare critica politica che sempre si sarebbe mal accordato con il pensiero e i metodi pasoliniani. Lettera, anch'essa pubblicata nel volume, in cui quello di Fofi è tacciato di essere «un giudizio che non è un giudizio, ma è una constatazione che diventa tale attraverso il moralismo tipico dei vostri "Quaderni" e che del resto è molto tradizionale, molto tipico della piccola borghesia italiana» (pp. 69-70). Ma per lo più Fofi rimane nei decenni fermo sulle proprie posizioni, soprattutto nella repulsione nei confronti del cinema dell'ultimo Pasolini: quello di ispirazione mitologica e letteraria, da *Edipo Re*, 1967, alla 'Trilogia della vita', ritenuto pretenzioso e poco ispirato, fino ad arrivare alla laconica recensione de *I racconti di Canterbury* (1972): meno di mezza paginetta per sentenziare che non valesse nemmeno la pena «architettare [...] un qualsiasi discorso critico e interpretativo» (p. 93) su di esso.

Nella seconda parte del volume sono raccolti invece i testi probabilmente più interessanti: quelli in cui, dopo la morte di Pasolini, Fofi ripensa retrospettivamente al proprio rapporto con lo scrittore, apprezzandolo soprattutto nelle sue vesti di intellettuale e critico sociale, più che in quelle di artista. Il Pasolini degli interventi, oggi raccolti in larga parte da Garzanti nelle antologie *Scritti Corsari* (1975) e *Lettere Luterane* (1976), in cui veniva tracciata e registrata con apocalittica lucidità la «fine di un mondo, la fine del mondo» (p. 133), come scrive Fofi: una transizione epocale e culturale che gli italiani non sono forse stati in grado né di cogliere, né di affrontare. È proprio su questi temi che l'autore giunge all'amara ammissione che, su molte cose, Pasolini «aveva e ha ragione» (p. 149).

Non mancano a impreziosire la lettura ricordi più intimi, inediti, con Pasolini e con le amicizie in comune, Elsa Morante e Sergio Citti su tutte; le rievocazioni di un'epoca ormai dimenticata, di modi di fare critica e arte, politica e polemica ormai inattuali e inattuabili. 'Per' Pasolini. Perché, in mezzo a tanto trambusto che sembra disinnescare la carica rivoluzionaria, fino a consegnarci un Pasolini ormai addomesticato e reso innocuo, Fofi rivendica la necessità del non essere sempre d'accordo, specie là dove la cultura ufficiale tenta di inghiottire anche, e proprio, i pensieri più scomodi e provocatori. Rivendica le proprie posizioni contrastanti con quelle di Pasolini, nella convinzione e nella consapevolezza che è dal dialogo, dallo scontro che nasce la vera cultura. Pasolini, o lo si ama o lo si odia. Il problema nasce quando il confine tra le due posizioni è netto.

¹ Il volume inaugura una nuova collana cinematografica, Onde di Cinema, ideata in collaborazione con la Cineteca Nazionale.



MARTINA ROSSI

Pasolini pittore, a cura di Silvana Cirillo, Claudio Crescentini, Federica Pirani

«Non ha senso chiedersi se Montale o Zavattini o Pasolini siano veramente dei pittori, è chiaro che non lo sono. È invece interessante vedere quali siano il posto e la funzione della figurazione nel quadro delle loro attività preminenti. Quant'acqua porta al mulino della loro poesia o narrativa, o, magari, cinematografica?». ¹ Così scriveva nel 1978 Giulio Carlo Argan nel catalogo della mostra *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941/1975* che, a pochi anni dalla morte dello scrittore, ne riuniva per la prima volta i lavori grafici e pittorici. Oggi, a oltre quarant'anni di distanza, la mostra *Pasolini pittore*, allestita presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma (29 ottobre 2022-16 aprile 2023), a cura di Silvana Cirillo, Claudio Crescentini e Federica Pirani, ha il merito di presentare nuovamente nella sua organicità il percorso compiuto da Pasolini come pittore autodidatta, e parallelamente di ricostruire i legami da lui intessuti con i maggiori artisti e studiosi dei suoi tempi, fra cui emergono con evidenza le figure di Roberto Longhi e di Fabio Mauri.

