

# **NUOVA OFFICINA**

## **NEL LABIRINTO DI PIERPAOLO PASOLINI**

-

Numero speciale 2015-2016

presentato al convegno

*In un futuro aprile*

Teatro Laura Betti

Casalecchio di Reno, 15 aprile 2016

Hanno collaborato a questo numero:

*Chiara Becco*

*Silvia Maria Benfenati*

*Cristiano Caffarelli*

*Claudia Canestrelli*

*Edoardo Costa*

*Caterina Di Lucchio*

*Francesca Federici*

*Valentina Ferrari*

*Valentina Grillini*

*Laura Langone*

*Eugenia Losi*

*Benedetta Maggi*

*Francesca Maucione*

*Giulia Negro*

*Martina Nepoti*

*Greta Parchi*

*Alessio Pin*

*Michele Ronchi*

*Lucrezia Spina*

*Leone Tassinari*

*Benedetta Testoni*

*Chiara Todeschi*

della classe V O del Liceo “Luigi Galvani” di Bologna

Coordinamento:

Prof.ssa Chiara Giovanna Bernardi per il saggio n. 6

Prof. Eduardo Zarelli per i saggi n. 8, 9 e 11

Coordinamento per gli altri saggi e coordinamento generale: Prof.ssa Rossella D'Alfonso

Comitato di redazione ed editing: Benedetta Maggi, Benedetta Testoni

## **Indice:**

*Prefazione*, di Martina Nepoti p. 4

### **La Nostra Storia p. 6**

1) *Lingua e società: omologazione e difesa delle radici*, di Edoardo Costa, Alessio Pin e Michele Ronchi p. 7

2) *Quale ruolo per la letteratura nel secondo dopoguerra? Linee del dibattito fra Vittorini, Calvino, Pasolini e il Gruppo 63*, di Leone Tassinari, Benedetta Testoni e Chiara Todeschi p. 11

3) *Contro un fondo di stinta metropoli: gli "Indifferenti" di Alberto Moravia letti da Matteo Marchesini*, di Martina Nepoti p. 15

4) *Le dinamiche del dominio. La critica di Pasolini al suo tempo: eterodirezione e alienazione*, di Leone Tassinari p.17

5) *Oltre Pasolini: Paolo Volponi di fronte all'Italia industriale, tra utopia e realismo*, di Chiara Beccoi, Martina Nepoti e Greta Parchi p. 20

### **Testi e Allegati p. 22**

6) *Pasolini, un ateo dal cuore sacro: "La ricotta", "Il Vangelo secondo Matteo", "La sequenza del fiore di carta"*, di Valentina Ferrari, Valentina Grillini e Francesca Maucione p. 23

7) *Il rapporto tra Pasolini e la madre: "La ballata delle madri" e "Supplica a mia madre", dalla raccolta "Poesia in forma di rosa", 1961-1964*, di Lucrezia Spina p. 39

8) *Pasolini e il femminile*, di Claudia Canestrelli, Francesca Federici e Giulia Negro p. 42

9) *Letterato corsaro: una società in naufragio*, di Silvia Benfenati, Eugenia Losi e Lucrezia Spina p. 46

10) *"Il deserto era attraversato da una larga strada d'asfalto": la nuova periferia in "Petrolio" di P.P. Pasolini*, di Benedetta Maggi p. 49

11) *Identità culturale e progresso: un rapporto difficile. Da "Le mura di Sana'a" a "La forma della città"*, di Cristiano Caffarelli, Caterina Di Lucchio, Laura Langone e Benedetta Maggi p. 51

12) *Siamo tutti in pericolo: l'ultima intervista di Pier Paolo Pasolini*, di Claudia Canestrelli p. 54

## La Cultura Italiana

**Bologna ricorda Pasolini nel quarantennale della morte** p. 56

13) *Ennio Fantastichini e Valentino Corvino, "Tra la carne e il cielo" – Pasolini/Bach* ~ p. 57  
23/24 Ottobre, di Laura Langone e Chiara Todeschi

p. 58

14) *"Pilade", interpretato da Archivio Zeta* ~ 1 Novembre, di Eugenia Losi

p. 60

15) *M.A. Bazzocchi legge la poesia "Correvo nel crepuscolo fangoso..." di P.P. Pasolini* ~  
20 Gennaio, di Michele Ronchi

16) *Attraverso il Novecento. Brevissima storia degli intellettuali italiani nel secolo* p. 64  
*breve/1* ~1 Febbraio, di Francesca Federici, Valentina Ferrari e Francesca Maucione

17) *Attraverso il Novecento. Brevissima storia degli intellettuali italiani nel secolo* p. 65  
*breve/2* ~ 8 Febbraio, di Caterina di Lucchio, Greta Parchi e Benedetta Testoni

18) *"Pasolini e i giovani", resoconto della conferenza di Matteo Marchesini* ~ 16 p. 68  
Febbraio, di Silvia Benfenati e Chiara Todeschi

p. 74

19) *Pierpaolo Pasolini: il mio cinema.* ~ 12 Dicembre, di Chiara Beccoi

20) *Pasolini: la censura, il potere* ~ 14 Dicembre, di Cristiano Caffarelli, Edoardo Costa ep. 75  
Alessio Pin

21) *Pasolini e il Friuli* ~ 10 Febbraio, di Cristiano Caffarelli, Alessio Pin e Michele p. 79  
Ronchi

22) *Pasolini e Roversi: lezione di Antonio Bagnoli* ~ 30 gennaio, Valentina Grillini e p. 82  
Giulia Negro

## Prefazione

di *Martina Nepoti*

Presentiamo questo numero speciale 2015-2016 di *Nuova Officina: nel labirinto di Pierpaolo Pasolini* nella cornice del Teatro Laura Betti di Casalecchio di Reno, recentemente intitolato ad una delle muse ed amiche più intime di Pasolini.

L'occasione è stata il convegno "In un futuro aprile", tenutosi il 15 aprile 2016. Esso è il risultato di mesi di lavoro sulla figura di Pierpaolo Pasolini, che la rete dei licei ha portato avanti sulla base del bando MIUR - Ordinamenti scolastici, proponente "l'elaborazione di percorsi di studio e approfondimento, tra autori e opere, sul valore e sull'importanza culturale, letteraria, storica e formativa della letteratura del Novecento". Undici classi (nove quinte e due quarte) di liceo hanno aderito con i loro docenti di Italiano, spesso affiancati da colleghi di altre discipline; hanno seguito le celebrazioni bolognesi per i quarant'anni dalla morte dello scrittore; hanno invitato esperti nelle loro sedi scolastiche; hanno rielaborato diversi temi. Il ricco percorso è testimoniato nel blog [sostienepierpaolo.it](http://sostienepierpaolo.it).

### - Cos'è Officina

La rivista *Officina* nasce come progetto intellettuale di un gruppo di giovani scrittori e studiosi, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi e Francesco Leonetti, il dibattito fra i quali porta ad elaborarne i fondamenti teorici che culmineranno nel saggio di Pasolini *La libertà stilistica* del 1957

L'obiettivo perseguito dal gruppo è la sperimentazione costante di nuove idee e modalità di scrittura, inscrivendosi in un percorso già iniziato molti decenni addietro, nel quadro di una letteratura europea largamente sperimentale già all'inizio del Novecento; una necessità ed un dibattito creativo che Pasolini, Roversi e Leonetti portano avanti, a loro volta, fin dai tempi del liceo.

Ciascun numero della "rivistina bolognese" - come la chiamò Carlo Bo - è organizzato, pur antenando la libertà compositiva consentanea al progetto culturale di partenza, in quattro sezioni:

- "La nostra storia", che ospitava saggi su scrittori e movimenti letterari;
- "Testi e allegati", dove venivano pubblicati per la prima volta testi di vari scrittori;
- "La cultura italiana", che conteneva saggi, ma non era presente in tutti i numeri;
- e infine una "Appendice" con testi in prosa, spesso a puntate, anch'essa non sempre presente.

Come già si accennava, l'elaborazione creativa di *Officina* si iscrive in un percorso già iniziato, fin dalla stagione delle avanguardie storiche e delle riviste del primo Novecento, di cui il gruppo di *Officina* sceglie *La Voce* come punto di riferimento per il suo perseguimento di un ideale civile e morale della letteratura.

Questa fucina creativa d'inizio secolo troverà una battuta d'arresto di notevole portata negli anni Trenta, nell'epoca delle grandi dittature che saranno il preludio del secondo conflitto mondiale; sola si staglia la voce di Gramsci, che costituirà sempre un faro etico per Pasolini e i suoi sodali.

Tuttavia, già dagli anni Trenta altri autori cominciano a scrivere le proprie prime prove significative e, terminata la guerra, il processo di creatività ed innovazione già intrapreso riprenderà con grande forza: tra il 1945 e il 1955 circa, matura in Italia la stagione del Neorealismo e del Post-Ermetismo.

Ma la società degli anni Cinquanta, profondamente mutata a seguito del secondo conflitto mondiale e di un faticoso dopoguerra, delude i redattori di *Officina*, in quanto le strade intraprese, pur per vie

opposte, dal Neorealismo e, soprattutto, dal Post-Ermetismo, non sono accettabili: i primi - scrive Pasolini nel saggio citato - per descrivere, inquadrare, narrare utilizzano tecniche già presenti nella tradizione del realismo più ancora che del verismo; dei secondi gli intellettuali di *Officina* non accettano l'idea che il mondo sia misterioso, una foresta di simboli enigmatici attingibile solo, ancorché frammentariamente, tramite il poeta che ne è il solo interprete.

Sperimentare per gli intellettuali di *Officina* significa liberarsi di qualunque vincolo intrinseco al sistema letterario del Novecentismo coevo, risalendo invece alla tradizione pre-novecentista, rifiutando anche l'estetica eterodossa proveniente dai dettami del PCI, tanto di più dopo il '56: l'istanza della libertà stilistica è istanza di autonomia intellettuale.

#### - Perché Nuova Officina

Il nostro primo approccio alla figura di Pierpaolo Pasolini ne ha messo in evidenza la molteplicità di piani, temi, interpretazioni, piste possibili di riflessione e ricerca. Questo ci ha fatto scoprire di nutrire interessi diversi, dettati dalle nostre stesse personalità e impronte culturali: lo strumento della rivista, e segnatamente di *Officina*, ci è sembrato l'unico adatto, all'insegna e nello spirito della "libertà stilistica", a rispettare e a promuovere le nostre peculiarità. Il termine stesso di "officina" rimanda al lavorare insieme, alla creatività e alla fatica, alla diversità e al confronto.

#### - Com'è costruita Nuova Officina

I nostri testi sono così raggruppati nelle stesse sezioni di *Officina*:

- "La nostra storia": costruita dal nostro punto di vista di studenti del secondo decennio del XXI secolo, comprende saggi su scrittori e movimenti letterari contemporanei alla produzione di Pasolini, per dare attraverso esempi una panoramica delle questioni più "calde";

- in "Testi e allegati" si snoda un percorso su alcune opere di Pasolini: i film di argomento sacro, il rapporto con la madre e il femminile, gli *Scritti corsari*, *Petrolio*, i documentari su Sana'a e Sabaudia, l'ultima intervista rilasciata da Pasolini;

- "La cultura italiana – Bologna ricorda Pasolini nel quarantennale della morte": raccoglie recensioni e resoconti di varie iniziative bolognesi cui abbiamo partecipato, quali conferenze e spettacoli.

La nostra rivista sarà disponibile in versione digitale o cartacea per coloro che vorranno approfondire i nostri percorsi.

## LA NOSTRA STORIA

- 1) *Lingua e società: omologazione e difesa delle radici*, di Edoardo Costa, Alessio Pin e Michele Ronchi
- 2) *Quale ruolo per la letteratura nel secondo dopoguerra? Linee del dibattito fra Vittorini, Calvino, Pasolini e il Gruppo 63*, di Leone Tassinari, Benedetta Testoni e Chiara Todeschi
- 3) *Contro un fondo di stinta metropoli: gli "Indifferenti" di Alberto Moravia letti da Matteo Marchesini*, di Martina Nepoti
- 4) *Le dinamiche del dominio. La critica di Pasolini al suo tempo: eterodirezione e alienazione*, di Leone Tassinari
- 5) *Oltre Pasolini: Paolo Volponi di fronte all'Italia industriale, tra utopia e realismo*, di Chiara Beccoi, Martina Nepoti e Greta Parchi

## **Lingua e società: omologazione e difesa delle radici**

*di Edoardo Costa, Alessio Pin e Michele Ronchi*

### **L'italiano lingua della borghesia**

Pasolini muove i suoi primi passi nella letteratura nel periodo caratterizzato dall'ascesa del regime fascista. Punto nodale della politica linguistica del regime era quello di sopprimere l'uso dei dialetti (oltre che tutta la terminologia straniera) per raggiungere un'unità linguistica nazionale. Unità mai totalmente raggiunta, poiché il regime non riuscì mai ad imporsi nelle culture locali o particolari, ovvero contadine, sottoproletarie ed operaie, le quali, conformate a parole, mantenevano tuttavia i propri modelli antichi. Il fascismo mirava ad ottenere l'autarchia linguistica vietando nelle scuole l'uso del dialetto con la riforma Gentile del 1923, che puntava ad un insegnamento dell'italiano secondo il procedimento "dal dialetto alla lingua". Anche i mezzi di comunicazione di massa, allora ai primi passi, contribuirono alla diffusione dell'italiano corretto, a cominciare dalla radio, che fin dalle sue prime trasmissioni adoperò generalmente un registro medio, definito dallo storico della lingua Vittorio Coletti di "grado zero", cioè lontano sia dal dialetto sia dall'eccessiva ricercatezza lessicale del modello dominante, quello dannunziano. Questa sarà la lingua della piccola e media borghesia che si affermerà proprio tra le due guerre.

Nell'immediato dopoguerra, però, il dialetto riaffiora prepotentemente anche nella letteratura. Nasce il movimento del neorealismo, il cui scopo principale fu quello di dare voce all'altra Italia, quella della Resistenza, ed ai ceti che durante la dittatura mussoliniana ne erano stati privati. Il dialetto delle aree rurali o delle borgate romane tanto care a Pasolini diventa fondamentale nella caratterizzazione e nella descrizione dei personaggi e dei loro stili di vita secondo i canoni tipici del movimento da cui il neorealismo muove, il realismo o meglio il verismo, in primo luogo, di Verga.

Ma, con l'avvento della società consumistica già negli anni Cinquanta, sempre più eterodiretta dai mass media, come scrive Pasolini, nasce "l'italiano come lingua nazionale": si afferma così, spesso implicitamente e nascostamente, un'omologazione di costumi e di lingua, dove tutte le stratificazioni linguistiche vanno perdendo le proprie peculiarità, e si uniformano per creare una lingua comune a tutte le classi sociali, priva degli apporti lessicali e delle movenze espressive del dialetto. È una lingua tecnico-scientifica, che si afferma in una società sempre più tecnocratica e neocapitalistica, alla guida dell'industrializzazione di gran parte dell'Italia del Nord nei primi anni Sessanta del Novecento.

### **Il dialetto come fonte di autenticità**

Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini non deve essere considerato una derivazione locale della lingua italiana, bensì va riconosciuto come una lingua vera e propria. In particolare, negli anni del ritorno a Casarsa con la madre Pasolini riscopre il dialetto friulano, da lui descritto come "dotato di tonalità musicali e dai suoni martellanti". La caratteristica per la quale il dialetto di Casarsa è definibile come una lingua vera e propria è la diretta derivazione dal latino, insieme con la capacità di esprimere il mondo sentimentale e culturale che lo ha prodotto. A questa teoria segue la pubblicazione del primo saggio in prosa in dialetto friulano nel 1944, edito subito dopo la raccolta di poesie dialettali "Poesie a Casarsa": un esperimento vero e proprio, giacché desunto da una tradizione soltanto orale.

Secondo lo scrittore nato a Bologna l'uso del dialetto completa la formazione del cuore della persona, il compimento cioè del processo di ricerca del vero e delle proprie origini, che sarebbe impossibile ottenere con la lingua italiana, diventata ormai la lingua del consumismo e della

borghesia. Il dialetto è il suono che si succhia dal seno materno, il suono della vita. Un suono istintivo, che si impara ascoltando e vivendo le tue origini, non si impara leggendo e studiando sui libri.

È importante rammentare qui quanto intrinseche siano le riflessioni pasoliniane sulla propria lingua poetica al dibattito sulla scuola e sulla lingua che segna il complesso periodo storico-culturale in cui Pasolini è vissuto, dall'età fascista alla sua battaglia a favore del latino negli anni Sessanta e Settanta. Non lo scrittore critica aspramente il regime fascista, che è stato responsabile di una riforma estremamente aristocratica e nello stesso tempo standardizzante della scuola, che dopo la primaria canalizzava verso l'avviamento o la scuola complementare femminile tutti e tutte coloro che non fossero destinati fin da giovanissima età a studi di alto livello, che limitava al solo liceo classico l'accesso a tutte le facoltà ed escludeva dal sapere umanistico, e in genere da ogni sapere alto, chi non appartenesse già ai ceti privilegiati. La scuola media unica dovrà attendere il dibattito della fine degli anni Cinquanta e la realizzazione nel '62, ma di questa riforma Pasolini criticherà con decisione l'abolizione o la restrizione del latino, sentito ancora una volta come un privilegio esclusivo della classe dirigente.

Pasolini critica anche il sistema delle Università, nel quale mancava lo studio della lingua come espressione letterale del reale. Il dialetto è, per lo scrittore, il mezzo migliore per rappresentarlo. Questo perché non è mai stato messo per iscritto, ed è quindi rimasto antico ed incontaminato. La ripresa del dialetto fa parte del processo di realismo pasoliniano che parte dagli anni '40 e termina con *Petrolio* nel 1972, ed ha come scopo la ricerca della lingua madre, non contaminata dal neocapitalismo. Il dialetto è infine da considerare come una "musica" che accompagna il letterato anche nel suo percorso cinematografico, dove spesso rappresenta le borgate romane, nelle quali il dialetto era l'unica lingua parlata, il vero e unico mezzo espressivo della comunità.

### **Pasolini e l'omologazione dei mass media**

Il rapporto tra Pasolini e i mass media non è stato certo facile, nonostante egli se ne sia largamente servito, spaziando dal cinema alla televisione; in particolare con quest'ultima fu molto critico. In una nota intervista del 1971, Pasolini a una domanda di Enzo Biagi rispose che la televisione è un medium di massa e non può che "mercificarci e alienarci".<sup>1</sup> Per Pasolini non vi può essere peggior cosa dell'alienazione, dell'omologazione che viene portata nelle case degli italiani grazie alla televisione, mezzo reso indispensabile dalla società consumistica che si andava delineando in Italia a cavallo degli anni '60 e '70.