Di fronte alle pitture e ai disegni del poeta ora esposti negli spazi museali di via Francesco Crispi, prova di un lungo percorso artistico compiuto all'insegna del figurativismo, le domande poste da Argan nel 1978 risultano ancora attualissime, fra tutte: quale ruolo ha assunto l'arte moderna nella definizio-



ne dell'immaginario visivo di Pasolini? E perché gli scrittori, per quanto avanzato sia il loro gusto letterario, quando disegnano ostinatamente rifuggono dal non-figurativo? Le spiegazioni date dallo storico dell'arte vanno oltre le vicende che vedono Pasolini prendere una chiara posizione a favore del realismo nello scontro che dal 1948 opponeva i sostenitori di questo indirizzo politico-culturale ai difensori dell'astrattismo. Egli ne fa piuttosto una questione di metodo: il fatto è che, scrive Argan, la ricerca astratta vuole essere fondazione di linguaggio, mentre la grafica e la pittura, così come vengono intese da alcuni scrittori, si pongono come un esercizio utile a restituire consistenza visiva e peso di materia al codice linguistico. Per il critico d'arte, dunque, Pasolini utilizzando il disegno e la pittura con un intento narrativo non può che rivolgersi alla figurazione, funzionale a esplicitare visivamente qualcosa di «già verbalmente (e sia pure mentalmente) descritto». ² E questo dipingere da poeta, come osservano al contempo Mario De Micheli e il pittore Giuseppe Zigania nello stesso catalogo del 1978, appare con evidenza anche allo spettatore che oggi si addentra nelle sale della mostra. Attraverso un chiaro e lucido allestimento, il percorso espositivo prende avvio da un primo nucleo di dipinti e disegni degli anni Quaranta, radunati attorno al tema della corporeità, propria e altrui. Questo

soggetto, affrontato in ambito letterario e cinematografico da Pasolini, appare in questa sede ben messo a fuoco anche attraverso il *medium* della pittura e della grafica. Segue la presentazione di alcune opere – paesaggi, volti, composizioni – realizzate dall'autore durante il suo soggiorno nel paese materno di Casarsa della Delizia, in Friuli, luogo prima di vacanze estive, poi di rifugio durante gli anni della guerra, e infine residenza fissa del poeta sino al 1950.

Una componente 'narrativa' è visibile fin dalle prime opere esposte, ma appare con maggiore evidenza nella ben distinta parete dedicata agli autoritratti dello scrittore, genere su cui Pasolini si applica con assiduità. Fra questi campeggia il celebre *Autoritratto con fiore in bocca*, del 1947, a cui viene abbinato, come se fosse un dittico, un dipinto di medesimo soggetto realizzato però dall'amico pittore Federico De Rocco. Non soltanto l'autoritratto permette allo scrittore di raccontare di se stesso attraverso una simbologia visiva di antica tradizione, ma la narratività, propria del genere, viene rimarcata dall'espedito del quadro nel quadro, ricorrente in diversi dipinti di Pasolini. La dimensione del racconto che si dà attraverso delle forme visive si esplicita anche nella frequente scelta dello scrittore di dipingere sia sul *recto* sia sul *verso* della tela, come se questa fosse la pagina bianca di un taccuino. I curatori risolvono la difficile presentazione di questi lavori bifronti ponendoli al centro delle sale, in modo che scandiscano il percorso dello spettatore. Il carattere letterario del corpus grafico e pittorico pasoliniano è evidente anche nelle numerose incursioni della scrittura nelle opere. Individuando due esempi distanti nel tempo, si possono citare i casi del *recto/verso* del 1944, dove Pasolini su di un lato ritrae il volto della nonna Giulia Zacco Colussi, appena scomparsa, e sull'altro annota a matita un suo ricordo affettuoso; e di quel doloroso autoritratto, un disegno non datato, ma probabilmente risalente agli anni Settanta, in cui l'autore traccia in ripetizione la forma della sua bocca, a cui abbina in basso la frase «il mondo non mi vuole più e non lo sa».



Il ritratto e l'autoritratto sono i generi più affrontati dall'autore. Questi, infatti, si intervallano con cadenza regolare nella mostra, rendendo esplicito allo spettatore quali variazioni stilistiche subentrino nel corso degli anni nella pittura e nella grafica di Pasolini. Esempio è il *Ritratto di Andrea Zanzotto* del 1974, dove, benché non si arrivi a rinnegare la dimensione figurativa, vengono sperimentati motivi riconducibili a una pittura gestuale.

Durante il percorso espositivo si ha modo di osservare come il ritratto venga utilizzato da Pasolini per fissare i volti dei suoi cari, o di quei personaggi che ruotano attorno al suo mondo artistico. Fra questi, segnaliamo le numerose prove grafiche che vedono come protagonista Maria Cal-

las e il disegno che ritrae Ezra Pound, eseguito durante un incontro fra i due avvenuto nel 1967, e documentato anche da un video in mostra.

Un discorso a sé meritano invece i numerosi ritratti che Pasolini, negli ultimi anni della sua vita, dedica a uno dei suoi maestri, Roberto Longhi. Uno scatto di Dino Pedriali

ci mostra il poeta nel 1975 nella sua casa di Chia intento a disegnare il viso di Longhi, appoggiato a terra e circondato da altre copie del medesimo disegno. L'impostazione di queste prove grafiche è sempre la stessa e ricalca la fotografia dello studioso riprodotta sulla copertina del volume *Longhi. Da Cimabue a Morandi*, da poco pubblicato e prontamente recensito dallo stesso Pasolini su *Il Tempo* (18 gennaio 1974). La sua conoscenza del maestro risaliva a molti anni prima, quando, nel 1938-1939, lo scrittore, ancora giovane studente, ne seguiva i corsi bolognesi su Masolino e Masaccio. E sono gli insegnamenti del professore a determinare in lui quella 'folgorazione figurativa' da cui scaturisce il suo interesse per l'arte: un debito che viene riconosciuto dalla stesso Pasolini nella sceneggiatura di *Mamma Roma*, non a caso dedicata a Longhi.³ Proprio al professore Pasolini aveva chiesto una tesi di laurea su «l'odierna pittura italiana», di cui ammetteva avere «una preparazione abbastanza approfondita, quasi appassionata».⁴ Come è noto, i primi capitoli della tesi andarono perduti durante la fuga dell'autore, ancora studente, da Bologna nel 1943. Dopo egli avrebbe deciso di laurearsi su un altro argomento, ma l'attenzione per l'arte del proprio tempo era rimasta per lui una costante. Importanti opere appartenenti alla collezione della stessa Galleria d'Arte Moderna vengono utilizzate in mostra proprio per suggerire allo spettatore quali siano gli artisti contemporanei che rientrano nell'alveo dell'interesse di Pasolini. Fra questi possiamo citare le nature morte di Filippo de Pisis e alcune composizioni di Carlo Levi, verso le quali lo scrittore sarà debitore di quella pennellata corposa e materica riproposta anche nei suoi dipinti. Se la presenza delle opere di Toti Scialoja e di Renato Guttuso serve a ricordare allo spettatore il ruolo assunto dallo scrittore nella polemica fra pittori astrattisti e realisti, a un più articolato rapporto con l'arte contemporanea rimanda la presentazione in mostra di parte della collezione privata di Pasolini. Qui gli accostamenti sono sorprendenti: da una natura morta di Levi, un pennarello su carta che vediamo anche nelle fotografie di Aldo Durazzi ritraenti il poeta nella sua abitazione, si passa a un astratto di Zigaina; e ancora alle serigrafie di Andy Warhol, *Ladies and Gentleman* del 1975, sulle quali l'autore scrive un testo in occasione di una mostra monografica dedicata all'artista americano presso la Galleria Guglielmino di Milano.

La ricognizione sul rapporto di Pasolini con l'arte odierna non può escludere l'amicizia di lunga data che lo lega a Mauri. La storia di questa 'consanguineità creativa' viene ripercorsa a partire dall'esperienza intorno alla rivista *Il Setaccio* fino a giungere alla performance *Intellettuale* del 1975. Per ricordare invece *Che cosa è il fascismo* del 1971, lavoro che vede di nuovo i due collaborare fianco a fianco, troviamo in mostra un'imponente stampa della fotografia di Elisabetta Catalano che cattura Mauri e Pasolini du-





rante una prova generale della performance, mentre il vuoto dello spazio allestitivo è riempito dalle parole de *La Guinea* diffuse da un altoparlante. Ed è proprio con un'opera di Mauri che la mostra termina, più precisamente con un estratto video di *Intimità di Pasolini* del 2005, dove l'artista condivide con lo spettatore il suo ricordo intimo dell'amico scomparso. L'esposizione appare dunque aprirsi e chiudersi sul tema della corporeità sperimentato sia nella sua presenza, nelle forme dell'autoritratto e del ritratto, sia nella sua smaterializzazione, come suggerisce il 'ritratto in assenza' del poeta proposto da Mauri.