Sulla televisione Pasolini scrisse, in un articolo pubblicato sul "Corriere della Sera" del 9 dicembre 1973: «Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè - come dicevo - i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un "uomo che consuma", ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo.» La televisione risulta essere il vero e proprio strumento "distruttore" delle tradizioni, delle diversità che fino a poco tempo prima caratterizzavano la vita degli abitanti della penisola. Il messaggio televisivo che penetra nelle case degli italiani è il dogma della "religione" consumistica che proprio come quello di un predicatore, aliena e condiziona le folle indirizzando loro verso un'unica strada.

---

1

[https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y_0)[https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y_0)

Alla domanda di Enzo Biagi «Che mondo sogna?» Pasolini rispose: «io in questo momento sono apocalittico, non ho speranze, quindi non mi disegno davanti un mondo futuro».

Pasolini condividerebbe sicuramente il pensiero di Th. W. Adorno, grande esponente della così detta Scuola di Francoforte, riguardo il concetto di “industria culturale”. Il gigantesco apparato di mezzi di comunicazione di massa non è che il più subdolo strumento di manipolazione delle coscienze, determinandole, il consumismo “livella” il mondo. L’individuo è vittima di una duplice truffa. L’industria culturale, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, gli impone delle standardizzazioni, dei cliché, che creano dei bisogni fittizi (prima truffa) e fanno credere al consumatore di poterli soddisfare, cosa che non farà mai (seconda truffa). La caratteristica principale dei prodotti, che sono realizzati in serie, è quella dell’omogeneità. L’industria culturale deve, dunque, applicare una fittizia differenziazione, così che il consumatore abbia l’illusione di scegliere e di possedere un’individualità. Al contrario, è ormai chiaro, che la libertà del soggetto è solo l’ennesima illusione creata ad hoc dall’industria culturale.

L’omogeneità che viene a crearsi intacca anche la tradizione linguistica italiana: la società dei consumi, dei mass media sta livellando l’italiano come gli italiani e lo sta trasformando in una lingua tutta tecnica e tecnologica. Pasolini fa l’esempio della parola “frigorifero” che viene ormai utilizzata da membri di ogni ceto sociale indistintamente, parola che fino a poco tempo prima neppure esisteva. Vi è la progressiva perdita di quei dialetti rurali e/o sottoproletari tanto cari a Pasolini.

I mass media e la società dei consumi sono riusciti quindi a raggiungere l’obiettivo fascista di creare una lingua unitaria e nazionale parlata da ogni membro della società, dal contadino all’industriale. Pasolini scrisse sempre nello stesso articolo del 9 Dicembre 1973: «Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l’adesione ai modelli imposti dal Centro, è tale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L’abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana.»

Oggi, a ben quarantun anni dalla sua morte, tutte le sue paure più profonde si sono avverate, la società consumistica ha cancellato quasi del tutto le realtà rurali e ancestrali descritte nei romanzi e nei versi pasoliniani; le borgate romane dove un tempo la cinepresa di *Mamma Roma* passava, tra «valanghe d’immondezza, case non ancor finite e già in rovina, grandi sterri fangosi, scarpate piene di zozzeria», sono diventate oggi quartieri abitati dalla media borghesia, con strade ben asfaltate, due o tre supermercati e anche un hotel della catena “Best Western”. Come sono scomparse oramai le borgate romane, così stanno scomparendo i dialetti rurali, parlati ormai solo da pochi anziani, ma la lezione di un grande intellettuale come Pasolini non scomparirà mai e rimarrà sempre ad ammonimento della nostra società, un sofferto “ve l’avevo detto”.

## Quale ruolo per la letteratura nel secondo dopoguerra?

### Linee del dibattito fra Vittorini, Calvino, Pasolini e il Gruppo 63

*di Leone Tassinari, Benedetta Testoni e Chiara Todeschi*

«La prima cosa che dissi, sbarcando a Genova in mezzo alle case rotte dalla guerra, fu che ogni casa, ogni cortile, ogni terrazzo, è stato qualcosa per qualcuno, e, più ancora che al danno materiale e ai morti, dispiace pensare a tanti anni vissuti, tante memorie, spariti così in una notte senza lasciare un segno. O no? Magari è meglio così, meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci.» (Cesare Pavese, *La luna e i falò*). Così come Anguilla, scaglioni di giovani e vecchi sognatori, sbarcando nell'Italia reduce del conflitto, si ritrovarono di fronte ad un coacervo di macerie, ricordi e speranze infrante. Alcuni fra loro avevano riposto la propria fiducia nel partito fascista, altri vi si erano ferocemente opposti, ma tutti erano accomunati da un preponderante sentimento di smarrimento.

La mancanza di ideali e di punti di riferimento causata dal crollo dei paradigmi preesistenti, coniugata all'imposizione, quasi forzata, del modello capitalistico americano, portò gli intellettuali ad un impegno comune per sviluppare una lucida critica alla società affermatasi. Gli sforzi compiuti in tal senso sono ascrivibili, in Italia, alla corrente del Neorealismo. Sviluppatisi fra gli anni 1943 e 1955, essa propugna la necessità dell'intellettuale di farsi guida morale, indagare le radici popolari, creare una nuova civiltà che si contrapponga a quella capitalistica. Tre eminenti personalità che s'iscrivono a vario titolo in questa corrente sono **Elio Vittorini, Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino**. Tutti e tre si uniscono al largo dibattito sul ruolo dell'intellettuale nella società con approcci diversi.

Il primo, il più anziano fra loro, ebbe un retroscena culturale particolare. Sopravvissuto a entrambi i conflitti mondiali, egli andò incontro ad una profonda trasformazione ideologica. Aderendo dapprima al movimento fascista di sinistra, ne fu però espulso a causa delle sue posizioni critiche riguardo l'appoggio italiano ai franchisti in Spagna. Entrò poi nel PCI, combattendo per la Resistenza. A guerra finita, assunse ruoli di spicco nel paesaggio culturale dell'epoca. Nel 1945, pubblicò il primo esempio di romanzo di Resistenza, *Uomini o no*, divenendo nello stesso anno direttore dell'edizione milanese dell'"Unità" e fondando la rivista "Il Politecnico".

All'interno di quest'ultima, **Vittorini**, attraverso l'analisi di brani letterari contemporanei, propugna la necessità di intensificare l'impegno politico del letterato, che deve adoperarsi nell'intento di trasformare attivamente la cultura, all'insegna di una ricerca volta al continuo miglioramento della società, pur essendo indipendente da ogni ideologia e formazione politica. A causa di queste sue idee, Vittorini fu oggetto di critiche da svariati intellettuali, in particolare i comunisti: Cesare Luporini, Mario Alicata, nonché lo stesso Palmiro Togliatti, allora segretario del PCI.

In risposta agli attacchi subiti, l'editore pubblicò sulla rivista una lettera a questi indirizzata. «Conosco più di un compagno, tra gli ultimi conosciuti, che sarebbe capace a questo punto, di obbiettarci: “Perché, se non sei un marxista, fai il ‘Politecnico’? Perché parli? E parli anche a noi? Perché scrivi? Perché non ti limiti ad imparare?” Egli pensa, cioè, che non essendo (o non chiamandomi) marxista, io non possegga la verità, e dovrei fare a meno di parlare, per coerenza di comunista. Ma una simile mentalità io so che tu sei il primo a volerla combattere nei nostri stessi compagni. Il diritto di parlare non deriva agli uomini dal fatto di “possedere la verità”. Deriva piuttosto dal fatto che “si cerca la verità”. E guai se non fosse così soltanto! Guai se si volesse legarlo ad una sicurezza di “possesso della verità”! Lo si legherebbe alla presunzione del possedere

la verità, e non parlerebbero che i predicatori, i retori, gli arcadi, tutti coloro che non cercano. La cultura ridiventerebbe clericale come era prima del protestantesimo, o darebbe di nuovo lo spettacolo filisteo che tanto sconcertava Carlo Marx nella Germania del suo tempo. Se Marx pensava che attraverso il suo metodo si dovesse farla finita per sempre con ogni forma di filisteismo era perché appunto pensava che il suo metodo fosse di ricerca e non di possesso, e perché appunto pensava che tutto il parlare degli uomini dovesse ormai avvenire in funzione di ricerca e non di possesso. Io credo, perciò, di potere militare tranquillamente nel nostro Partito anche senza chiamarmi marxista; e di potervi militare non solo imparando ed ascoltando, ma anche parlando, anche scrivendo, anche facendo la rivista che è il "Politecnico"».<sup>2</sup>

In tale testo, così come in altre fra le sue produzioni, ad esempio alcuni passi del *Diario in pubblico*, del 1957, egli mette in luce l'ambivalenza della propria concezione del termine "cultura". Se da un lato, infatti, essa si viene a configurare come consustanziale alla società in quanto suo rifugio consolatorio, dall'altro vi entra in contrasto. Ciò è determinato dall'incapacità di misurarsi in maniera costruttiva con la tendenza distruttiva della natura umana. Da questo punto di vista, la cultura non può fermarsi davanti all'indifferenza, limitandosi ad assumere un ruolo moralistico rispetto alla sequenzialità degli eventi, ma deve necessariamente farsi trasformatrice della storia, non dimenticandosi tuttavia della propria natura congenitamente fragile e dicotomica.

«Non vi è delitto commesso dal fascismo che questa cultura non avesse insegnato ad esecrare già da tempo. E se il fascismo ha avuto modo di commettere tutti i delitti che questa cultura aveva insegnato ad esecrare già da tempo, non dobbiamo chiedere proprio a questa cultura come e perché il fascismo ha potuto commetterli?»<sup>3</sup> La parte terminale del suo pensiero volge verso una considerazione del rapporto fra industria e cultura, riscontrabile in una felice e proficua collaborazione con Calvino che sfocerà nell'esperienza del "Menabò".

I due autori presentano diverse affinità nei loro rispettivi pensieri. Ad esempio, l'interminabile inseguimento della società ideale, identificabile con l'idea di progresso. **Italo Calvino**, infatti, nel suo saggio *La sfida al labirinto*, apparso nel 1962 sulla quinta edizione del "Menabò" e poi inglobato in *Una pietra sopra*, scrive: "Lo spazio non antropocentrico che Robbe-Grillet configura ci appare come un labirinto spaziale di oggetti al quale si sovrappone il labirinto temporale dei dati d'una storia umana. Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall'esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirata alla molteplicità e alla complessità di rappresentazione del mondo che la cultura contemporanea ci offre. Anche qui è la forma del labirinto che domina: il labirinto della conoscenza fenomenologica del mondo in Butor, il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica in Gadda, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges.

Questa letteratura del labirinto gnoseologico-culturale (e quella che ho passato in rassegna nel capitolo precedente, e che possiamo definire del coacervo biologico-esistenziale) ha in sé una doppia possibilità. Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. Nello sceverare l'uno dall'altro i due atteggiamenti vogliamo porre la nostra attenzione critica, pur tenendo presente che non si possono sempre distinguere con un taglio netto (nella spinta a cercare la via

---

2

Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, in "Il Politecnico", 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-3.

<sup>3</sup> E. Vittorini, *Diario in pubblico*, pt. III, Milano, Bompiani, 1999.

d'uscita c'è sempre anche una parte d'amore per i labirinti in sé; e del gioco di perdersi nei labirinti fa parte anche un certo accanimento a trovare la via d'uscita). Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*. Così soltanto si supera quell'"atteggiamento disperato" che Vittorini ["Il Menabò" 4, pag. 19] rimprovera alla vecchia avanguardia e all'eredità che essa ha lasciato alla nuova: la non-speranza nel potere determinante della cultura. Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più di una conoscenza dell'epoca o di una mimesi degli aspetti esterni, degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica (questo termine è il punto di convergenza del mio discorso con quello di Eco), cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco. E a chi vorrebbe che in cambio rinunciassimo (e a chi è pronto ad accusarci di rinunciare) alla nostra continua esigenza di significati storici, di giudizi morali, risponderò che anche di ciò che ora si pretende (e forse ha le sue ragioni per pretendersi) metastorico, quel che conta per noi è la sua incidenza nella storia degli uomini; che anche di ciò che ora si rifiuta (e forse ha le sue ragioni per rifiutarsi a giudizio morale, quel che conta per noi è quello che ci insegna.»

Da queste parole si evince che l'impegno del letterato è quello di decifrare la natura del labirinto in sé, che è il mondo così come ci appare, nonché di glorificare la bellezza del perdersi in esso. La chiave di tale labirinto è da ricercarsi in una dimensione metastorica; ovvero realtà idealtipiche, immobili, le quali permettano una lucida analisi che non sia influenzata dalle ideologie passeggero della contemporaneità. Come Vittorini, anche Italo Calvino fu deluso dalle false promesse del comunismo.

Questi era nato nel 1923 a Santiago de Las Vegas. Rimpatriò poco dopo, nel 1925, anno del suo trasferimento a Sanremo. Crebbe e fu educato secondo l'ideologia fascista ma, dopo l'armistizio, quando venne chiamato per la leva della repubblica di Salò, si schierò fra le file dei partigiani rossi, con i quali combatté sui monti liguri dal 1943 fino al termine del conflitto. Da questa esperienza nacque il romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel 1947. Dopo la fine delle ostilità l'intraprendente ventiduenne s'iscrisse al Partito Comunista Italiano. Negli anni successivi collaborò con diverse testate fra le quali possiamo annoverare "L'Unità" e il "Politecnico" di Elio Vittorini, attraverso il quale si avvicinò alla narrativa di impegno civile. Il pensiero di questo autore fu in continua evoluzione: questo lo portò prima, negli anni '50, all'interrogarsi sui problemi della realtà attraverso testi fiabeschi e allegorici, poi, negli anni '60, a condurre un'indagine sul rapporto tra realtà e linguaggio, per il tramite della semiotica.

Tuttavia, la visione labirintica di Calvino viene messa in discussione dalla neoavanguardia formatasi un anno dopo la pubblicazione del saggio sopracitato: il **Gruppo 63**. Questo, costituito a Palermo da alcuni giovani intellettuali, sosteneva che la letteratura dovesse essere a-ideologica, ovvero che dovesse astenersi dal prospettare un'uscita dal labirinto, rifiutando di innalzarsi a detentrica di una presunta verità storica, tratto tipico, invece, dei regimi totalitari. Il Gruppo 63, così come altre neoavanguardie, vuole porre fine al dibattito sul ruolo dell'intellettuale nella società, criticando aspramente coloro che, all'interno di essa, sono considerati pensatori di punta, come lo stesso Pier Paolo Pasolini. Allo stesso modo, non vedono di buon occhio l'atteggiamento di chi, convinto di poter carpire il senso dell'esistenza, ha la presunzione di volerla spiegare, cosa per loro impossibile. Ciò cui ci si riferisce nel linguaggio comune con il termine di "storia" non trova spazio in tale accezione dialettica all'interno della linea di pensiero del gruppo, venendo a ricoprire il ruolo marginale di sequenzialità di eventi sconclusionati, falsificati ed insensati. Essa è dunque un centro

invincibile di caos, cui non si può opporre resistenza fuorché tramite l'astensione dal giudizio ed il silenzio. Per le ragioni esposte risulta palese la necessità di una critica alla pretesa di intellettuali come Calvino di risolvere il labirinto. L'astensione dal dibattito intellettuale era pratica comune a una sostanziale minoranza di artisti, tra cui **Roversi**, compagno di strada di Pasolini fin dalla giovinezza, e fino alla rottura del loro sodalizio. Molti altri, invece, vedevano nell'industria culturale un mezzo per trasformare la società.

*Nel terzo*

*petalo odoroso si contempla*

*ROVERSI, come un monaco di clausura*

*diventato pazzo che cerca una clausura nella*

*clausura, per rifare di nuovo il cammino già fatto,*

*senza notizie biografiche, cicala nel sole della tomba,*

*a trasformare livore in malinconia – comunque*

*quella è la sua vita, e della sua vita*

*i suoi versi sono testimoni*

*che hanno senso in con-*

*testi di dolore*

*nero.*

Così **Pasolini** si distacca da quella che lui considerava "ignavia". L'artista bolognese, infatti, sfrutta senza alcuna remora tutti i mezzi messi a sua disposizione dal progresso scientifico, come la televisione e il cinema, per veicolare il suo messaggio. Per Pasolini l'intellettuale deve avere un ruolo di agitatore sociale: una figura informata e istruita che riesce a far emergere la vera natura della realtà: «Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.»

«Mi si potrebbe obiettare che io, per esempio, come intellettuale, e inventore di storie, potrei entrare in quel mondo esplicitamente politico (del potere o intorno al potere), compromettermi con esso, e quindi partecipare del diritto ad avere, con una certa alta probabilità, prove ed indizi. Ma a tale obiezione io risponderei che ciò non è possibile, perché è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politico che si identifica col mio potenziale coraggio intellettuale a dire la verità: cioè a fare i nomi. Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia. All'intellettuale - profondamente e visceralmente disprezzato da tutta la borghesia italiana - si deferisce un mandato falsamente alto e nobile, in realtà servile: quello di dibattere i problemi morali e ideologici. Se egli vien messo a questo mandato viene considerato traditore del suo ruolo: si grida subito (come se non si aspettasse altro che questo) al "tradimento dei chierici" è un alibi e una gratificazione per i politici e per i servi del potere.»<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, *Cos'è questo golpe? Io so*, in "Il Corriere della Sera", 14 novembre 1974.

**Contro un fondo di stinta metropoli** - Rassegna sulla letteratura del Novecento

## ***Gli indifferenti* di Alberto Moravia letti da Matteo Marchesini**

Casa della Conoscenza di Casalecchio di Reno, 12 Febbraio 2016

*di Martina Nepoti*

L'incontro del 12 febbraio 2016 fa parte della tradizionale rassegna di approfondimento su tre romanzi del Novecento della Casa della Conoscenza di Casalecchio di Reno, curato dalla professoressa Traversa del liceo Da Vinci, e vede quest'anno la sua decima edizione. Il titolo scelto per la rassegna del 2016 è "Contro un fondo di stinta metropoli", tratto da una celebre poesia di Pier Paolo Pasolini; la "stinta metropoli" a cui si fa allusione è Roma, scenario anche del romanzo di Moravia *Gli indifferenti*.

Alberto Moravia nasce nel 1907 con il nome di Alberto Pincherle; il padre è un architetto di origine ebraica, mentre la madre è anconetana, parente di personaggi che assumeranno posizioni rilevanti nel regime fascista. Pur non essendo nato da genitori romani, Moravia cresce immerso nella Roma del centro, la Roma colta borghese che ritrarrà nei suoi romanzi. L'adolescenza di Moravia è leopardiana: soffre di tubercolosi ossea ed è costretto per lungo tempo a letto; la licenza ginnasiale, ottenuta a malapena, costituirà il suo unico ufficiale titolo di studio. In questo periodo il giovane ha molto tempo da dedicare alla lettura: compie studi molto variati ed irregolari, ed è particolarmente affascinato da Dostoevskij, ma anche dal teatro (Goldoni, Shakespeare, Molière). In questo periodo inizia a scrivere, e a soli 18 anni intraprende la stesura degli *Indifferenti*, che pubblica a proprie spese quattro anni dopo, nel 1929. Appena uscito, il romanzo viene recensito sul "Corriere della Sera" da Borgese, noto critico letterario, che lo definisce un libro ben scritto in quanto privo di inutili abbellimenti. Nell'epoca della prosa d'arte, decorativa, *Gli indifferenti* è uno dei pochi romanzi (insieme alla *Coscienza di Zeno* di Svevo) a rappresentare un tipo diverso di letteratura; Moravia è un autore frontale, che non ha paura di essere diretto, con un tipo di scrittura narrativa ma allo stesso tempo saggistica.

*Gli Indifferenti* è stato definito romanzo "da camera" perché la narrazione si svolge sempre in spazi chiusi, con, sullo sfondo, Roma; è un romanzo di interni, e se ci sono strade esse sono vuote e piovose. I personaggi principali sono solamente cinque, mentre tutto il resto è anonimo, quasi irrilevante, con un aspetto fortemente teatrale.

Il romanzo racconta la storia di una famiglia. Il padre è inesistente, si sa solo che è morto; la vedova è Maria Grazia, madre di due figli e quintessenza della sciocca dama borghese incapace di comprendere davvero ciò che le sta intorno, e che sta perdendo ormai la propria posizione sociale: la villa di famiglia è infatti sotto ipoteca. Ad approfittare della situazione è l'amante di lei, Leo, un patrigno cattivo in assenza di un vero padre, che non solo ciruisce la madre per impossessarsi della villa di famiglia, ma approfitta anche della figlia di Maria Grazia, Carla. Si nota la preponderanza dei temi del sesso e del denaro, e dunque di Marx e Freud. L'altro figlio di Maria Grazia, Michele, si ritrova ad avere un patrigno che fa le veci del padre in maniera violenta, e dunque vengono a mancare al ragazzo delle regole morali, una condivisa autorevolezza. L'aspetto del rapporto figlio/padre, unito al fatto che madre e figlia abbiano lo stesso amante, crea un'atmosfera da vera tragedia teatrale, torbida e incestuosa, con protagonista una famiglia violata nei suoi principi fondativi. Rimanendo nell'alveo del teatro, Michele si configura per certi versi come una sorta di Amleto: vorrebbe vendicare la sua famiglia, ma è impotente; non riesce nemmeno ad odiare davvero Leo, l'uomo che ha di fatto distrutto la sua famiglia, perché in fondo prova un senso di ammirazione per lui. Il giovane parla di "incubo di indifferenza": lui è un ragazzo borghese, e si

rende conto di aver vissuto come un privilegiato solo nel momento in cui la sua famiglia sta cadendo in disgrazia; si rende conto di dover difendere la propria posizione sociale, ma non riesce mai a farlo.

Una parola ripetuta frequentemente negli *Indifferenti* è “disgusto”. Le persone somigliano a dei fantocci, e in particolare sono gli atti sessuali ad essere disgustosi, squallidi, non dettati dall’amore, ma solo dalla pulsione sessuale. Eppure nessuno si ribella. È un disgusto che si associa a sua volta ad una visione del mondo che assimila la realtà più prosaica ad un semplice fantoccio, o qualcosa che ha una certa aura di mistero; la realtà umana si sta meccanizzando.

Carla, come Michele, si sente spaesata e disgustata da ciò che la circonda, ma a differenza del fratello cerca una via di fuga. E poiché non è possibile una via di fuga verso l’alto, verso un miglioramento della propria condizione, decide di procedere verso il basso, di umiliarsi fino in fondo, di donarsi a un uomo brutale, l’uomo di sua madre.

I personaggi si sdoppiano, si guardano vivere; la parola perde il suo vero significato, così come lo perdono le azioni, i gesti, i rapporti. La vera tragedia di Moravia è l’impossibilità della tragedia: non c’è più niente di davvero serio e grave. Un vero eroe tragico avrebbe agito, avrebbe ucciso o si sarebbe ucciso; ma i protagonisti degli *Indifferenti* non riescono ad agire, non riescono a risolvere la propria situazione. La narrativa è sospesa in una situazione di scacco: il narratore vorrebbe che i suoi personaggi agissero, ma lo scrittore sa che farli andare oltre un certo punto sarebbe falsità. Le uniche vere fughe da questa situazione sono fughe false, o fughe interiori; sogni dozzinali, un grande schermo della mente della peggior specie.

## Le dinamiche del dominio

### La critica di Pasolini al suo tempo: eterodirezione e alienazione

di Leone Tassinari

«Un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane.»<sup>5</sup>

La cecità è la caratteristica principale della società moderna. Una cecità da non intendersi limitatamente come disabilità fisica, ma come impedimento mentale: una benda sugli occhi del cuore. La civiltà dello sviluppo, infatti, è girovaga, errante. Vive e si alimenta nel buio prodotto dall'assenza di un fine, o meglio, nella luce spettrale della mera conservazione di se stessa. Non conosce più umanità né compassione.

Pier Paolo Pasolini fu, in vita, uno scomodo lume sull'ipocrisia e sul marciume del cosiddetto 'sviluppo'. La forza della sua critica (e anche ciò che lo ha reso così interessante per noi lettori posteri) sta nello sguardo ampio e penetrante che dimostra di possedere: occhi capaci di strappare il velo che copriva la vera natura del mondo che si stava lentamente sostituendo all'Italia rurale del XIX secolo. L'Europa, devastata dall'ultimo conflitto mondiale, si abbandona finalmente al freddo abbraccio del capitalismo selvaggio. L'unicità di questo autore sta proprio nell'aver saputo raccontare l'ipnosi collettiva degli uomini e delle donne a lui contemporanei. Il petrolio, paradossalmente, era riuscito ad estinguere i fuochi della rivoluzione e l'acciaio aveva proiettato le menti indigenti verso la Luna.

Nel suo saggio *Sviluppo e Progresso*, pubblicato negli *Scritti Corsari*, scrive: «La tecnologia (l'applicazione della scienza) ha creato la possibilità di una industrializzazione praticamente illimitata, e i cui caratteri sono ormai in concreto transnazionali. I consumatori di beni superflui, sono da parte loro, irrazionalmente e inconsapevolmente d'accordo nel volere lo "sviluppo" (questo "sviluppo"). Per essi significa promozione sociale e liberazione, con conseguente abiura dei valori culturali che avevano loro fornito i modelli di "poveri", di "lavoratori", di "risparmiatori", di "soldati", di "credenti". La "massa" è dunque per lo "sviluppo": ma vive questa sua ideologia soltanto esistenzialmente, ed esistenzialmente è portatrice dei nuovi valori del consumo.»

Lo sguardo disincantato e lucido di tale personalità, essa stessa esemplificazione della contraddittorietà del presente nelle sue crisi interiori, ed avvallato dalla linea di pensiero della Scuola di Francoforte, porta inevitabilmente, tramite le sue modalità forti e scandalose, ad interrogarsi sui temi dello sviluppo e delle conseguenze che un ampliamento nelle possibilità scientifiche induce all'interno della società.

Il consumismo, così come la creazione di una nuova socialità e di un nuovo sistema comunitario, trovano dunque ampio spazio all'interno del pensiero dell'intellettuale, tanto da diventare punto cardine e di partenza della sua stessa opera filosofica, letteraria, cinematografica.

Per comprendere questo autore a fondo, tuttavia, bisogna soffermarsi prima di tutto sulla sua visione della struttura della società.

La gerarchia moderna in Pasolini si potrebbe idealmente dividere in quattro livelli: il crepido della società industrializzata è la Natura, principio della catena produttiva e quindi dello sfruttamento. Una Natura intesa come materia prima, ma anche come materia umana: cultura, filosofia, immaginazione, autenticità, concretezza etc. Il prezzo dello sviluppo è la distruzione di

---

<sup>5</sup>Pier Paolo Pasolini, "Sfida ai dirigenti della televisione", in *Scritti corsari* (1975)

questo substrato. L'immagine ci ricorda gli scarichi di varechina nel fiume dei *Ragazzi di vita*, ma in senso più lato anche l'omologazione portata dalla rivoluzione del sistema di informazioni: «...la rivoluzione del sistema d'informazione è stata ancora più radicale e decisiva. Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza.»<sup>1</sup>

Il secondo livello, le colonne del tempio tecno-scientifico, è composto dai lavoratori, quelli che Marx avrebbe chiamato proletari: i contadini, i minatori, gli operai, che sono al contempo sfruttatori della Natura e sfruttati dalla borghesia imprenditrice. Tuttavia, diversamente dal proletariato protagonista del pensiero comunista, questa classe sociale ha assunto un nuovo ruolo all'interno della società capitalista: quello di consumatori. Il proletariato pasoliniano è totalmente immerso all'interno delle meccaniche del sistema consumistico e non ha più nessun interesse nella rivoluzione. Al contrario è incoraggiato a perpetrare le dinamiche di sfruttamento nella speranza di un'ascesa sociale, che lo porterebbe ad espandere il suo dominio ad altri uomini.

Il terzo livello è quello della borghesia imprenditrice, che Pasolini identifica con la “destra” in senso lato. I borghesi sono coloro che forniscono ai lavoratori gli strumenti per la distruzione e ne traggono profitto attraverso la vendita di beni superflui. Si potrebbe dire che, all'interno del tempio, i borghesi sono i sacerdoti. I funzionari di un'entità superiore, alla quale si prostrano e presso la quale cercano consiglio. Questa divinità, livello apicale della società, che domina ogni uomo all'interno della realtà consumista, è l'utilitarismo moderno, la razionalità tecnologica con la televisione come suo oracolo.

«Gli individui sono portati a scorgere nell'apparato produttivo l'agente effettivo del pensiero e dell'azione, a cui pensiero e dazione del singolo possono e debbono cedere il passo.»<sup>6</sup> Ogni individuo all'interno della società «illuminata» è eterodiretto, poiché agisce secondo la morale dell'apparato produttivo: ciò che è utile è intrinsecamente buono. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno riassumono questo concetto in una efficace metafora: «Il canto delle Sirene cui Odisseo (l'io occidentale-borghese) deve resistere rappresenta il “passato”; quel passato in cui l'uomo viveva in simbiosi con la natura, o meglio in cui non distingueva sé dagli oggetti naturali. Lo sforzo di Odisseo di resistere al richiamo della natura-vita, rappresentata da quel canto, è necessario per conservare l'integrità dell'individualità personale dell'uomo borghese, ma soprattutto per mantenere quei rapporti di dominio dell'uomo sull'uomo. Sulla nave di Odisseo i suoi compagni hanno le orecchie tappate con la cera; il loro unico compito è quello di remare. "E' ciò a cui la società ha provveduto da sempre. Freschi e concentrati, i lavoratori devono guardare in avanti, e lasciar stare tutto ciò che è a lato. [...] Essi diventano pratici. [...] Odisseo, il signore terriero, che fa lavorare gli altri per sé [...] ode, ma impotente, legato all'albero della nave [...]. I compagni [...] riproducono, con la propria vita, la vita dell'oppressore, che non può più uscire dal suo ruolo sociale.»<sup>7</sup>

L'uomo, alienato dalla sua condizione naturale, è ridotto ad un rapporto puramente genitale con l'esistenza. Come direbbe Marcuse, la società “illuminata” è una società pornografica, che continua a galleggiare solamente grazie alla produzione e alla riproduzione. L'aspetto più inquietante di ciò è la creazione di una “falsa coscienza”, che rende i facenti parte del sistema, nell'acmé di intensità dell'eterodirezione, “falsamente felici”, ovvero soggiogati all'impressione, anch'essa indotta e meramente apparente, di essere felici nell'adempimento del proprio ruolo e nel soddisfacimento degli stessi bisogni fittizi creati dal loro assecondare le logiche di consumo di beni superflui, che tuttavia, pur essendo prodotti dalle “vittime” di tali logiche, portano gli uni, ovvero i consumatori

<sup>6</sup> H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione* (1964), cap. 3, p. 82.

<sup>7</sup> M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* (1967), p.78.

borghesi, a desiderare lo sviluppo, gli altri, gli operai e i produttori oppressi, il progresso<sup>8</sup>, che si profilano, di fatto, come loro destino ineluttabile e morte di ogni loro libertà.

Pasolini, inoltre, individua un ulteriore strato sociale, esterno alla dinamica di dominio perché 'inutile'. Questo agglomerato di individui disabili, poveri, criminali, emarginati e dimenticati si potrebbe collocare parallelamente alla Natura, ma al di fuori del tempio del dominio, poiché è rinnegato dalla società capitalista, che lo identifica con il non-utile: il male. È il cosiddetto sottoproletariato. Gli uomini e donne che ne fanno parte non hanno nulla da offrire al sistema e di conseguenza non possono nemmeno approfittarne.

La totale emarginazione di questa classe la rende particolarmente interessante agli occhi di Pasolini, che conduce una ricerca dettagliata su questa società parallela a quella industriale. L'obbiettivo è quello di trovare un'alternativa al dominio dell'uomo sull'uomo, una società che possa riacquisire la dimensione della compassione e dell'umanità. Si prendano ad esempio opere come *Accattone*, *Poesie a Casarsa*, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e molte altre.

Come abbiamo visto, l'opera di questo grande letterato è pervasa dall'ideologia marxista, che aveva alimentato innumerevoli ribelli all'inizio del secolo scorso. Tuttavia non dobbiamo dimenticare che quest'uomo è innanzitutto figlio del suo tempo. Soprattutto nella sua dimensione emotiva.

Pasolini, infatti, fu un uomo pieno di contraddizioni, che soffrì molto per la sua natura interiormente lacerata. Una continua tensione tra i bisogni della carne e i bisogni dell'anima, la sua complicità velata nell'industria culturale italiana, il profondo senso di colpa verso la madre (che «amava troppo») a causa della sua omosessualità, la delusione negli ideali del comunismo dopo i fatti del 1956... Questi sono solo alcuni dei chiodi su cui l'intellettuale fu costretto a giacere per tutta la vita.

Pier Paolo Pasolini è, in morte, un faro sulla natura di ciò che chiamiamo umanità. Una sinfonia di voci sconnesse che si intrecciano e si scontrano alla ricerca della perfetta risoluzione armonica, che però, come in Bach, che lui tanto amava, si trova in fondo all'opera.

---

<sup>8</sup> Opinione espressa negli «Scritti Corsari», P. P. Pasolini, 1975.

## Oltre Pasolini: Paolo Volponi di fronte all'Italia industriale, tra utopia e realismo di Chiara Beccoi, Martina Nepoti e Greta Parchi

Nella seconda metà del XX secolo furono diversi gli intellettuali ad interessarsi allo studio del rapporto tra letteratura e industria, inevitabile conseguenza del boom economico che aveva caratterizzato l'Italia del secondo dopoguerra. Il mondo letterario fu costretto a interrogarsi sulle conseguenze che un tale sviluppo industriale avrebbe avuto non solo sul versante economico, ma anche da un punto di vista antropologico e sociale.

Tra coloro che si sono interessati maggiormente al dibattito tra letteratura e industria spicca la figura di Paolo Volponi, uno dei pochissimi intellettuali dell'epoca ad essere non solo scrittore, poeta e politico, ma ad aver anche avuto esperienza diretta nel mondo industriale.

Nato a Urbino nel 1924, Paolo Volponi si laureò in legge nel 1947. Nel 1950 conobbe Adriano Olivetti, singolare figura di industriale democratico e utopista. In quello stesso anno entrò a far parte dell'azienda, prima per un ente esterno che si occupava dei soccorsi per i senza tetto e in seguito, nel 1956, come direttore dei Servizi Sociali aziendali, un vasto complesso di attività a tutela del lavoratore anche con iniziative in campo culturale. Lavorò anche alla FIAT di Torino, dal 1972 al 1975, come responsabile dei rapporti fra fabbrica e città, ma fu costretto a lasciare tale incarico per la sua adesione al Partito Comunista Italiano, per il quale divenne senatore nel 1983.

Volponi prese spunto dall'esperienza in azienda per le sue opere, che hanno come tema principale il rapporto tra uomo e fabbrica e il ruolo dell'industria nella società contemporanea. In particolare, il primo romanzo pubblicato, *Memoriale* (1962), e l'ultimo scritto, *Le mosche del capitale* (1989), sono caratterizzati da una riflessione lucida ma impregiudicata sul mondo contemporaneo.

In *Memoriale* il protagonista è un contadino che, reduce dalla guerra e dalla prigionia, trova lavoro come operaio. La fabbrica gli appare all'inizio come un modello di organizzazione, e sembra confermare le sue aspettative di promozione sociale ed economica; poi, però, le condizioni di lavoro durissime fanno sì che la situazione peggiori rapidamente, accrescendo il suo profondo disagio interiore, a tal punto che, malato di tubercolosi, rifiuterà di curarsi. Il protagonista rappresenta l'individuo – ma anche il mondo preindustriale - irriducibile al sistema dell'industria - una resistenza che prende alla fine la forma della malattia.

Il protagonista di *Le mosche del capitale* è invece un dirigente, Bruto Saraccini, che possiamo definire un *alter ego* dello scrittore: entrambi sono umanisti e poeti con valide competenze aziendali, con un piano di riforma democratica e progressista dell'impresa, che non riusciranno mai, tuttavia, a realizzare.

Volponi non ebbe mai un atteggiamento di rifiuto pregiudiziale della realtà industriale e del modo capitalistico di produzione, ma si batté per una loro correzione o riforma, cioè per una loro armonizzazione sociale, rivolta all'interesse comune e non solo al profitto privato; solo quando, vivendo all'interno del mondo dell'industria, si rese conto della sordità del sistema a queste esigenze, maturò progressivamente un atteggiamento sempre più radicale di critica. Esplicite le sue dichiarazioni: «Lo dico subito: non sono un antindustrialista, anzi credo che l'industria sia uno strumento necessario allo sviluppo non solo del nostro paese ma di tutta la Terra. Solo che va riconsiderato il potere dell'industria: secondo me è il binomio capitalismo-industria che va corretto. Non si tratta tanto di un discorso politico nel senso più basso, ma di un discorso sul grande mandato della cultura: contenere il prepotere dell'industria e dei padroni dell'industria», e ancora «Io sono stato 25 anni nell'industria, ci sono stato i primi 15 anni attivamente, con molta convinzione, lavorando anche con passione, quando ancora credevo [...] che questo servisse alla

modernizzazione del paese [...]. Poi pian piano certe illusioni le ho perse».<sup>9</sup>

Nel 1974 fu pubblicato uno dei romanzi più intensi di Volponi, *Corporale*, storia di un intellettuale in crisi, Gerolamo Aspri, che, nella prospettiva di una catastrofe nucleare, si fa costruire un rifugio antiatomico. Questo romanzo segnò una svolta nello stile narrativo di Volponi per via della sua struttura complessa, basata sull'accumulazione caotica di contenuti vari (anche didascalici, oltre che narrativi). Tra coloro che ebbero la possibilità di assistere direttamente al processo di creazione ed elaborazione di *Corporale* emerse la figura di Pier Paolo Pasolini.