¹ G.C. ARGAN, *Prefazione*, in G. ZIGAINA (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941/1975*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1978), Milano, Edizioni Vanni Scheiwiller, 1978, p. nn.

² *Ibidem*.

³ P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli, 1962. Cfr. anche S. CIRILLO, C. CRESCENTINI, F. PIRANI (a cura di), *Pasolini pittore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2022, pp. 258-269; e sul fronte dell'impatto della storia dell'arte nella sua ricerca cinematografica cfr. M.A. BAZZOCCHI, R. CHIESI, G. L. FARINELLI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni visive*, catalogo della mostra (Bologna, Sottopasso di Piazza Re Enzo, 1° marzo-2 novembre 2022), Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022.

⁴ C. CRESCENTINI, "Gettare il mio corpo nella lotta". Pasolini pittore. Percorsi, riscontri e rifrangenze visive", in S. CIRILLO, C. CRESCENTINI, F. PIRANI (a cura di), *Pasolini pittore*, p. 32. Si rimanda più in generale al catalogo della mostra, che ha anche il merito di raccogliere una selezione di testi di Pasolini sull'arte contemporanea.

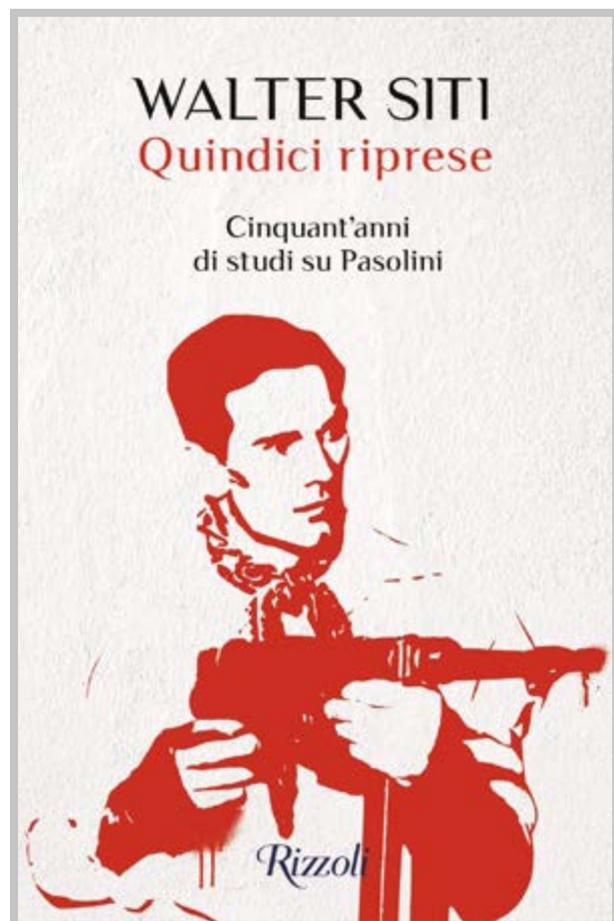
PIETRO RUSSO

Walter Siti, Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini

Ci sono casi particolari in cui la relazione tra il critico e l'opera di un determinato autore si dispiega nel corso del tempo in «una lunga fedeltà» (come nell'esempio di Contini verso Montale), ovvero essa dà testimonianza di una frequentazione assidua, ininterrotta e soprattutto definita da un atteggiamento di lealtà del primo nei confronti della seconda. Se è vero che il critico sarebbe colui che, ponendosi al servizio dell'opera, sta un passo indietro rispetto ad essa, allora è laddove tale rapporto non si instaura in questi termini che è più probabile rintracciare episodi di tradimento-allontanamento seguiti da altrettanti improvvisi ritorni di fiamma.