Fu un'amicizia di lunga data, quella tra Pasolini e Volponi, segnata da un intenso scambio di lettere, dal 1954 fino alla morte di Pasolini nel 1975, nelle quali Volponi espose all'amico la propria ferita, data dalla contraddizione tra il sogno di Urbino (sua città natale) e la realtà di Ivrea (sede della Olivetti), tra il miraggio di una possibile democrazia del lavoro e la reale servitù aziendale. Da una lettera di Volponi del 21 gennaio 1959 leggiamo: «Intorno a me non ci sono che funzionari e rivoluzionari (borghesi), sullo sfondo c'è una bellissima campagna che mi pare tradita dalla violenza della fabbrica e che non posso nemmeno difendere perché non è la mia. Ancora sogno infantilmente Urbino».

Inoltre, Volponi era tra i pochi ad essere a conoscenza dell'esistenza di un enorme scartafaccio chiamato *Petrolio*: un romanzo che rammenta la frammentarietà di *Corporale*, con una struttura che si dispiega in un insieme disordinato ed incoerente di "Appunti", e che fa dell'incompiutezza una delle sue caratteristiche principali. Il protagonista è anch'egli un uomo diviso, sdoppiato, che vive nel tempo dell'ipocrisia e della contraddizione, e dunque non può restare integro, perché è la società stessa ad essere dilaniata.

---

9

P. Volponi, *Incontro con la Pantera*, in *Scritti dal margine*, Piero Manni & C. ed., Lecce 1994, pp. 128-137.

## TESTI E ALLEGATI

6) *Pasolini, un ateo dal cuore sacro: "La ricotta", "Il Vangelo secondo Matteo", "La sequenza del fiore di carta"*, di Valentina Ferrari, Valentina Grillini e Francesca Maucione

7) *Il rapporto tra Pasolini e la madre: "La ballata delle madri" e "Supplica a mia madre", dalla raccolta "Poesia in forma di rosa", 1961-1964*, di Lucrezia Spina

8) *Pasolini e il femminile*, di Claudia Canestrelli, Francesca Federici e Giulia Negro

9) *Letterato corsaro: una società in naufragio*, di Silvia Benfenati, Eugenia Losi e Lucrezia Spina

10) *"Il deserto era attraversato da una larga strada d'asfalto": la nuova periferia in "Petrolio" di P.P. Pasolini*, di Benedetta Maggi

11) *Identità culturale e progresso: un rapporto difficile. Da "Le mura di Sana'a" a "La forma della città"*, di Cristiano Caffarelli, Caterina Di Lucchio, Laura Langone e Benedetta Maggi

12) *Siamo tutti in pericolo: l'ultima intervista di Pier Paolo Pasolini*, di Claudia Canestrelli

## Un ateo dal cuore sacro:

### *Il Vangelo secondo Matteo, La Ricotta, La sequenza del fiore di carta*

di *Valentina Grillini, Valentina Ferrari e Francesca Maucione*

#### **Pierpaolo e Virgilio: la sequenza di una amicizia attraverso il cinema**

Nel 1965 Virgilio Fantuzzi era un giovane gesuita studente di teologia appassionatissimo di cinema. Vedendo il *Vangelo secondo Matteo* rimase profondamente colpito e decise di conoscere e sostenere Pier Paolo Pasolini a dispetto di quella nicchia di cattolicesimo più conservatore ed ottuso che non apprezzava il fatto che un autore “lontano” dalla Chiesa trattasse un soggetto sacro, ma anche a dispetto di quella frangia intellettuale del PCI che, altrettanto ottusamente, accusava Pasolini di ambiguità ideologica e misticismo solo per il fatto di aver intrapreso un lavoro cinematografico sulla vita di Cristo. Ne nacque una profonda amicizia. Dopo aver indagato, con i suoi primi romanzi e film, il mondo dei sottoproletari che alla metà del secolo scorso vivevano nella periferia romana, Pasolini realizzò, con *Il Vangelo secondo Matteo*, un’opera dove senso del sacro e sensibilità moderna si fondevano reciprocamente sotto il segno della poesia anche grazie alla straordinaria interpretazione di umilissimi attori non professionisti.<sup>10</sup>

Ne *La Ricotta*, l’uso di un linguaggio poco ortodosso mostra un aspetto di estrema attualità molto caro anche al rivoluzionario Vescovo di Roma che più volte aveva denunciato la “cultura dello scarto”, ossia quella cultura della indifferenza ove sono sempre i più deboli e i più poveri a pagare, definendo gli stessi poveri come “la carne sofferente di Cristo”. Il filo rosso del sacro è ben visibile anche ne *La sequenza del fiore di carta*, singolare cortometraggio del 1969, in cui la parabola del fico seccato tratta dal *Vangelo di Matteo* è il paragone scelto per denunciare l’atteggiamento di sorda indifferenza davanti alla Storia, ed è l’emblema dell’insensatezza di chi non porta frutto. L’attento esame di queste tre opere attraverso i commenti dell’amico-critico Fantuzzi svela un radicato sentimento del trascendente ed una commovente ed insistente ricerca del sacro che per Pasolini è sempre avvenuta rimanendo fuori dalle forme religiose costituite e, forse proprio per questo, straordinariamente riuscita.

#### **Annotazioni sul cinema pasoliniano**

Agli inizi degli anni Sessanta Pasolini abbandonò la fiducia nella letteratura, sino a quel momento considerata il mezzo espressivo più significativo, e decise di esplorare il linguaggio cinematografico in quanto linguaggio non viziato dalla tradizione, immediato, in palese contrasto con la progressiva omologazione della lingua italiana. Pierpaolo tuttavia non sarà mai un regista di professione ma resterà un intellettuale che, semplicemente, utilizza uno strumento diverso dalla letteratura per veicolare con più potenza i valori in cui crede: “inventa” un nuovo linguaggio e con esso indaga la decadenza dei valori nella società del secondo dopoguerra. A livello tecnico, le scene e le inquadrature del cinema pasoliniano, seppur caratterizzate da un sofferto e lungo lavoro interiore, sono asciutte, semplici, in alcuni casi grossolane; si privilegiano ambienti naturali rispetto alle ricostruzioni di Cinecittà, l’impiego di attori non professionisti, l’uso del dialetto per le battute, la mancanza di qualsiasi intento evasivo e spettacolare.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>

Al *Vangelo secondo Matteo* sarebbe dovuto seguire un altro film ad argomento sacro, una vita su san Paolo: il progetto, mai realizzato, venne reso noto solo dopo la morte attraverso la pubblicazione della sceneggiatura. Anche *Teorema*, fra i suoi film più discussi, affrontò in modo singolare il tema della perdita del senso del sacro nell’ambito della moderna società opulenta.

<sup>11</sup> Molti di questi aspetti si riscontrano anche in altri autori esponenti del neorealismo, cui però Pasolini non aderì.

La passione per la pittura (in particolare quella senese) portò Pasolini a ispirarsi ad essa per molte scelte di regia: durante le riprese egli non parlava quasi mai di cinema, ma di disegni e dipinti, citando pale d'altare ed evocando spesso immagini di grande sacralità, dal Pontormo a Rosso Fiorentino. La peculiarità della ricerca figurativa, evidente già in *Accattone* (1961), il primo lavoro che porta il nome di Pasolini come regista, lo è ancor più nel *Vangelo secondo Matteo* (1964): «*In Accattone — dice Pasolini — non c'è mai un'inquadratura in cui si veda una persona di spalle o di quinta; non c'è mai un personaggio che entri in campo e poi esca di campo [...]. Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (ad esempio, il Pontormo). E 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*».<sup>12</sup>

Il cinema di Pasolini viene definito da lui stesso “cinema di poesia”, in opposizione al “cinema di prosa”. La differenza tra le due tipologie viene così spiegata in un'intervista: *La distinzione che io faccio tra cinema di prosa e cinema di poesia non è una distinzione di valore ma è una distinzione puramente tecnica. Se dovessi definire questa distinzione direi che nel cinema di prosa i protagonisti, come nei romanzi classici, sono i personaggi, la loro storia e il loro ambiente; nel cinema di poesia invece il protagonista è lo stile. Nel cinema di prosa non si sente la macchina da presa, nel cinema di poesia si sente la macchina da presa. [...] il cinema finora è sempre stato soltanto il cinema, il che significa che finora un autore di cinema è stato quasi costretto dalle circostanze a essere un romanziere, d'ora in poi può essere anche poeta*.<sup>13</sup>

### **La ricotta, di Francesca Maucione**

Dopo *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* è la terza pellicola di Pasolini. Si trova inserita come secondo episodio in *Laviamoci il cervello Ro.Go.Pa.G.*, film del 1963 prodotto da Alfredo Bini dove quattro registi (Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti), proprio come recitano i titoli di testa, “si limitano a raccontare gli allegri principi della fine del mondo”. Virgilio Fantuzzi osserva che in questo lavoro Pasolini “prende di petto il proprio rapporto complesso e non privo di contraddizioni con l'iconografia della Passione”.<sup>14</sup> Il copione de *La Ricotta* venne steso nella primavera del 1962, mentre le riprese avvennero nell'autunno dello stesso anno; tra questi due momenti si colloca il soggiorno di Pasolini presso un convegno di cineasti alla Pro Civitate Christiana di Assisi, durante il quale Pasolini ebbe l'occasione di rileggere i testi sacri e la conseguente intuizione di girare il *Vangelo secondo Matteo*. *La Ricotta* fu purtroppo oggetto di un clamoroso processo che si concluse con la condanna di Pasolini a quattro mesi di reclusione con la condizionale per vilipendio alla religione di stato; in tribunale il pubblico ministero Giuseppe Di Gennaro si avvale addirittura della installazione di una moviola per esaminare nel dettaglio le scene. Tra le voci che si levarono in difesa del regista ci fu anche quella del gesuita Domenico Grasso, professore di teologia pastorale presso la Pontificia Università Gregoriana di Roma, il quale così scrisse a Pasolini: «*La purezza delle sue intenzioni per me non lascia dubbi. Dalla stessa realizzazione [del film] credo sinceramente che non si possa tirare la conclusione di un voluto vilipendio alla religione. Le sue spiegazioni e, in particolare, il contatto avuto con lei mi fanno escludere il dolo nella maniera più evidente*».<sup>15</sup>

<sup>12</sup> V. Fantuzzi, *Pasolini sulla via del Vangelo*, in “La Civiltà Cattolica”, 2009, III Quaderno 3822, p. 505.

<sup>13</sup> <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pasolini-e-il-cinema-di-poesia-4cdf51b8-cf1a-413c-814d-e44d29afc84e.html>

<sup>14</sup> Cfr. V. Fantuzzi, op.cit., III, quaderno 3822, p. 509.

<sup>15</sup> Cfr. V. Fantuzzi, op. cit. p. 510.

*La Ricotta* è ambientata in una periferica e squallida zona tra la Appia Antica e la Appia Nuova denominata Acqua Santa, d'orizzonte è chiuso dagli edifici popolari che si allargano a macchia d'olio oltre le mura della città; qui un regista, interpretato da Orson Welles, sta girando un film sulla passione di Cristo. La prima scena si apre sugli attori che circondano una enorme tavola (quella dell'ultima cena) imbandita con ogni ben di Dio ma senza pane: uva, provole, uova, un grande prosciutto ed un rotondo formaggio che, palesemente, rievoca un'ostia; due personaggi ballano un allegro twist sulle note del motivo principale. Protagonista della storia è il borgatario Stracci che si arrabatta come può per assicurare alla sua famiglia di che vivere; Stracci è la comparsa che deve interpretare il ladrone buono e, appena riceve il cesto del pranzo, corre a portarlo alla moglie in modo che lei e i figli possano mangiare; poiché però è terribilmente affamato a sua volta, decide di travestirsi da donna in modo da passare per un'altra comparsa e prendere un altro cesto, ma appena lo riceve il cane della prima attrice ne mangia tutto il contenuto prima che lui possa assaggiarne. Nel corso di questi avvenimenti, sul set arriva un giornalista per intervistare il regista attraverso quattro domande dalle quali emerge il pensiero di Pasolini stesso; appena l'intervista termina, il giornalista incontra Stracci che riesce a vendergli il cane della prima attrice per mille lire; con questi soldi il povero affamato corre poi a comprare una grande ricotta e la nasconde. Quando sta per iniziare a mangiarla, il regista lo chiama per provare la scena. Appena finisce corre a mangiare la sua ricotta ma viene sorpreso dagli altri attori i quali lo invitano ad abbuffarsi ulteriormente con il cibo utilizzato per la scena dell'ultima cena. Successivamente, quando Stracci sta per girare la scena della crocifissione, gli viene chiesto se ricorda bene la battuta che deve dire. Già in difficoltà per un malessere che lo sta assalendo dice, guardando verso l'alto: "quando sarai nel regno dei cieli ricordami al Padre tuo"; la ripete un'altra volta poi reclina il capo morendo per indigestione. Quando il regista, che nel frattempo sta gridando "azione azione" per girare la scena vera, vede che Stracci non risponde, si sente una voce che, beffardamente, dice "ch'ha fatto?"; subito dopo viene accostata alla croce una scala, dove un'altra comparsa sale e verifica che Stracci è morto davvero. L'episodio termina con una considerazione amarissima e priva di commozione del regista: "Povero Stracci. Crepare... non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo...". L'aspetto che si impone con maggiore peculiarità in questo film è il rapporto di affinità, e allo stesso tempo di contrasto, tra la vicenda del povero Stracci e la passione di Cristo, che il regista impersonato da Welles rappresenta riproducendo due tele di due grandi maestri del manierismo toscano: Jacopo Pontormo e il Rosso Fiorentino. Tra tutte le scene in bianco e nero riguardanti la lavorazione del film sono infatti inserite, a colori e con una straordinaria operazione metalinguistica, la *Deposizione* del Pontormo (custodita a Firenze, nella chiesa di Santa Felicita) e quella del Rosso Fiorentino (custodita a Volterra nella Pinacoteca Civica). Ne *La Ricotta* c'è insomma un film nel film, una regia nella regia: le opere d'arte sono riprodotte attraverso un vero e proprio *tableau vivant* in cui gli attori sono sapientemente agghindati e composti nelle esatte posizioni che hanno sulle tele originali.<sup>16</sup> Si veda, ad esempio, nelle figure seguenti, il rifacimento scenico delle opere.

---

<sup>16</sup> Nonostante i grotteschi errori nell'inserire il sottofondo musicale, il parlare romanesco dei figuranti e tutta una serie di elementi di disturbo che funzionano come vere *gag* apertamente in contrasto con l'argomento religioso del soggetto (campali sono la sarta che aggiusta le pieghe di un vestito o il figurante sorpreso a scaccolarsi il naso!), nella riproposizione cinematografica è rievocata tutta la profonda e drammatica spiritualità che si trova nelle tele originali. In quella del Rosso Fiorentino il corpo di Cristo morto, apparentemente privo di peso, viene fatto come scivolare giù dalla croce ad opera di personaggi arrampicati su alte scale. Lo spazio della scena è strutturato in modo geometrico con una sorta di impalcatura costituita da linee orizzontali e verticali; i personaggi vi si muovono senza nessuna difficoltà nonostante l'equilibrio precario che debbono mantenere sui pioli. Lo sfondo è interamente costituito da un grigio degradante rotto solo dal rosso delle vesti femminili. Nella tela del Pontormo Cristo è invece portato in braccio da due attonite e sgomento figure che volgono lo sguardo verso l'osservatore quasi a coinvolgerlo nel dramma. L'impianto non è geometrico come nel caso precedente ma tutte le forme sono più morbide, quasi fluttuanti: sullo sfondo si staglia una



A sottolineare il parallelismo Stracci-Cristo è anche la presenza degli oggetti inerenti alla passione e in particolare della corona di spine e della croce: simboli forti ed elementi di culto sia nella liturgia che nella devozione popolare cristiana. Alla corona di spine è dedicata una delle immagini più intense del film: il regista Orson Welles chiede la corona per la scena che sta girando e la sua richiesta viene mano a mano degradata da vari servi che, ironicamente, rilanciano l'ordine con moto discendente finché (e siamo al dettaglio) la camera da presa effettua il primo piano di due mani che prelevano la corona da una discarica colma di rifiuti e la innalzano al cielo; con questo gesto alla corona viene restituita sacralità attraverso il movimento in senso contrario a quello descritto nelle inquadrature precedenti. L'incrocio tra questi due movimenti opposti, quello discendente e quello ascendente, domina l'intero film: il movimento discendente c'è tutte le volte che il personaggio del regista trasferisce sullo schermo la passione di Cristo con le immagini del *tableau vivant*; il nuvola e i personaggi sembrano come danzare seguendo un moto circolare orario; prevalgono i toni dell'azzurro con acute incursioni di rosso, verde e grigio. A contrasto, nel *tableau* del Rosso l'interprete di Cristo si mette improvvisamente a ridere. In quello di Pontormo, coloro che sorreggono il corpo che viene deposto dalla croce perdono invece l'equilibrio e lo fanno ruzzolare per terra.



movimento ascendente è invece presente quando irrompe sullo schermo l'umile figura di Stracci, il "morto de fame" o quella dei suoi familiari. La passione di Cristo verso il basso e la penosa morte di Stracci verso l'alto sembrano dunque contrapporsi in maniera incompatibile. In realtà, trattandosi in entrambi i casi di rappresentazioni cinematografiche, le due storie non soltanto sono più vicine di quanto possa sembrare a prima vista, ma, a pensarci bene, sono e diventano la stessa storia raccontata, solo, in due modi diversi.

Il problema del come rappresentare era il problema che in quel preciso momento angosciava Pasolini: volendo passare da una rappresentazione indiretta o allusiva della Passione (come è ne *La Ricotta*) ad una rappresentazione diretta (come voleva fare ne *Il Vangelo secondo Matteo*), Pierpaolo si interrogava sul come avrebbe dovuto comportarsi. Non ritenendosi un credente non poteva pensare di far leva su una ispirazione religiosa nel senso tradizionale del termine, ma al contempo temeva che, discostandosene troppo, avrebbe prodotto un'opera insincera. Per questo, ne *La Ricotta* trova il sapiente escamotage di attribuire al personaggio del regista (Orson Welles) tutti quegli errori che non avrebbe voluto fare lui nel momento in cui si sarebbe trovato sul set del "suo Vangelo". Welles diviene così una caricatura di Pasolini stesso (non a caso ad un certo punto legge una sua poesia al giornalista che gli rivolge le domande) ma soprattutto incarna i tratti tipici dell'intellettuale del ventesimo secolo: arido e cinico.

Con *La Ricotta* Pasolini vuole etichettare la società italiana come composta dal popolo più analfabeta e dalla borghesia più ignorante d'Europa; lo deduciamo anche dalle risposte che mette in bocca a Welles che viene intervistato durante le riprese: Welles dice infatti che con la sua opera vuole esprimere "il suo intimo profondo arcaico cattolicesimo" e che la morte è un fatto che come marxista non prende nemmeno in considerazione. *La Ricotta* è quindi una denuncia della decadenza morale dell'uomo contemporaneo: Pasolini si serve di uno dei simboli del cristianesimo, la passione di Cristo, per rappresentare, attraverso l'immoralità della troupe del set cinematografico, il vero Cristo: Stracci. Stracci ha una duplice funzione: da un lato rappresenta il sottoproletario sacrificato al vuoto borghese, dall'altro rappresenta l'incarnazione reale e contemporanea del Cristo. Stracci viene sacrificato e condannato a morte dalla ferocia di un mondo gretto e teso al consumo a tutti i costi:

*«L'intenzione fondamentale era di rappresentare, accanto alla religiosità dello Stracci, la volgarità ridanciana, ironica, cinica, incredula del mondo contemporaneo. Questo è detto nei versi miei, che vengono letti nell'azione del film [...]. Le musiche tendono a creare un'atmosfera di sacralità estetizzante, nei vari momenti in cui gli attori si identificano con i loro personaggi. Momenti interrotti dalla volgarità del mondo circostante. [...] Col tono volgare, superficiale e sciocco, delle comparse e dei generici, non quando si identificano con i personaggi, ma quando se ne staccano, essi vengono a rappresentare la fondamentale incredulità dell'uomo moderno, con il quale mi indigno. Penso ad una rappresentazione sacra del Trecento, all'atmosfera di sacralità ispirata a chi la rappresentava e a chi vi assisteva. E non posso non pensare con indignazione, con dolore,*

*con nostalgia, agli aspetti così atrocemente diversi che una sì analoga rappresentazione  
ottiene accadendo nel mondo moderno».<sup>17</sup>*

---

<sup>17</sup> Cfr: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/pier-paolo-pasolini-la-ricotta-1963-sinossi-e-commenti/#sthash.ovyIE2nw.dpuf>

## 2. *Il Vangelo secondo Matteo*, di Valentina Grillini

Le riprese de *Il vangelo secondo Matteo* iniziarono nell'aprile del 1963 dopo che Pasolini partecipò ad un convegno di cineasti presso la Pro Civitate Christiana di Assisi. Durante il soggiorno ebbe occasione di rileggere il Vangelo secondo Matteo (la prima lettura risale al 1942) e ne rimase così folgorato che decise di cimentarsi in una realizzazione cinematografica della vita di Cristo uomo tra gli uomini. Prima di iniziare le riprese si recò in Terra Santa in compagnia del biblista Andrea Carraro e del dottor Lucio Settimio Caruso, volontario della Pro Civitate, al fine di prendere contatto con i luoghi dove si erano svolti i fatti che intendeva raccontare; per riprendere furono poi scelti, invece, i cosiddetti sassi di Matera, in Lucania, in un paesino arcaico e sperduto che ben si prestava a riprodurre la Palestina dei tempi di Gesù.

A fronte delle critiche che subito piovvero numerose per aver osato inoltrarsi nella narrazione di un tema sacro, Pasolini si difese spiegando che, in quanto ateo, non avrebbe mai potuto raccontare adeguatamente la storia di Cristo e proprio per questo aveva deciso di farlo rimanendo assolutamente fedele al testo biblico. Da non credente, Pasolini sapeva di non poter rappresentare nient'altro che la natura umana di Cristo, compiendo una sorta di contaminazione. Di qui la scelta di affidarsi al *Vangelo* di Matteo, primo dei quattro vangeli che, rispetto agli altri, presenta ai lettori un Cristo estremamente più umano. In un dibattito che ebbe luogo a Brescia nel dicembre del 1964, Pasolini cercò di precisare il senso del bisogno di sincerità che lo aveva assalito durante le riprese:

*«In Accattonero ero io che raccontavo una storia. La raccontavo così come la vedevo, di sequenza in sequenza, di fotogramma in fotogramma. Nel Vangelo invece c'era un fatto fondamentale: che non potevo essere io a raccontare quella storia perché, avendo deciso di essere assolutamente fedele al testo di Matteo, dovevo rappresentare un Cristo che non fosse soltanto uomo, ma che fosse uomo e Dio. Ora io non sono credente, quindi come potevo, direttamente in quanto io, rappresentare Cristo figlio di Dio, se non ci credo? Avrei potuto farlo con un atto di assoluta insincerità. Ora l'insincerità era la cosa che non volevo assolutamente che ci fosse nel mio film, perché un film insincero non è mediocre o non bello, ma è orribile e ripugnante moralmente [...]. Non potendo essere io a raccontare in prima persona la storia di Cristo, figlio di Dio, ho dovuto fare una contaminazione, cioè raccontare questa storia come vista attraverso gli occhi di un altro [...]. Da una parte ero io che raccontavo questa storia, per quanto riguarda l'umanità di Cristo ecc. Dall'altra, per quello che riguarda la sua divinità, ho dovuto raccontare questa storia come vista attraverso gli occhi di qualcun altro, e questo qualcuno chi era? Era chi crede»<sup>18</sup>.*

Per salvarsi da un temuto fallimento artistico Pasolini ha quindi dovuto adottare lo sguardo di un ipotetico credente, da lui distinto ed con lui in contrasto. Secondo Fantuzzi è però difficile stabilire fino a che punto il credente in questione fosse ipotetico o reale e fino a che punto esso fosse distinto da Pasolini stesso o non piuttosto sepolto in qualche strato remoto della sua coscienza.

Lo stile de *Il Vangelo secondo Matteo* registra, come un sismografo, i soprassalti di una coscienza che vive il conflitto interno tra due tendenze contrapposte: da un lato la volontà di parlare del Vangelo mantenendo un punto di vista distaccato ed estraneo a un'ottica di fede, dall'altro l'impossibilità di aderire a questo presupposto da parte di un artista che, per non fallire nell'intento di realizzare un'opera valida sul piano espressivo, si vede costretto a modificare il punto di vista precedentemente adottato e passa da un'ottica esterna a un'ottica interna alla logica del testo sacro. Ad un gruppo di intellettuali francesi di sinistra che lo accusavano di aver fatto un film "con i preti e per i preti", Pierpaolo cercava di spiegare lo stato d'animo nel quale era venuto a trovarsi quando aveva tentato di conciliare, all'interno del film, due punti di vista antitetici: quello di un credente e quello di un non credente<sup>19</sup>. Diceva in questo senso:

*«Io ho camminato sul filo di un rasoio evitando, da parte mia, una visione solo storicistica e umana e, da parte del credente, una visione troppo mistica. Ho compiuto uno sforzo enorme di sincerità indiretta attraverso il credente e, al tempo stesso, per non tradire me stesso. Lo sforzo per mantenere l'equilibrio tra questi due punti di vista ha dato al film una tensione,*

<sup>18</sup> PASOLINI P.P., *Marxismo e Cristianesimo*, Brescia, Fondazione Calzari Trebeschi, 1985, p. 24 ss.

<sup>19</sup> V. Fantuzzi, *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, versione restaurata, in "La Civiltà Cattolica", 2004, IV, quaderno 3706, p. 372.

*che è quella che gli recupera, indirettamente, la sacralità, che a volte sembra uno scandalo».*<sup>20</sup>

Con il suo *Vangelo secondo Matteo* Pasolini ha realizzato un'opera ove il senso del sacro e la sensibilità moderna interagiscono con maestria sfociando in una poesia pura: si tratta di un vero e proprio capolavoro, vero esempio di cinema di poesia. A differenza di molti altri registi e probabilmente grazie alla sua esperienza di scrittore, Pasolini è riuscito a fornire una dettagliata descrizione dei processi da lui attuati nella realizzazione del film che ci permettono di delineare con precisione le finalità e le tecniche della sua produzione. Lo guidava il bisogno di sincerità, come scrisse nelle *Confessioni tecniche*:

*Posso dire che mentre operavo al Vangelo, sul set all'aperto, con intorno la ridda dei curiosi, delle macchine [...], il demone dolorante che presiedeva a quelle scelte [...] era un bisogno, inaspettatamente esplicito, di sincerità [...]. Questa sincerità per concretarsi aveva bisogno di pretesti meccanici e fisiologici: quel sorriso di Cristo, quella luce negli occhi di Andrea o di Giovanni, quel modo di comporre la scena. E questi pretesti meccanico-fisici avevano, per essere inventati, due strade: una al di qua della macchina da presa, e una al di là, davanti alla macchina da presa, dove orrendamente mareggiavano davanti ai miei occhi, ogni giorno più odiosi, i costumi, la ricostruzione storica (per quanto ridotta al minimo), le masse di comparse, i prezzolati incoscienti e indifferenti [...]. In tutta questa materia complessa e maleodorante c'era il rischio, non dico della non riuscita, della sordità, ma del ridicolo, del penoso, del vergognoso. Dovevo vincere questa materia trovando in ogni momento il momento di sincerità.*<sup>21</sup>

Per questo il lavoro di Pasolini è incentrato sui dettagli delle riprese, dalle inquadrature alla luce, dal montaggio ai costumi, con una particolare attenzione anche alla scelta della musica. I dialoghi e i discorsi, che occupano gran parte del film, sono intercalati da significative pause, vuoti e musica. E scrive:

*Avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti tra Pilato ed Erode, avrei potuto demistificare la figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo e dalla Controriforma, demistificare tutto, ma poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile.*<sup>22</sup>

La volontà di Pasolini non era dunque quella di mettere in discussione i dogmatismi o i miti, ma mettere in risalto la morte come un tema fondamentale nell'impegno intellettuale del poeta contemporaneo.

Quanto al sonoro, Pasolini compie scelte estremamente raffinate in tutte le scene di maggiore importanza: oltre all'utilizzo della produzione bachiana della *Passione secondo Matteo* sceglie di accostare alla tema della morte di Gesù la Musica funebre massonica, una delle più alte creazioni mozartiane che esprime tutta la lotta titanica contro un destino ineluttabile. Le immagini che chiudono il film sono invece affidate ad una colorata e vivace messa cantata congolese: il testo è in latino, la musica è ricca di accenti, strumenti e ritmi tipici del folclore africano a sottolineare l'universalità di un profondo e corale sentimento religioso che esprime la gioia della Resurrezione.

Un ultimo elemento degno di nota è che, tra i numerosi film realizzati sulla vita di Cristo, quello di Pasolini è l'unico nel quale sia il protagonista che tutti gli altri personaggi recitano citando testualmente le parole del Vangelo senza ricorrere a parafrasi o trasposizioni.

Gran parte del film è tuttavia incentrato sul silenzio, sul non-detto, sugli sguardi: si consideri ad esempio la potentissima e meravigliosa scena di apertura con il silenzioso scambio di occhiate tra Maria e Giuseppe; talvolta i primi piani realizzati da Pasolini trasmettono emozioni forti nonostante la mancanza di dialogo e di musica e conferiscono alle immagini una cadenza paragonabile a quella che si può osservare nelle azioni liturgiche. Nonostante la presenza di questi lunghi silenzi, *Il Vangelo secondo Matteo* resta un film nel quale

<sup>20</sup> V. Fantuzzi., cit., p. 373.

<sup>21</sup> PASOLINI P.P., *Confessioni tecniche*, in G.GAMBETTI (ed.), *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, p. 44 ss.

<sup>22</sup> MURRI S., *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano, 2008.

la parola finisce col prevalere sulle immagini. In questo senso il modello che resta impresso è il lungo discorso della montagna pronunciato da Gesù ripreso in un primo piano ininterrotto; lo scorrere del tempo è qui scandito dalla variazione del cielo sullo sfondo della scena: talvolta assolato, altre volte attraversato da nuvole leggere, oppure immerso nel buio della notte rischiarata dal bagliore dei lampi. Questo cielo anticipa la passione imminente, e tuttavia è un momento transitorio, una nuvola passeggera che precede la luce della Resurrezione.

## 2.1. Le figure di Gesù e Maria

La minuziosa attenzione riposta da Pasolini nella scelta degli attori si rivela particolarmente nei personaggi di Gesù e Maria.



### 2.1.1 Gesù

La figura di Gesù è affidata al giovane catalano Enrique Irazoqui, che con questo ruolo si avvicinò per la prima volta al mondo cinematografico. Enrique, dopo gli studi presso i gesuiti a Sarria, si era iscritto alla facoltà di economia ed era appassionato di scacchi. Nel 1964 arrivò in Italia come responsabile del sindacato democratico clandestino dell'Università di Barcellona con la missione di coinvolgere alcune personalità di rilievo della cultura italiana che avrebbero potuto e dovuto tenere, nelle università spagnole, conferenze contro la dittatura franchista. Enrique non aveva alcuna intenzione di dare il suo volto a Gesù ma, nel loro primo incontro, Pasolini prese a spiegargli di voler realizzare un racconto epico-lirico in chiave nazional-popolare ove occorreva restituire Cristo al popolo perché ad esso era stato rubato dalla classe dominante.<sup>23</sup>

Grazie a queste motivazioni ma soprattutto spinto dalla necessità di denaro, Enrique finì per mettere da parte la sua perplessità ed accettare il ruolo. La sua riluttanza era dovuta in primo luogo al fatto che militava nella resistenza antifranquista e non ultimo anche al desiderio di distaccarsi completamente da quella Chiesa che detestava profondamente poiché, a suo parere, su di essa poggiava il potere contro il quale lottava con tanta tenacia. Pasolini dal canto suo non voleva un Cristo hollywoodiano dagli occhi azzurri, i capelli biondi e la barba rada: al contrario il suo Gesù avrebbe dovuto essere il prototipo del rivoluzionario, di colui che non ha paura di opporsi al sistema gridando le sue idee: in altre parole un elemento di opposizione che prendesse una posizione netta nei confronti della lotta di classe.<sup>24</sup> Enrique ricorda che per soddisfare il suo desiderio di realismo le scene non venivano mai riprese più di due volte e la seconda veniva girata solamente per avere la disponibilità di un'inquadratura diversa:

<sup>23</sup> V. Fantuzzi, *Enrique Irazoqui: il ragazzo che non voleva essere Gesù*, in "La Civiltà Cattolica" 2013, II, Quaderno 3919 p. 581-595.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 583.24

*Pier Paolo aveva un metodo che gli consentiva di mettere a suo agio un non-attore come ero io. Non mi obbligava a confrontarmi con una realtà lontana da me, ma faceva in modo che quella realtà mi risultasse vicina, mi coinvolgesse sul piano personale. Si lavorava per cinque minuti e poi si giocava a pallone. Pier Paolo non giocava mai a scacchi con me perché non voleva perdere.*

### 2.1.2. Maria

Il personaggio di Maria è affidato alla giovanissima popolana Margherita Caruso, che compare nelle prime scene del film e che viene poi sostituita, in quelle finali sulla Passione, da un'attrice realisticamente più anziana e molto molto speciale: la donna ai piedi della croce è infatti Susanna Colussi, madre di Pier Paolo. Proverbiale l'aneddoto secondo il quale Pasolini chiese alla madre, per girare con efficacia una scena di pianto, di rievocare uno dei momenti più terribili della sua vita e "di piangere come quando le dissero che era morto Guido": l'altro amatissimo figlio minore.



L'intento non era persecutorio, ma sempre era diretto a soddisfare il suo estremo bisogno di sincerità e di realismo: occorreva, infatti, che l'espressione della Madonna e il suo pianto fossero il più veritieri possibile. Il ricordo della morte di Guidalberto Pasolini detto , avvenuta nel 1945 nell'eccidio di Porzûs, equipara di fatto il dolore di Susanna a quello di Maria che vide crocifiggere suo figlio duemila anni fa. Due figure a confronto dunque: una donna-madre e la Madre di tutte le donne. Due volti della stessa disperazione; due volti che rievocano i meravigliosi e struggenti versi di Charles Péguy nella sua opera *Il Mistero della carità di Giovanna d'Arco*,<sup>25</sup> due donne unite dal medesimo strazio, che per Susanna appare quasi profetico dal momento che sulla scena rivive l'orrore vissuto per Guido ignorando che, di lì a poco, lo rivivrà anche per Pierpaolo che finirà per essere ucciso e martoriato come un Gesù... Chi altri se non Susanna avrebbe potuto incarnare pienamente e sinceramente l'umanità di Maria? Ecco un'altra delle tante misteriose, sapienti, poetiche e profonde intuizioni spirituali che si celano nella pennellata ineguagliabile di Pierpaolo: l'ateo dal cuore sacro.

Lei piangeva, piangeva, ne era diventata brutta.  
Lei, la più grande Beltà del mondo.  
La Rosa mistica.  
La Torre d'avorio.  
Turris eburnea.  
La Regina di beltà.  
In tre giorni era diventata spaventosa da vedere.

<sup>25</sup> PEGUY C., *Il mistero della carità di Giovanna d'Arco*, Jacka Book, Milano, 1978.

La gente diceva che era invecchiata di dieci anni.  
 Non se ne intendevano. Era invecchiata più di dieci anni.  
 Lei sapeva, sentiva bene che era invecchiata più di dieci anni.  
 Era invecchiata della sua vita.  
 Che imbecilli.  
 Di tutta la sua vita.  
 Era invecchiata della sua vita intera e più che della sua vita,  
 più di una vita.  
 Perché era invecchiata di una eternità.  
 Era invecchiata della sua eternità.  
 Che è la prima eternità dopo l'eternità di Dio.  
 Perché era invecchiata della sua eternità.  
 Era diventata Regina.  
 Era diventata la Regina dei Sette Dolori.  
 Lei piangeva, piangeva, era diventata così brutta.  
 In tre giorni.  
 Era diventata spaventosa.  
 Spaventosa da vedere.  
 Così brutta, così spaventosa.  
 Che ci si sarebbe burlati di lei.  
 Sicuramente.  
 Se non fosse stata la madre del condannato.  
 Piangeva, piangeva. I suoi occhi, i suoi poveri occhi.  
 I suoi poveri occhi erano arrossati dalle lacrime.  
 E non avrebbero mai visto veramente chiaro.  
 Dopo.  
 Poi.  
 In seguito.  
 Mai più.  
 Mai ormai avrebbe veduto veramente chiaro.  
 Per lavorare.  
 Eppure dopo sarebbe stato necessario lavorare per guadagnarsi  
 la vita.  
 La sua povera vita.  
 Lavorare ancora.  
 Dopo come prima.  
 Fino alla morte.  
 Accomodare le calze, i calzini.  
 Giuseppe avrebbe logorato ancora.  
 Infine tutto quello che una donna deve fare nella sua casa.  
 Ci vuole tanto per guadagnarsi la vita.  
 Lei piangeva, era diventata spaventosa.  
 Le ciglia incollate.  
 Le due palpebre, quella di sopra e quella di sotto,  
 Gonfie, peste, sanguinolente.  
 Le guance devastate.  
 Le guance scavate.  
 Le guance segnate.  
 Le lacrime le avevano come solcato le guance.  
 Le lacrime da ogni lato le avevano scavato un solco nelle guance.  
 Gli occhi le ardevano, le bruciavano.  
 Mai si era pianto tanto.  
 Eppure piangere le era di sollievo.  
 La pelle le ardeva, le bruciava.