Quest'ultimo è certamente il caso di Walter Siti che nell'arco di mezzo secolo ingaggia un vero e proprio agone con la figura di Pasolini: corpo-fantasma che porta il vessillo di un desiderio erotico prima rimosso e poi rimodellato altrove e con altri mezzi. *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini* (Rizzoli, 2022) è infatti, prima di tutto, un 'corpo a corpo' tra Siti e Pasolini; così serrato e familiare da far venire il sospetto che la lotta sia di Walter contro Pier Paolo, e che la letteratura, come il 'sesso' per il poeta de *La solitudine*, sia un pretesto, vale a dire il piano assolutamente contingente e necessario in cui ha luogo questo incontro-scontro pugilistico suggerito dal titolo, consumato in quindici stazioni o *shots*, se si vuole immaginare un Siti che pedina dietro una macchina da presa i movimenti di PPP.

La cifra peculiare di questo volume che raccoglie tutti gli scritti dello studioso modenese sul poeta di Casarsa – dal 1972 ('L'endecasillabo di Pasolini' pubblicato su *Paragone*) al 2022 *annus pasoliniano* (postfazione all'edizione garzantiana di *Petrolio* curata dallo stesso Siti) – è data dalla nota di accompagnamento ai singoli contributi a cui è demandata la funzione, oltre a quella di auto-commento critico, di riferire il 'contesto' e i retroscena privati che li sottendono e attraversano. Anche se in queste occasioni molto spesso non è tanto il critico quanto il romanziere Siti a prendere la parola, ciò risulta di grande rilievo per mettere a fuoco le ragioni e i termini dell'incontro in questione. Che si tratti di interventi accademici o di articoli militanti non ha molta importanza, Siti segue Pasolini dal testo letterario a quello filmico passando per gli affondi giornalistici e le incursioni semiologiche; e la sua diventa a tal punto un'ossessione che forse sarebbe più giusto dire che è l'autore delle *Ceneri di Gramsci* a inseguire e ad angosciare il saggista che nel frattempo ha scoperto in sé una vocazione di narratore.





Se si tiene a mente questa premessa, l'itinerario pasoliniano di *Quindici riprese* mostra alcune tappe su cui il lettore è maggiormente chiamato a soffermarsi. Da questo punto di vista, i testi che accompagnarono a suo tempo il lavoro mastodontico dei dieci Meridiani pasoliniani, così come un saggio datato 1989, 'Sull'espressionismo di Pasolini', hanno molto da rivelare sul rapporto Siti-Pasolini. Di quest'ultimo intervento, in particolare, colpisce la tesi secondo cui lo stile espressionistico dell'autore di Casarsa, in precedenza definito come una «una aggressione alla realtà, una ricerca di possesso continuamente frustrata e quindi rinnovata continuamente: che è poi la modalità del suo erotismo» (p. 135), verrebbe meno di fronte alla nascita del cineasta che si trova immerso in una «Realtà» per lui inedita che rimodella il sistema tematico ed ermeneutico della sua poetica. Emblematica, da questa prospettiva, è la ri-significazione del sole (si legga, in proposito, anche il saggio *Un inedito di Pasolini*), nonché di tutto ciò che riguarda la luce – presenza dominante nella prima raccolta degli anni Sessanta, *La religione del mio tempo* (1961), e successivamente anche in *Poesia in forma di rosa* (1964) –, la quale imprimendosi, ovvero scrivendo la pellicola cinematografica, «fa, sul piano dell'azione, quello che l'espressionismo faceva sul piano dello stile» (p. 147). Seguendo fino in fondo l'argomentazione di Siti, se ne ricava che le due forme di espressione – poesia e cinema – rispondono alla stessa urgenza di Pasolini: un «cinema che testimonia che la poesia esiste nella Realtà» (p. 155).