E lui intanto sulla croce le Cinque Piaghe gli bruciavano.  
 E lui aveva la febbre.  
 E lei aveva la febbre.  
 Ed era associata così alla sua Passione.  
 Lei piangeva, e aveva un'aria così strana, così spaventosa a vedersi.  
 Così spaventosa.  
 Che si sarebbe riso certamente.  
 E che ci si sarebbe burlati di lei.  
 Certamente.  
 Se non fosse stata la madre del condannato.  
 Perfino i monelli di strada si voltavano dall'altra parte.  
 Quando la vedevano.  
 Voltavano la testa.  
 Voltavano gli occhi.  
 Per non ridere.  
 Per non riderle in faccia.  
 E non si sa, forse anche per non piangere.  
 E l'avevano incamminato alla morte.  
 A quella morte.  
 Lo tenevano bene.  
 Questa volta.  
 E non l'avrebbero lasciato andare.  
 Non l'avrebbero lasciato più.  
 Ah, lui non brillava più in mezzo ai dottori.  
 Seduto in mezzo ai dottori.  
 Non brillava.  
 E tuttavia brillava eternamente.  
 Più di quanto abbia mai brillato.  
 Più di quanto abbia brillato altrove.  
 Ed ecco qual era la ricompensa.  
 Si è qualche volta stranamente ricompensati nella vita.  
 Si hanno a volte strane ricompense.  
 E stavano così bene insieme.  
 Il ragazzo e la madre.  
 Erano stati così felici a quei tempi.  
 La madre e il ragazzo.  
 Ecco qual era la sua ricompensa.  
 Ecco com'era ricompensata.  
 Di avere portato.  
 Di avere partorito.  
 Di avere allattato.  
 Di avere portato.  
 Nelle sue braccia.  
 Colui che è morto per i peccati del mondo.  
 Di avere portato.  
 Di avere partorito.  
 Di aver allattato.  
 Nelle sue braccia.  
 Colui che è morto per la salvezza del mondo.  
 Di avere portato.  
 Di avere partorito.  
 Di avere allattato.  
 Di avere portato.  
 Nelle sue braccia.

Colui per il quale i peccati del mondo saranno rimessi.



Maria nel *Compianto* di Niccolò Dell'Arca, 1463  
Chiesa di Santa Maria della Vita, Bologna.

### ***3. La sequenza del fiore di carta (di Valentina Ferrari)***

*La sequenza del fiore di carta* è un cortometraggio che appartiene ad *Amore e Rabbia*, film costituito da cinque parabole del vangelo rivisitate in modo originale da altrettanti grandi registi: Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci e Carlo Lizzani.

Pasolini sceglie e riprende la parabola del fico sterile, che lo affascino particolarmente per le varie interpretazioni a cui si poteva prestare; con essa vuole affrontare un tema particolare: quello della innocenza “colpevole” ritenuta tale perché, a suo avviso, non si può essere estranei e indifferenti al mondo circostante, alla storia, agli eventi, ma è necessario essere attenti e coscienti, altrimenti si diventa a propria volta colpevoli di tutto ciò che corrompe e provoca il decadimento della società e dei valori.

Il personaggio protagonista della pellicola è Riccetto, un giovane nullafacente e spensierato che attraversa a balzi la città di Roma con in mano un enorme fiore di carta rosso, senza accorgersi di ciò che gli accade attorno; già il nome scanzonato “Riccetto” che corrisponde ad una sua caratteristica fisica (una ricciuta capigliatura appunto) denota la leggerezza che contraddistingue il



giovane. Per sottolineare che Riccetto vive alla giornata, anche tutto il film si sviluppa interamente nello spazio tempo di un solo giorno.

All'inconsistenza di Riccetto si contrappone una città densa di traffico, frenetica, pullulante di persone intente a scopi diversi; tra esse anche vari lavoratori che faticano l'intera giornata per mantenere la famiglia e rivolgono esortazioni colorite al giovane fannullone; tutti questi personaggi avrebbero la funzione di richiamare Riccetto alla realtà ma nessuno riesce nell'intento.

Il film viene interrotto varie volte da scene di guerra in forte contrasto con la spensieratezza di Riccetto, immagini di soldati in Vietnam, esplosioni, colpi di mitragliatrice e simili.

La camera da presa si rivolge poi verso il cielo, dal quale si ode la voce di Dio che incita Riccetto ad ascoltarlo, tentando di richiamarlo alla realtà, di toglierlo dalla innocenza colpevole in cui versa ostinatamente. Dio gli si rivolge direttamente chiamandolo più volte anche per nome, ma egli continua a ballare e cantare col suo fiore in mano.

La voce divina è sempre diversa: a volte è una voce maschile, altre femminile, altre volte ancora è persino quella di un bambino; in questo senso, riprendendo le parole di papa Benedetto XVI che ha definito Dio come una figura in cui si concentrano sia il padre che la madre, risulta curioso vedere come Pasolini, decidendo di usare voci diverse, sia riuscito a rappresentare così inconsciamente bene questo concetto. Il fatto che Dio intervenga con queste molteplici voci serve anche a mostrare che Dio prova a intercettare, raggiungere, scuotere e salvare Riccetto in tutti i modi possibili, facendo appello alla sua parte infantile, alla sua parte più sensibile e alla sua parte di uomo. Tutte le voci cercano di convincere Riccetto ad essere cosciente, senza ottenere però alcun risultato poiché il protagonista continua a vivere la giornata; anche il tono della voce di Dio varia: inizialmente è tranquillo e sereno ma nelle scene finali la voce diviene, via via, sempre più dura e severa. Paradossalmente, in un climax ascendente, all'aumentare dei moniti aumenta anche la superficialità di Riccetto.

Nelle scene finali del film si sente la voce di Dio dire: *«Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell'innocente tra le ingiustizie delle guerre, tra gli orrori e il sangue. Come te, ci sono milioni di innocenti nel mondo che vogliono scomparire dalla storia piuttosto che perdere la loro innocenza e io devo farli morire. Io devo maledirli come il fico»*. In questa frase è racchiuso appieno il pensiero di Pasolini nei confronti di chi preferisce estraniarsi dalla realtà piuttosto che esserne consapevole e prendere una posizione davanti alle cose.

Una delle scene che più colpisce lo spettatore è proprio quella del massimo raggiungimento della spensieratezza da parte di Riccetto che si contrappone al massimo della durezza del tono di Dio il quale, in un certo senso, predice al giovane ciò che gli sta per accadere. Il film prosegue, infatti, con rumori di spari, bombe, immagini di bambini, donne e perfino di militari feriti, che rimandano tutte ad un senso di morte imminente: la scena finale è, infatti, costituita dal corpo senza vita di Riccetto fulminato a terra che stringe ancora tra le mani il suo fiore mentre nel sottofondo si sente beffardamente fischiettare il leitmotiv principale.

La presenza del sacro nel film non è individuabile solo nella voce di Dio, ma anche nel momento in cui viene trattata la parabola del fico sterile, cui Riccetto è paragonato: *«Tu dirai come il fico che è presto, che è solo marzo, che non puoi dare i tuoi frutti, che li darai in settembre. Ma che discorsi sono questi? Marzo, settembre, per me, Dio, non sono che vuote parole. Se la fede fa muovere le montagne, figurarsi che importanza ha che sia marzo o settembre»*. Riccetto si misura, infatti, solo

con temi superficiali e privi di significato, quando invece sarebbe necessario che ascoltasse le parole di Dio e si preoccupasse della realtà che lo circonda.

In tutto ciò, altro ruolo fondamentale è assunto dal leitmotiv che accompagna l'intero film: "Fruscio di foglie verdi" di Stainton Nohra Audrey ed Ennio Morricone. Nella canzone sono vari gli elementi presenti ricollegabili al tema del cortometraggio: la prima strofa parla di una donna che dichiara il suo amore per il protagonista ma che, dopo qualche mese, lo abbandona privandolo del futuro; allo stesso modo anche le parole di Riccetto sono vuote, prive di un significato profondo, dettate solo dal momento e senza nessun anelito verso il futuro. In secondo luogo, la canzone parla inizialmente di foglie verdi che col tempo ingialliscono fino a diventare rosse, colore che rimanda al fiore che Riccetto tiene stretto tra le mani nelle scene finali. Infine, le foglie bisbigliano, e domandando dove si trovi la donna amata; analogamente alla donna che non è più presente, anche Riccetto è perso, lontano dalla realtà, incapace di ascoltare le voci che cercano di aiutarlo: in altre parole morto a se stesso e a chi lo osserva.

«Fruscio di foglie verdi qualche mese fa,  
un dolce giorno, all'improvviso  
lei disse, ridendo, di amare me.  
Fruscio di foglie gialle qualche mese fa,  
un giorno freddo, con gli occhi tristi,  
per l'ultima volta mi salutò.  
Disse che l'amore tra noi non era che un sogno.  
Fruscio di foglie rosse tutto intorno a me,  
nel grigio viale cammino solo,  
le foglie bisbigliano "lei dov'è?"  
le foglie bisbigliano "lei dov'è?"  
lei.... dov'è?...lei... dov'è?...lei... dov'è?...lei...quando verrà....?»



## Conclusioni

Alla luce di questa triplice riflessione, esaminate le sequenze filmiche, il loro rapporto con l'arte, le colonne sonore e le relazioni con gli eventi storici osiamo affermare che il tema del sacro ha sempre in qualche modo abitato il cuore e la mente di Pasolini e non solo in quanto reminiscenza di una educazione ricevuta seppur complessivamente rielaborata ma anche (e soprattutto) come interrogativo, come spunto di osservazione, di confronto, di polemica: in definitiva come pungolo di ricerca costante di un Senso.

## Il rapporto tra Pasolini e la madre: “La ballata delle madri” e “Supplica a mia madre”, dalla raccolta *Poesia in forma di rosa*, 1961-1964

di Lucrezia Spina

“Se non riuscite a crescere bene i vostri figli, non penso che tutte le altre cose che fate abbiano molta importanza” (Jacqueline Kennedy, 37esima First lady degli Stati Uniti d’America)

### La ballata delle madri

Grazie alla sua natura di letterato all’avanguardia, Pasolini scorge nel dopoguerra i primi segnali di un profondo cambiamento nella società italiana, che vede nel capitalismo sfrenato lo strumento per emergere dalla crisi economica del primo dopoguerra.

In particolare, nella sua lirica “La ballata delle madri” il poeta muove una forte critica nei riguardi delle madri cresciute all’insegna dell’ideologia del consumo e dell’arrivismo sociale. La lirica è composta da sei strofe, a loro volta costituite da dieci versi in rima libera con assonanza. L’immagine che emerge dal testo è quella di un’Italia guidata da dirigenti “*conformisti e barocchi*”, da “*redattori rotti a ogni compromesso*”, il cui unico pensiero è “*sopravvivere*”, a dispetto di ogni norma morale. Questa assenza di “*pietà o rispetto per nessuno*” trova la sua origine nelle madri, che si sono fatte carico di crescere la classe dirigente emergente del tempo.

Alla memoria delle madri della sua giovinezza, incapaci nella loro purezza di comprendere la realtà così feroce e arrivista a cui l’Italia era giunta, il poeta contrappone diverse tipologie di donne, tutte a loro modo incapaci di amare. Come in un climax ascendente di consapevolezza, le madri del dopoguerra si piegano e assecondano il Potere, insegnano ai loro figli i valori “*borghesi*” e la forza dell’odio, considerati più importanti rispetto ai “*valori del cuore*”.

Le madri sono quindi “*vili*”, “*preoccupate che i figli conoscano la viltà per chiedere un posto, per essere pratici*”. Questa viltà sembra essere costitutiva dei loro tratti fisici, così a lungo segnati dall’incapacità di opporsi ad una realtà che sembra annientare ogni legame affettivo. Esse sono caratterizzate, infatti, da “*un male che deforma i lineamenti in un biancore che li anebbia*”, che le rende simili tra loro, in un’omologazione distruttiva di ogni particolarità. Si tratta dunque di madri “*mediocri*”, incapaci di dare sia dolore che gioia o di trasmettere qualsiasi tipo di amore. Esse sono paragonate a bestie, in uno stadio di degradazione dal quale non è possibile riemergere.

I figli stessi di queste madri moralmente degradate non sono più esseri umani nella propria totalità ma “*feti*” che apprendono il valore del servilismo ancor prima di nascere. Il nuovo nato viene partorito quindi già “*servo*” di una realtà che non ha la forza morale di cambiare. Al feto viene infatti insegnato come un “*servo può essere felice odiando chi è, come lui, legato, come può essere, tradendo, beato, e sicuro, facendo ciò che non dice.*” La stessa felicità originata dall’odio appare al lettore come un ossimoro o un frutto degenerato di una realtà ormai deteriorata fino alle fondamenta.

Gli insegnamenti delle madri attraversano quindi gli stadi di viltà, mediocrità, servilismo, per approdare alla ferocia. Passando attraverso l’odio verso il simile, l’insegnamento delle madri giunge alla ferocia, determinata dalla volontà di mantenere il proprio status sociale a qualsiasi costo. L’ideologia di queste madri che difendono gli interessi borghesi, sebbene esse non appartengano –

necessariamente - a questa classe sociale, viene riassunta dal poeta nell'invocazione distorta *"Sopravvivate! Pensate a voi! Non provate mai pietà o rispetto per nessuno"*.

La durezza di queste parole viene esaltata dalla persona che le pronuncia: una madre. La simbologia di una madre creatrice di vita appare decaduto: alla pietà ed al rispetto della vita umana si sostituiscono l'odio e la volontà di sopraffazione. La pietà ed il rispetto per la vita sono, infatti, ideali su cui si basa ogni società democratica; negandoli, le madri descritte dal poeta si ritrovano in uno stadio di coscienza animale.

La sopravvivenza stessa si differenzia dalla vita per molti aspetti, in particolare la sopravvivenza può esistere senza gioia o dolore, senza quindi alcun tipo di sentimento. La vita al contrario è determinata da uno stadio più avanzato rispetto al mero soddisfacimento degli istinti primari che determinano la sopravvivenza.

La lirica si conclude con una profonda critica alla società del tempo, caratterizzata dal *"rifiuto profondo a essere diversi: a rispondere del selvaggio dolore di essere uomini"*. Sopprimendo ogni istinto di amore, pietà o compassione, le madri descritte sembrano essere le fautrici indirette della distruzione dei valori tradizionali in nome dell'omologazione consumistica. Gli uomini che esse crescono non sono di conseguenza moralmente in grado di rispondere delle proprie azioni o decisioni. Le madri sono paragonate a bestie feroci, così come i loro figli sono *"avvoltoi"*.

In questa lirica Pasolini denuncia lo stato di corruzione morale dilagante in Italia, definita come *"una valle di lacrime"*. L'odio e l'ipocrisia sembrano distruggere ogni sentimento positivo ed ogni speranza per il futuro in un mondo distrutto: gli uomini hanno dimenticato il valore della vita stessa e sacrificano la loro unicità in nome della *"normalità e dello stipendio"*.

La profonda disillusione e delusione del poeta appare ancora più sferzante in correlazione al titolo di questa lirica: *"La ballata delle madri"*. Il termine ballata ricorda le forme di poesie originatesi sin dal Tardo Medioevo per accompagnare la danza o il ballo. In particolare le ballate erano composte da un ritornello di introduzione seguito da una o più strofe, chiamate stanze e recitate dal solista, e da un ritornello cantato dal coro. Si tratta quindi di una forma letteraria generalmente utilizzata per momenti di festa e suggerisce armonia.

Le descrizioni delle madri nella lirica sono tuttavia sferzanti e critiche nei riguardi di donne incapaci di amare e dei loro figli cresciuti nel culto dell'odio. La gioia del vivere suggerita dal titolo viene quindi infranta da una realtà molto differente e quasi *"mostruosa"*, animalesca.

### **Supplica a mia madre**

Ad un medesimo livello di *"mostruosità"* si può tuttavia giungere anche a causa di *"eccesso di amore"* da parte di una madre.

In un'intervista presente nelle *"Pagine corsare"*, il letterato racconta la propria infanzia, descrivendo così il rapporto con la madre: *« semplicemente che ho provato un grande amore per mia madre. La sua "presenza" fisica, il suo modo di essere, di parlare, la sua discrezione e la sua dolcezza soggiogarono tutta la mia infanzia. Sono rimasto convinto per molto tempo che tutta la mia vita emozionale ed erotica era stata determinata esclusivamente da questa passione eccessiva, che ritenevo addirittura una forma mostruosa dell'amore. »*

Il rapporto che il giovane Pasolini aveva con la madre era esclusivo e totalizzante, enfatizzato dalla violenza di un padre per lungo tempo assente. L'immagine che il letterato dà del padre è quella di

un uomo forte ma al tempo stesso violento e possessivo, incapace di esprimere l'amore che portava verso la madre o il figlio. Il poeta parla di innumerevoli discussioni tra la madre ed il padre, che culminavano in silenziosi lamenti della madre. La difficoltà nei rapporti con il padre lo portarono ad un odio profondo verso questa figura, che incarnava l'ideologia conformista borghese e fascista.

L'unione con la madre si fece più profonda negli anni dell'adolescenza di Pasolini, quando il padre era trattenuto in un campo di prigionia in Africa. Egli si sostituì idealmente al padre come ricevente dell'amore materno e questo lo portò all'incapacità di superare la fase di sviluppo edipica. Lo stesso tema del complesso di Edipo venne più volte ripreso ed analizzato dal letterato stesso.

Nella lirica "Supplica a mia madre" Pasolini le scrive quella che appare una dichiarazione d'amore molto più profondo di quello che un figlio potrebbe nutrire per la propria madre. La poesia è composta da dieci brevi distici, il cui ritmo è scandito dall'alternanza di rime baciata e libere. L'intimità del discorso viene esaltata dall'uso della figura retorica dell'ellissi, secondo la quale molte delle frasi portanti del testo vengono sottintese.

L'amore per la donna è stato il primo vero amore del poeta, nonché l'unico: la madre è "insostituibile" e per questo "è dannata alla solitudine la vita che mi hai data". Nonostante l'angoscia del poeta "nasca dalla grazia della madre", egli non può in alcun modo odiarla, poiché in ella si trova la sua "anima".

La madre diventa quindi sede di un amore al tempo stesso vicino ed irraggiungibile, che porta il poeta ad essere "schiavo" di un sentimento che non potrà mai completamente realizzare. L'infanzia del poeta fu quindi segnata da "un impegno immenso", che egli porta nei confronti di se stesso e della madre. L'amore che l'io narrante cerca è completo: nella madre egli ritrova l'amore puro e spirituale, mentre nei "corpi senz'anima" sazia la sua "infinita fame". Questa frantumazione interiore viene messa in rilievo dall'uso dell'enjambement e dalla mancanza della rima con la parola "anima" nel verso successivo. La divisione tra l'anima e il corpo del poeta appare dunque ancor più evidente.

La frattura tra un amore prettamente carnale e quello spirituale è impossibile da sanare e questo condanna l'autore alla solitudine: con l'allontanamento della madre cessa il motivo stesso di vivere. Alla vita si sostituisce una "sopravvivenza", priva della "ragione" che rappresentava il punto fermo per l'autore in mezzo alla "confusione della vita".

Il poeta non è quindi pronto a lasciare la madre, anche dopo averle confessato la ragione della propria omosessualità. Egli la supplica di "non voler morire", di non allontanarsi dal figlio nonostante ciò che lui le ha scritto nella lirica. La ripetizione in anafora della supplica, "ti supplico, ah, ti supplico" enfatizza il dolore del poeta.

Tuttavia le parole dell'io narrante, poeta-figlio-amante, chiudono la lirica con un'ultima parola di speranza, seppure labile: quella di rivedere la madre in un "futuro aprile" e quindi di non esserne per sempre separato. L'immagine finale è dunque di una grande dolcezza rispetto al dolore che emerge dal resto della lirica, venata dal dolore di una confessione che potrebbe allontanare per sempre la madre da lui e con essa l'anima del poeta. Il mese di aprile rappresenta, infatti, il mese primaverile della rinascita, mentre l'immagine di madre e figlio soli rispecchia un desiderio di completezza, di fusione, poiché il poeta senza la madre si sente come "un corpo senz'anima" e solo la vicinanza di lei lo rende completo e "vivo".

## **Pasolini e il femminile**

*di Claudia Canestrelli, Francesca Federici e Giulia Negro*

Principio, costante ed apoteosi del rapporto tra Pier Paolo Pasolini e le donne della sua vita è innegabilmente ed inevitabilmente sua madre, Susanna Colussi.

Simbolo più importante dell'amore di Pasolini per lei è proprio una delle poesie che le dedica:

### **Supplica a mia madre**

*È difficile dire con parole di figlio  
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.  
Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,  
ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.  
Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:  
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.  
Sei insostituibile. Per questo è dannata  
alla solitudine la vita che mi hai data.  
E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame  
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.  
Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu  
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:  
ho passato l'infanzia schiavo di questo senso  
alto, irrimediabile, di un impegno immenso.  
Era l'unico modo per sentire la vita,  
l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita.  
Sopravviviamo: ed è la confusione  
di una vita rinata fuori dalla ragione.  
Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire.  
Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile....*

Sono evidenti le caratteristiche del rapporto simbiotico tra lui e la madre: l'unica che lo ha conosciuto veramente, l'unica che gli è sempre stata vicino, anche quando tutti sembravano allontanarsi da lui. Questo legame è inscindibile, nonostante Pasolini desideri anche, in qualche modo, liberarsene. La contraddittorietà della sua personalità emerge dalla definizione ch'egli si dà nei confronti della madre, figlio sì, ma anche schiavo. L'amore per lei è talmente grande, infatti, e totalizzante, che impedisce un legame altrettanto profondo con altre donne. Questo rapporto simbiotico con la madre può essere interpretato come una delle molteplici cause della sua

omosessualità: Pasolini si era autodiagnosticato il complesso di Edipo, unica soluzione al problema del sentirsi così estraneo al sentimento verso altre donne. Vede in loro, in particolare in Maria Callas e Laura Betti, le sue confidenti, a cui si può rivolgere per questioni con cui non si sente di parlare con la madre, per paura di deluderla. Ma istituisce così un circolo vizioso poiché, nel parlare con le due donne, lui continua a ricercare in loro la figura materna.

E allora, dove trovare l'amore carnale di cui ha bisogno, se non negli uomini? Pasolini necessita di una "nuova primavera", una possibilità di vivere una vita libera al di fuori del rapporto con la madre, anche se continua ad aver paura del distacco.

L'amore di Pasolini per Susanna è tanto grande quanto l'odio che prova per suo padre, ex militare e fascista, che incarna virtù autoritarie, ma allo stesso tempo tradizionali, di cui parlerà pochissimo dopo la sua morte. Sappiamo solo che tra i due si era instaurato un rapporto molto difficile, che portò Pasolini a considerare suo padre non più come genitore, ma come nemico, e a vedere se stesso come nemico di suo padre. Essendo il padre diventato violento anche all'interno delle mura familiari, Pasolini si allontanò progressivamente da lui per stare vicino alla madre, e, in alcuni casi, anche proteggerla. Anche questa è perciò una delle molteplici cause della sua omosessualità: il distacco da un uomo con un ruolo così importante per lui nel corso della sua giovinezza lo portò a ricercare quella figura maschile di riferimento nel rapporto carnale con altri uomini.

Su questo principio di contraddizione tra Padre e Madre si basa il rapporto di Pasolini con *la divina Callas*. Maria venne presentata a Pier Paolo da Franco Rossellini e Marina Cicogna per l'interpretazione del ruolo di Medea nel film omonimo che Pasolini stava progettando. Dopo poco, nonostante i pregiudizi iniziali di entrambi, si instaurò una profonda amicizia, che per quanto riguardava Maria si trasformò anche in amore, e una sorta d'amore, scevro d'implicazioni sessuali, animò anche Pier Paolo, come emerge da alcuni suoi scritti privati.

I due vivevano a stretto contatto sul set di *Medea* ma anche dopo ebbero premure l'uno per l'altra e molto presto si creò addirittura l'illusione di un possibile matrimonio tra i due, fomentato dal supporto di Susanna, che voleva per il figlio una vita normale.

Ma Pier Paolo non poteva amare Maria in tale dimensione: l'amore, quello convenzionale, non era per lui.

Unico amore mai provato e unico possibile per lui era quello nei confronti della sua madre. Il rapporto simbiotico e viscerale che caratterizzava madre e figlio era talmente forte che neanche Maria poté sottrarsene. L'amore materno lo aveva educato fin da bambino, fino a riconoscersi ossessivamente in una vera e propria cultura di Madre, opposta a quella di Padre.

E allora Pier Paolo scrisse pensando a Maria, nelle poesie dedicate a lei racchiuse nella raccolta *Trasumanar e organizzar*:

*Tutto ciò che ho visto, che so*

*Appartiene a lei, "vecchie mammelle avvizzite"*

*A lei che "era entrata da un mondo mattutino,*

*forse messaggera", a lei,*

*umile forma di un'immortale*

*che serve chi la conquise e chi allegramente la tradi,*<sup>26</sup>

Definisce sua madre messaggera, lei che gli aveva insegnato tutto quello che sapeva facendo le veci anche di una figura maschile che non era stata presente: l'odiato padre sarebbe potuto essere messaggero, forse messaggero adatto, consono alla tradizione che Pasolini stesso amava tanto, ma che in realtà si era sottratto al suo compito. Così si delinea il vuoto, di cui Pier Paolo parla spesso, che è per lui più che semplice mancanza, è un “*VUOTO NEL COSMO*”<sup>27</sup>, inconoscibile e sconosciuto, poiché lui era fatto di Madre e non di Padre.

Maria era stata educata con la cultura paterna, quella che si basava sulla famiglia, che non ammetteva qualcosa al di fuori dell'amore tra uomo e donna. E lei quell'amore lo desiderava, si ritrovava dentro a quel vuoto che Pasolini sentiva: mentre lui arrancava, lei trovava certezze. Pier Paolo viveva Maria nell'illusione del sentimento come lei lo intendeva, poiché quello di lui era qualcosa di diverso dal tradizionale ed era al di fuori delle possibilità di comprensione di lei: “*Si amavano ma in modo diverso. Lei avrebbe voluto sposarlo, lui no. Lei sapeva che lui era omosessuale ma pensava di redimerlo. Per quanto Pier Paolo non l'abbia mai illusa: non le ha mai detto che avrebbe abbandonato le sue abitudini sessuali. Si trattava di un pio desiderio di Maria che, come sempre, preferiva il sogno alla realtà*”.

Dal punto di vista emotivo, la Callas era ingenua, e forse era proprio questo che attraeva così tanto Pasolini, amante della naturalità, della purezza, priva di contaminazioni esterne; forse amava anche l'essere bambina di lei, il non volere sentire ragioni, il non voler arrendersi all'evidenza, cercando conferme in quello che in realtà era solo un sogno in cui viveva.

O forse della Callas, e anche delle altre donne, Pasolini amava la fragilità e la voleva proteggere. Come dichiarò Maria Antonietta Macciocchi in un'intervista, «*lui sembrava il solo a comprendere la fragilità disperata perfino di quelle chiamate “mostri sacri” del successo, le più traumatizzate tra le “donne oggetto”: Bardot, Callas, Marilyn Monroe*».<sup>28</sup>

Un successo, diverso per quanto con molte analogie, che lega Maria Callas a Oriana Fallaci. Le due si erano conosciute grazie a Pasolini, in un viaggio in Brasile. Non c'era molta simpatia fra di loro, forse perché si relazionavano al mondo in modo completamente diverso: Oriana con le sue parole schiette, Maria con il suo canto soave. Eppure, erano accomunate da una profonda forza interiore. Non si arrendevano mai, neppure di fronte alle difficoltà più dure: non hanno mai avuto bisogno di aiuto esterno, la loro salvezza erano la loro tenacia e il loro cuore. Entrambe avevano il forte desiderio di una vita piena d'amore ed entrambe hanno combattuto per questo. E alla fine, però, come disse Oriana, «*non si può vivere senza amore. Io ci ho provato ma non ci sono riuscita*».<sup>29</sup>

Queste parole contrastano la visione della vita di Pasolini per cui l'amore era una questione difficile: c'era l'amore spirituale per la mamma, l'amore carnale per gli altri uomini, l'amore paterno o fraterno per le donne. E l'amore per la vita, così pulsante in Oriana, in Pier Paolo mancava. Questo contrasto aveva reso la loro amicizia piena di scontri, delusioni, ma anche di

<sup>26</sup>

Pier Paolo Pasolini, “*La baia di Kingstown*”, in *Trasumanar e Organizzar*, 1971.

<sup>27</sup> Pier Paolo Pasolini, “*Timor di me?*”, in *Trasumanar e Organizzar*, 1971.

<sup>28</sup> <http://storiaefuturo.eu/limportanza-della-figura-femminile-nella-vita-e-nelle-opere-di-pier-paolo-pasolini-conversazione-con-ninetto-davoli/>

<sup>29</sup> Cfr. C. De Stefano, *Oriana. Una donna*, Milano, Rizzoli, 2013.

incontri e scambi proficui. In fondo, erano legati da un coraggio straordinario, una voglia di urlare la verità sempre e comunque, senza filtri e assumendosene tutti i rischi. Non li spaventava disobbedire. Ed erano entrambi legati da un sentimento di spiritualità nonostante non fossero credenti, anche se ancora una volta con qualche contrasto: Oriana la vedeva nella vita, nella nascita, nell'amore per un uomo; Pasolini invece aveva perso ogni speranza e forse credeva che abbandonato questo mondo ce ne fosse uno non dominato da ingiustizie.

Erano entrambi amati da pochi e odiati da molti, anche se per ragioni differenti, ma li legava l'irrinunciabile voglia di parlare, scrivere, svelare le contraddizioni della società, guidata da una grande passione. E infatti: *“L'intelligenza non basta, l'erudizione non basta. Per dare senso al viaggio della vita ci vuole la passione, la forza della passione.”*<sup>30</sup>

Tante furono le donne che entrarono nella vita di Pasolini: Dacia Maraini, Elsa Morante (con cui ebbe un rapporto profondo di scambio culturale e artistico), Laura Betti (sua moglie non carnale, con un affetto profondo e tanto morboso verso di lui da volerne conservare la memoria attraverso un enorme archivio che oggi è ospitato dalla Cineteca di Bologna) e molte altre. Di Laura Betti, Pasolini ha sempre parlato come della sua Musa ispiratrice: cantante e attrice di grande talento, Laura colpisce Pier Paolo per la sua esuberanza e la sua spigliatezza, caratteristiche del suo carattere che portano Pasolini a sceglierla come attrice per svariati film, tra cui “La ricotta” e “Teorema”. Oltre alla collaborazione in campo artistico, Pasolini e la Betti avevano un'affinità che portò il pubblico a considerarli quasi come una coppia sposata. In una delle sue interviste, infatti, Pasolini parla di Laura Betti come una persona amabile e simpatica, oltre che (scherzosamente), pare, un'ottima cuoca, forse retaggio delle sue origini emiliane.

Rapporti intensi, tutti diversi, tra personalità affini o cozzanti, che ci hanno permesso di conoscere intime sfumature della figura complessa di Pier Paolo Pasolini.

---

<sup>30</sup> Oriana Fallaci, da una lettera del 6 ottobre 2005.

## Letterato corsaro: una società in naufragio

di Silvia Benfenati, Eugenia Losi e Lucrezia Spina

*«La massa partecipante è manipolata dal potere attraverso l'imposizione di altri valori e di altre ideologie» (Scritti corsari, ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia, 11 luglio 1974)*

La raccolta degli "Scritti corsari" pubblicata nel 1975 costituisce l'ultima opera autografa di Pier Paolo Pasolini. Egli morirà infatti pochi mesi dopo la prima pubblicazione.

Si tratta di una serie di articoli giornalistici apparsi su diverse testate quali "Corriere della Sera", "Tempo illustrato", "Il Mondo", "Nuova generazione" e "Paese Sera", tra il 1973 e 1975, durante il periodo dell'egemonia politica della Democrazia Cristiana in Italia.

Il termine *corsari* ha il significato di "andare contro corrente, essere, rispetto alle navi Ammiraglie, alle navi dei Mercanti, qualcuno che va all'assalto, a mani nude, e va a toccare questioni molto scottanti".<sup>31</sup> Il titolo stesso sembra alludere alla modalità utilizzata da Pasolini per trattare gli argomenti più socialmente controversi del tempo. Le posizioni anticonformiste portarono ad attacchi, sia in ambito artistico che personale, da parte di numerosi intellettuali ed esponenti politici del tempo. A questi interventi seguirono accese risposte.

Pier Paolo Pasolini nasce il 5 marzo 1922 a Bologna, vedendo così la nascita, l'ascesa ed il tramonto del regime fascista in Italia. Tale esperienza ha condizionato e profondamente marcato il suo modo di rapportarsi al potere ed alla società durante la sua intera vita. Questo gli permise un'analisi lucida del tempo moderno in rapporto costante con il passato.

Il Pasolini reduce dalla guerra è un uomo disilluso, capace di vedere le contraddizioni della realtà italiana, in profondo conflitto col governo centrale ed i principali partiti. La sua capacità di analisi lo porta quindi ad una critica spietata verso la nuova società italiana influenzata dal boom economico di stampo capitalista. Alla realtà incontaminata rurale paleoindustriale egli contrappone il mutato modello societario importato dall'America.

*Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è tale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana.*<sup>32</sup>

Il nuovo centralismo della civiltà dei consumi è il nuovo Potere dominante ed invisibile che governa e plasma il pensiero comune, servendosi dei mezzi di comunicazione di massa. L'industria culturale

<sup>31</sup> Citazione di Eduardo de Filippo, intervista su Pasolini, 31 ottobre 1975, Rai Tre.

<sup>32</sup> Pierpaolo Pasolini, "Corriere della Sera", 9 dicembre 1973, "Acculturazione e acculturazione"

rende i consumatori oggetti di tale sistema, suscitando i bisogni e determinando la necessità del consumo, inconsapevolmente:

*Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè - come dicevo - i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un "uomo che consuma", ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane.*<sup>33</sup>

L'edonismo della nuova società, guidata dagli Industriali, si basa sull'ideologia dello "sviluppo", a cui Pasolini oppone il concetto di "progresso". Di conseguenza lo Sviluppo è voluto dagli "industriali che producono beni superflui", i cui consumatori sono "irrazionalmente d'accordo". Tale ideologia è vissuta soltanto esistenzialmente, tuttavia ciò non impedisce che suddetta scelta sia "decisiva, trionfalistica e accanita".

Il Progresso, al contrario, è

*voluto dagli operai, i contadini, gli intellettuali di sinistra. Lo vuole chi lavora e chi è dunque sfruttato. (...) Il Progresso è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo Sviluppo è un fatto pragmatico ed economico.(...) Un lavoratore vive nella coscienza l'ideologia marxista, e di conseguenza, tra gli altri suoi valori, vive nella coscienza l'idea di Progresso; mentre, contemporaneamente, egli vive, nell'esistenza, l'ideologia consumistica, e di conseguenza, a fortiori, i valori dello Sviluppo. Il lavoratore è dunque dissociato.*<sup>34</sup>

Secondo Pasolini, i modelli della nuova società edonistica sono quindi repressivi degli istinti:

*La tolleranza è infatti falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore.*<sup>35</sup>

Il pensiero negativo nei riguardi della società moderna lo avvicina alla scuola di pensatori di Francoforte, suoi contemporanei, in particolare a Herbert Marcuse, ma anche a Theodor Adorno e a Max Horkheimer. Dalla *Dialettica dell'Illuminismo*, scritta nel 1947 da Adorno e Horkheimer, Pasolini desume la critica dialettica totalizzante nei riguardi della società e lo studio delle dinamiche di introiezione dell'autorità tramite l'industria dei consumi. La lettura dello studio dell'interiorità realizzato da Marcuse in *L'uomo a una dimensione*, 1964, lo porta a focalizzarsi sul fenomeno dilagante dell'alienazione dell'individuo rispetto alla propria condizione socio-economica. Nel dopoguerra italiano, Pasolini vede l'interiorizzazione della mentalità borghese da parte del sottoproletariato: il "fornarino"<sup>36</sup> non è più felice della propria condizione, come lo era stato nei decenni precedenti, ma ha preso coscienza della propria "inferiorità sociale", rispetto al modello borghese, che ha distrutto i suoi valori culturali tradizionali.

---

<sup>33</sup> Pierpaolo Pasolini, "Corriere della Sera", 9 dicembre 1973, "Acculturazione e acculturazione"

<sup>34</sup> "Sviluppo e progresso", inedito.

<sup>35</sup> "Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo" 24 giugno 1974

<sup>36</sup> Ampliamento del <bozzetto> sulla rivoluzione antropologica in Italia, 11 luglio 1974.

L'omologazione culturale rende quindi indistinguibili i fascisti dagli antifascisti, a differenza di come era possibile fare prima del '68. I giovani neofascisti non sono più guidati dall'ideale originario, ma agiscono in modo reazionario rispetto al governo centrale.

*Il fascismo delle stragi è dunque un fascismo nominale, senza un'ideologia propria (perché vanificata dalla qualità di vita reale vissuta da quei fascisti), e, inoltre, artificiale: esso è cioè voluto da quel Potere, che dopo aver liquidato, sempre pragmaticamente, il fascismo tradizionale e la Chiesa (il clerico-fascismo che era effettivamente una realtà culturale italiana) ha poi deciso di mantenere in vita delle forze da opporre - secondo una strategia mafiosa e da Commissariato di Pubblica Sicurezza - all'eversione comunista. I veri responsabili delle stragi di Milano e di Brescia non sono i giovani mostri che hanno messo le bombe, né i loro sinistri mandanti e finanziatori. Quindi è inutile e retorico fingere di attribuire qualche reale responsabilità a questi giovani e al loro fascismo nominale e artificiale. La cultura a cui essi appartengono e che contiene gli elementi per la loro follia pragmatica è, lo ripeto ancora una volta, la stessa dell'enorme maggioranza dei loro coetanei.<sup>37</sup>*

È dunque evidente la stretta correlazione tra potere e neofascismo che Pasolini denuncia nel suo ruolo di intellettuale attento alla politica del tempo.