Ma dove Siti sembra riuscire a conciliare meglio le sue due anime – l'accademico e il critico militante –, anzi le tre, se contiamo pure il narratore, sono i contributi su *Petrolio*, opera-mondo che in sé fagocita ogni discorso, ogni interpretazione critica che non giunga dal suo enigma intratestuale. In queste occasioni lo studioso va oltre la *quaestio* critica sulla natura del romanzo, soprattutto laddove i suoi affondi filologici ed ermeneutici sono sostenuti in filigrana da precedenti notazioni sulla dicotomia *eros-agape* (modellata su San Paolo) che nell'opera di Pasolini agisce come forza centrifuga e centripeta allo stesso tempo. Il che, se vediamo bene, equivale a riportare al centro di tutto, ancora una volta, il corpo-fantasma amatodiato da Siti, il quale da queste *Quindici riprese* non esce né vincitore né vinto. E tanto basta, forse, per placare la sua ossessione e quindi tenere sotto controllo quella *anxiety of influence* di cui parlava Harold Bloom, che è senz'altro una delle ragioni (la ragione?) per cui il critico decide di salire sul ring a sfidare il poeta.

ALESSANDRA SARCHI

Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative, a cura di Marco A. Bazzocchi, Roberto Chiesi, Gianluca Farinelli

Inaugurata al principio di marzo del 2022 nel sottopasso di Re Enzo a Bologna, in occasione del centenario della nascita, la mostra dedicata a Pasolini riunisce idealmente la sua formazione universitaria, letteraria e storico artistica, acquisita nelle aule di via Zamboni, con gli esiti meno prevedibili del suo talento polimorfo: il cinema.

Al cinema Pasolini approda nel 1960, quando propone a Fellini di produrre la sceneggiatura cui ha lavorato durante l'estate e che, dopo il rifiuto di Fellini e il passaggio ad Alfredo Bini, diventerà *Accattone*. Fin da questo debutto, girato con pochissimi mezzi, emerge come caratteristica dello stile cinematografico pasoliniano la scelta di soggetti umili, di personaggi e storie ai margini che il regista sembra estrapolare dall'irrelevanza con una fitta rete di riferimenti alla storia dell'arte.

Come Caravaggio prendeva i propri modelli dalla strada per poi calarli nella solennità di un racconto biblico o evangelico, così fa Pasolini risalendo a genealogie di costumi, gesti e fisionomie sedimentati nel profondo della sua cultura visiva.

La mostra esplora dunque il legame fra arte e cinema, e non a caso questo avviene a Bologna. Come se Pasolini avesse contribuito a descrivere *ante litteram* una traiettoria possibile, la Cineteca di Bologna è diventata un luogo imprescindibile per i *cinéphiles* di tutto il mondo e, tra le molte attività che la contraddistinguono, da anni ordina e rende accessibili i materiali dell'Archivio Pier Paolo Pasolini. Questa circolarità non è solo una coincidenza topografica legata alla città felsinea, e a un legame più volte dichiarato dallo stesso Pasolini, ma è un sigillo stesso dell'esposizione che si apre con la fotografia dell'aula lunga e stretta dove seguì i corsi di Roberto Longhi e si chiude con gli scatti di Dino Pedriali che lo ritraggono, nell'ottobre del '75, nella casa-torre di Chia intento a disegnare il profilo dell'amatissimo maestro: da Longhi a Longhi.

In effetti la centralità delle arti figurative e dell'insegnamento di Longhi sono per Pasolini ben più di una dichiarazione, e il percorso filologico della mostra lo evidenzia: per ogni film realizzato sono stati rintracciati, molti, se non tutti i riferimenti iconografici che Pasolini prende a prestito dalla pittura, dalla scultura e dal cinema stesso. Poteva venirne fuori una carrellata disorganica soprattutto perché, con l'eccezione di alcune prove grafiche e pittoriche di Pasolini stesso e dell'amico pittore Giuseppe Zigaina, i materiali





della mostra sono fotografie e riproduzioni; e d'altronde sarebbe stato impossibile e questo, sì, dissonante, accostare le celeberrime pale della *Deposizione* di Rosso Fiorentino o di Pontormo, per fare un esempio noto a tutti, ai fotogrammi de *La ricotta*. L'allestimento della mostra risolve molto felicemente un problema che non è solo estetico e che riguarda tutte le mostre didattiche e con una forte componente documentaria: le riproduzioni dei dipinti sono retroilluminate e mimano in un certo senso la consistenza della pellicola cinematografica alla quale sono accostati, creando un *continuum* visivo che suggerisce la fluidità dei passaggi creativi con cui Pasolini via via si appropria di gesti, posture, sintassi compositiva, costumi della storia dell'arte. La luce che viene da dietro, come nei vetrini proiettati durante le lezioni longhiane, accende fotografie e immagini di dipinti nel buio di uno spazio chiuso come il sottopasso di Piazza re Enzo: è una caverna dove le folgorazioni visive incendiano le connessioni e restituiscono se non la realtà *tout court* – quella dell'Italia post bellica, della scomparsa della civiltà contadina, dell'inurbamento selvaggio, del consumismo – certamente la realtà come Pasolini è stato capace di fissare tramite quella che per lui era una scrittura di luce, ossia il cinema.

Va sottolineato, perché non ovvio, che l'allestimento è un efficace alleato del progetto espositivo curato da Gianluca Farinelli, Marco Antonio Bazzocchi e Roberto Chiesi – questi ultimi studiosi di lungo corso di Pasolini – che asseconda l'idea pasoliniana del cinema come dispositivo per cogliere il sacro, ossia la realtà vivente nella sua totalità e coesione, attraverso l'uso studiato e modulato della luce, quella cristallina e disvelante di Masaccio e Piero della Francesca e quella assoluta, perché circondata di buio e presaga di morte, di Caravaggio. Come ricorda Bazzocchi, nel saggio inaugurale del catalogo della mostra, l'amore per la pittura in Pasolini non è mai fine a se stesso. Nella storia dell'arte italiana, appresa attraverso il magistero di Longhi, Pasolini trova la chiave per un accostamento a ciò che la retorica fascista prima e quella borghese poi occultavano: la realtà quotidiana. In pittori come Giotto e Masaccio Pasolini ritrova un umanesimo scevro di trionfalismi in cui si riconosce: «qui non c'è una bella favola e vana, ma la vita comune di ogni giorno». E con sicura consapevolezza dichiara: «il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo sono gli affreschi di Masaccio, Giotto – che sono i pittori che amo di più assieme certi manieristi (per esempio il Pontormo)».

La gamma dei riferimenti si amplierà col tempo e si contaminerà: basti pensare al *tour de force* presente nel *Decameron* dove Pasolini figura nelle vesti di un seguace di Giotto, ma è abbigliato come il Vulcano di un celebre quadro di Velázquez e il giudizio universale che deve dipingere mette al centro la Madonna e non Dio Padre come nella cappella degli Scrovegni che ne sarebbe il modello, o all'irruzione del colore che si sostituisce al bianco e nero nella cosiddetta trilogia della vita (*Decameron, Racconti di Canterbury, Le mille e una notte*) legata ai manieristi italiani ma anche ai fiamminghi come Bosch e Brueghel, fino ai rimandi alla pittura di Bacon in *Teorema* dove però continuano a emergere reminescenze di Piero della Francesca nell'uovo che pende sopra la testa del giovane Pietro intento a dipingere, e di Raffaello nelle scene girate in chiesa.

Quello di Pasolini è un immaginario coltissimo che si posa su soggetti per lo più umili, da qui, anche, la forza disturbante del suo cinema e il limite di una visione che vuole scardinare la soglia della percezione dello spettatore per forza di sovrapposizioni e affondi ma rifugge il movimento, come d'altronde Pasolini stesso aveva ben presente: «non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica trecentesca che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva. Quindi,



quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su di loro come sopra un quadro: concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo sfondo sempre in maniera simmetrica, per quanto è possibile». Il cinema di Pasolini induce a cimentarsi con il meccanismo del riconoscimento: a saper vedere, magari fortemente decontestualizzato, un elemento che abbiamo già visto altrove, in un quadro, in una scena di cinema d'autore; non è un gioco di rimandi estetizzanti, proprio perché incarnato di volta in volta in un soggetto che in virtù di questo riferimento si staglia dal fondo, rompe abitudini visive, si sovraccarica, risulta spaesante o addirittura disturbante. Anche la storia dell'arte per Pasolini è strumento di un discorso politico, di un discorso sull'umano.

A distanza di un cinquantennio, possiamo dire che il cinema di Pasolini è diventato un pezzo di storia, non solo della settima arte, ma più in generale della cultura italiana, un prisma che ci aiuta a riflettere sulle molte contraddizioni ancora in atto e sulla necessità di compiere un gesto straniante rispetto alla tradizione per capirne meglio la portata.