La società dei consumi porta ad un cambiamento non solo in ambito di ideologia politica, ma soprattutto nei nuclei familiari popolari. I modelli familiari tradizionali, basati sui valori cristiani, vengono così soppiantati dal modello edonistico americano. In un tale contesto, la Chiesa perde la sua influenza culturale e politica a partire dal nucleo primario, la famiglia. Essa rimane così come istituzione nominale e perbenistica rendendo così possibile l'approvazione della legge sul divorzio nel 1974 e la proposta di quella sull'aborto nel 1975.

Pasolini si schiera a favore della legge sul divorzio, ma si pronuncia contrario alla pratica dell'aborto. Egli promuove i metodi contraccettivi ritenendo la questione prettamente giuridica e non morale:

*Bisogna evitare prima l'aborto, e, se ci si arriva, bisogna renderlo legalmente possibile solo in alcuni casi "responsabilmente valutati".*

Il letterato ritiene che la decisione debba avvenire ad uno stadio precedente, quello del coito. Esso si presenta come il prodotto consumistico della società edonista, dove "ogni nuova nascita costituisce una minaccia per la sopravvivenza dell'umanità" e ha perso la sua sacralità.

Nonostante l'emarginazione di cui Pasolini fu vittima a causa della sua diversità ideologica, lo sguardo che egli ebbe nei confronti del mondo moderno fu lucido e critico. Le descrizioni che egli fece della realtà di cui aveva esperienza denotano una completa perdita di speranza nel futuro, la completa sconfitta non di un uomo ma di una società intera.

Il pensiero disilluso di Pasolini ricorda quindi quello di Cioran, Nietzsche o la profezia di Matteo 24, 24: "Sorgeranno infatti falsi cristi e falsi profeti e faranno grandi portenti e miracoli".

Proprio il nuovo millennio appare l'epoca del progresso guidato dai nuovi idoli delle masse, dai profeti del successo, dai falsi cristi, dai portenti e dai miracoli di una tecnica che si spinge sempre oltre ogni limite.

---

<sup>37</sup> "Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia", 10 giugno 1974

## **“Il deserto era attraversato da una larga strada d'asfalto”:**

**la nuova periferia in *Petrolio* di P.P. Pasolini**

*di Benedetta Maggi*

La selva di palazzi, moderni nel loro asettico grigiore, all'avanguardia nel loro essere fitti, nel loro sfruttare ogni centimetro di suolo all'inverosimile, si diradano a mostrare il deserto che, poco oltre la periferia, è attraversato da un'unica strada: questa larga lingua d'asfalto unisce la città all'informe realtà del suburbio. Qui i ragazzi, attirati dai colori del progresso, si aggirano con sguardi vuoti su rombanti motociclette, rabbiosi e pallidi, i loro animi diversi da quelli dei vecchi che, seduti sugli scrostati poggioli delle vecchie case oltre questa strada, tacciono le loro dignitose consapevolezze. È il mondo dei capolinea degli autobus, le cui linee, sempre più lunghe, uniscono le vite di conducenti e fattorini che attendono il loro turno alla fermata: lo sguardo presuntuoso e indisponibile, essi non si parlano, il loro silenzio rotto solo dal vociare di una forzata e desolante allegria portata da un gruppo di giovani.

Questa la dimensione che gli appunti 122 e 123 designano come la “nuova periferia” in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini: una realtà piatta e rabbiosa, invidiosa del mostruoso progresso che l'ha cambiata e deturpata, non ancora del tutto raggiunto esclusivamente per via di salari troppo bassi, che non impediscono però l'acquisto di abiti dai colori artificiali, unica, fredda e finta luce, nello scolorato panorama degli incarnati emaciati e delle case scrostate.

Carla Benedetti, in *Quattro porte per “Petrolio”* (in riferimento agli appunti dal 71 al 74, la “Visione del Merda”), offre un'analisi di questa realtà che, desolata ai nostri occhi, appare spaventosa a Pasolini: non è infatti semplice “omologazione”, secondo Benedetti una rozza fotografia delle trasformazioni di questo “Nuovo potere” che è il progresso economico, ma un dilagante desiderio indotto con una capacità livellante tale da penetrare “nelle zone più intime degli individui, nel loro modo di essere, nella loro 'antropologia', plasmandone i corpi, la gestualità, l'espressione” (dal testo sopracitato). Un causato “dover essere” dunque, ma molto voluto, che si fa “pialla” sociale e che pertanto, oltre ad eliminare le ricchezze delle culture più primitive ed ingenuie (“cruccio” tipicamente pasoliniano, all'origine della sua attività letteraria), si spande orizzontalmente in un abbaglio che, falsamente democratico, accorpa ed annulla, ma che abbaglio resta: la “larga strada” raccontata nell'appunto 122 illude il lettore di trovarsi di fronte a un ponte di solido accesso verso il miglioramento; ma essa “ha i margini slabbrati”, e ai lati vi sono rifiuti, e il tempo sembra qui essersi fermato nelle espressioni spente di tanti ragazzi cresciuti uguali.

D'altronde Pasolini lo lascia intendere proprio nell'esergo, citando Mandel'stam, il filo che *Petrolio* avrebbe seguito, ovvero l'ennesima testimonianza del suo teso rapporto coi tempi correnti, col progresso dell'Italia degli anni '70, col denaro che, allora (come ora) è e regala potere: ed egli, con questo “mondo del potere” non ha avuto “che vincoli puerili”. Legami dunque bambineschi, infantili, di fatto leggeri e, paradossalmente, sciolti: lacci che si fanno lenti quando non servono più allo scopo perseguito. Pasolini è qui il bambino che si scalza con noncuranza le scarpe nuove allacciate dalla madre, dopo aver corso, senza sciogliere le stringhe: l'intellettuale che, ottenuto ciò che di buono può dal demoniaco mondo in cui vive, se ne disfa e lo disprezza. “Demoniaca” è anche la tecnica narrativa che l'autore rivendica per sé nella stesura di *Petrolio*: “è un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri [...] io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne ed ossa [...] ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme”, scrive a Moravia. L'opera risulta infatti complessa, difficile in lettura e comprensione sotto innumerevoli

aspetti: l'asprezza delle parole, delle immagini, combinate a formare, nei passaggi nodali, allegorie del paradosso atte a spiegare proprio la dicotomia tra progresso economico e recessione culturale. La "forma" che Pasolini ricrea è mista di stilemi di saggio, di romanzo, di poesia, e di sapori: si ritrova una sorta di "verismo introspettivo" nel gusto provato dall'autore nel farsi specchio della realtà delle periferie e allo stesso tempo attento interprete degli effetti di questa realtà sugli animi. Il linguaggio, spesso empio e volgare, risulta a tratti poetico grazie ad allitterazioni, assonanze e ripetizioni in un lavoro che si fa meta-testuale: "i capelli tagliati corti sulla fronte, e lasciati lunghissimi dietro le orecchie a penzolare fino sulle spalle, davano loro un'aria di feticci femminili<sup>38</sup> ridicoli e sinistri" (appunto 122). Nasce, nel lettore, disgusto; e cresce in lui la paura di ritrovarsi dentro la realtà descritta come matrice di questa desolazione: "[...] Le costellazioni di casamenti si erano incastrate l'una dentro l'altra, e i soli tagli che aprivano quella superficie compatta erano quelli dei cavalcavia, specole sul disordine, percorsi rabbiosamente da migliaia di automobili e di camion". Proprio questo appunto (il 123) culmina con un'interpretazione pasoliniana della realtà, che vede tramontata ogni speranza di trovare rimedio alla situazione creatasi: "la mattina era già matura, il sole scomparso in una specie di velame".

---

38

Allitterazione.

## **Identità culturale e progresso: un rapporto difficile.**

**Da *Le mura di Sana'a* a *La forma della città*.**

*di Cristiano Caffarelli, Caterina Di Lucchio, Laura Langone e Benedetta Maggi*

Le mura di Sana'a circondano quella che, all'oggi, è la capitale dello Yemen: conta due milioni di abitanti, stretti tra mura medioevali e palazzi industriali. Nel 1971, Pier Paolo Pasolini vi si reca per girare una scena del suo *Decameron*; si innamora dell'ambiente in cui si ritrova e, presosi un giorno di pausa dalle riprese, fa della rimanente pellicola quello che poi ci giungerà come il cortometraggio *Le mura di Sana'a*.

Negli anni '70 la situazione economico-politica dello Yemen è modernamente considerabile come arretrata: mancano acquedotti, vie fognarie, servizi di previdenza sociale e il governo è lontano (come all'oggi) da ogni tipo di rappresentanza democratica. Pasolini tuttavia trova che questa sia una realtà preziosamente spontanea, da salvare in quanto minacciata dai colossi economici occidentali i quali sfruttano, oltre alle materie prime, anche il desiderio di progresso degli abitanti del luogo. Le riflessioni di Pasolini si concretizzano in un accorato appello all'UNESCO, cui domanda di dichiarare Sana'a patrimonio dell'umanità per salvaguardarla dal demone dell'occidentalizzazione. Nel 1986 la sua richiesta viene accolta ma, nel 2001, i bombardamenti sauditi distruggono, insieme a parte della cittadella antica, proprio quelle mura in cui Pasolini aveva riposto la speranza di vedere rivendicata l'identità yemenita.

Proprio il concetto di identità culturale risulta, all'oggi, dai confini labili: la situazione globale rende complicato riconoscersi all'interno di un contesto culturale nitido, con conseguente perdita di definizione delle culture stesse. Il mondo moderno vede dunque due diversi modi in cui le civiltà fronteggiano il Progresso, spesso impositivo: nel primo caso, una già esistente civiltà, costretta a raccogliere la sfida da questo offerta, decide se lasciarsi penetrare o se contrastarlo. Nel secondo caso, invece, una civiltà ha bisogno di crearsi e, nel farlo, scegliere se appoggiare o rifiutare questo genere di sviluppo.

Per esplorare un esempio del primo di questi due casi si può ritornare proprio agli studi di Pasolini che, all'interno della sua vasta produzione, nel cercare ispirazione in culture diverse da quella italiana, approda in paesi africani che gli regalano spunti di riflessione sulla condizione del Terzo Mondo. Lì, egli si concentra e studia prevalentemente la classe dirigente che emerge negli anni '70: una cerchia di giovani formati sia culturalmente che ideologicamente in paesi occidentali che, una volta ritornati in patria, sono ai vertici di istituzioni ed economia.

È grazie al progetto del film ispirato all'*Oresteia* di Eschilo (mai terminato) che regala una delle sue prime analisi: l'ambientazione, un'Africa sempre più moderna i cui abitanti cercano di emulare lo stile di vita dell'occidente capitalistico o della Cina industrializzata incorrendo in innumerevoli contraddizioni, fa molto riflettere. Pasolini realizza un documentario propedeutico a questo progetto, poi proiettato alla mostra del cinema di Venezia del 1973 e a quella di Cannes del 1976, *Appunti per un'Orestide africana*. Si tratta di una serie di "appunti audiovisivi" che il poeta registra con l'intento di selezionare poi i volti e i luoghi adatti al lungometraggio. La prima parte del documentario viene filmata durante un viaggio in Tanzania e in Uganda, ed è accompagnata da cinegiornali relativi alla guerra in Biafra, mentre la seconda vede un confronto tra Pasolini e alcuni studenti africani dell'università La Sapienza di Roma sui risvolti presi dalla civiltà africana dell'era post-coloniale; la terza parte consiste di una jazz session. In particolare, il dibattito tra il regista e i

giovani africani apre spunti di riflessione riguardo la contemporaneità, come ad esempio la situazione dell’Africa all’oggi, quarant’anni dopo la regia del documentario.

«L’Africa ha aiutato l’Europa occidentale a svilupparsi, come quest’ultima ha aiutato l’Africa a sotto svilupparsi», scrive Giovanna Fasciani in *Gli africani parlano dello sviluppo*<sup>39</sup>: uno scritto che apre diversi interrogativi sul ruolo giocato dall’Occidente negli ambiti economico-politici del continente nero. Infatti, l’analisi storica dello sviluppo africano non deve iniziare dal colonialismo europeo del XIX secolo, cui si è portati a pensare come a una “missione salvifica” degli stati del vecchio continente, ma serve risalire ad imperi quali il Regno del Ghana, il Regno del Mali, l’Impero Songhai, il Regno del Benin, il Regno del Congo e il Regno di Monomotapa, precedenti all’arrivo degli europei, la cui opera fu, in realtà, di conquista. Conquista che si attua sin dal primo momento, giustificata da idee darwiniane e dilagante nazionalismo (sfociato poi in razzismo), che poi negli anni ’40 e ’50 del ‘900 si tramuta in un’esteriore apparenza di aiuto nei confronti di questi paesi sottosviluppati, di fatto uno sfruttamento della popolazione allo scopo di accrescere i profitti dei singoli paesi.

Vi sono anche esempi recenti: il progetto E4Impact, nato alla fine del 2015 all’Università Cattolica di Milano, ha l’intento di istruire giovani ragazzi africani perché essi diventino i futuri protagonisti della nuova classe dirigente di imprese italiane presenti sul territorio. Piuttosto che incentivare lo sviluppo dell’economia dei paesi d’origine di questi ragazzi, l’Italia si sta impegnando nella realizzazione di un progetto volto ad un proprio guadagno, e con l’ambizione di coinvolgere entro il 2020 fino a 16 paesi africani, 3000 nuovi imprenditori, con lo scopo di creare 500 nuove aziende.

Ma non sono solo città e/o civiltà antiche a dover fronteggiare il Progresso: un esempio di secondo caso, dunque di cultura nascente, che in questo caso decide di appoggiare prepotentemente lo sviluppo, è la particolare città di Shenzhen. Questa città si trova in Cina nella regione di Guangdong, a circa 17 chilometri da Hong Kong, e conta oltre 15 milioni di abitanti nel proprio bacino metropolitano. L’aspetto di apparente normalità di questo centro abitato cinese è però superato dal fatto che esso sia vecchio meno di quarant’anni, e sia nato quando Deng Xiaoping, l’architetto della Nuova Cina, sceglie, nel 1978, di sperimentare il famoso socialismo con “caratteristiche cinesi”, trasformando dunque in pochi anni un piccolo villaggio di pescatori in un enorme (e soprattutto importante) complesso abitativo e industriale. Shenzhen, infatti, attualmente è sede di uno dei porti più grandi dell’intera Cina, ospita numerose aziende con fatturati che superano il miliardo di dollari l’anno (ad esempio, Huawei) e una delle borse che hanno più rilevanza nell’economia a livello mondiale. La popolazione aumenta con un tasso di un milione di persone in più ogni anno, presenta un’età media inferiore ai 29 anni, e nella città vivono 16 dei 168 miliardari presenti su tutto il territorio della Repubblica cinese. Tutti elementi che rendono Shenzhen un vero miracolo economico e sociale per i nostri tempi.

Ma quale identità appartiene a questa città? Quale sentimento comune e quali tradizioni legano milioni di cittadini che per la quasi totalità non sono nativi della metropoli? Shenzhen non è il primo caso nella storia dell’umanità di centri abitativi creati dal nulla e in un brevissimo lasso di tempo, e molti intellettuali hanno avuto modo di occuparsi dello studio delle identità sociali nate da queste realtà: tra questi, proprio Pier Paolo Pasolini, il quale, nel suo documentario *La forma delle città* (del 1974), descrive e analizza le caratteristiche storico-culturali della città laziale di Sabaudia.

Essa è costruita in un'area bonificata dal regime fascista, che si impegnò a trasmetterle i propri ideali, cercando di donare agli abitanti della città una loro autonomia culturale, un'identità a cui riferirsi, dei caratteri distintivi a cui rifarsi: dall'architettura all'organizzazione statale, l'identità di Sabaudia cresce sino a coincidere con quella del regime. Pier Paolo Pasolini sceglie di parlare di questa città "nuova" non solo per la sua iniziale mancanza di identità culturale, ma anche perché la Sabaudia degli anni '70 non mostra più alcun tipo di legame culturale e ideale all'identità fascista. Come può essere accaduto un fatto simile, che lo stesso Pasolini ritiene "miracoloso"? La città di Sabaudia, così come altri centri abitativi situati nell'Agro Pontino, è stata creata dal Fascismo ma non presenta nulla di fascista, se non qualche caratteristica legata all'esteriorità di alcuni edifici. L'umanità dei suoi abitanti è riconducibile all'identità con cui la città è nata, cioè quella della realtà italiana provinciale e rustica che è stata dominata tirannicamente senza essere minimamente scalfita dal regime. La mancanza, quindi, di un potere forte dal punto di vista culturale da parte del Fascismo ha permesso agli abitanti di vivere, sia durante che dopo il regime, una quotidianità estranea ad ogni tipo di ideologia politica e non imposta.

Sabaudia risulta essere, quindi, un esempio di città creata dal nulla che è riuscita a costruirsi la propria identità in maniera naturale e spontanea senza accettarne una differente proveniente dall'esterno. Shenzhen per certi aspetti ha molti tratti in comune con la città laziale, ma i motivi politici e soprattutto economici che hanno portato alla sua costruzione hanno impedito alla città di adottare gli usi e costumi tipici del luogo di continuare ad esistere. La metropoli cinese non è altro che una macchina economica che funziona grazie a numerosi ingranaggi mossi dalla gente che vi abita, interessata soltanto alla produzione esponenziale di prodotti. L'identità dei suoi cittadini appartiene ad altre città dalle quali essi sono emigrati, ma non a Shenzhen, la cui mancanza di nativi non permette alle persone che ospita di essere spontaneamente umane come lo sono gli abitanti di Sabaudia.

## **Siamo tutti in pericolo: l'ultima intervista di Pier Paolo Pasolini**

*di Claudia Canestrelli*

Roma, estate 1975. Avvenuta poche ore prima della tragica morte di Pasolini, questa intervista di Furio Colombo racchiude il pensiero di Pier Paolo Pasolini sulla società italiana.

Il tema centrale dell'intervista è la lotta di Pasolini contro le istituzioni, le persuasioni, le persone che incarnavano i poteri della società in cui viveva. Parliamo di una società neocapitalistica, che aveva abbandonato i valori che per Pasolini erano fondamentali, come la vita rurale semplice o la famiglia. Pasolini parte, nell'intervista, da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ma per capire il percorso che aveva portato l'artista a questa opera bisogna partire da lontano. L'intento delle sue opere fino agli anni Cinquanta, e oltre, era stato, infatti, di ridare valore a realtà che la nostra società ignora o soffoca. A partire dai suoi libri *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, Pasolini vuole mettere in luce la realtà dei marginali, in questi casi delle borgate romane, una realtà che si manifesta però non solo a Roma, ma in gran parte del nostro paese: una situazione di povertà estrema, un gruppo di ragazzi che passano le loro giornate a fare niente, che non si preoccupano del loro futuro ma vivono la vita alla giornata, tra qualche piccolo crimine e giochi tra ragazzi. Ne emerge una visione del mondo dal punto di vista dei ceti più bassi, che non fanno parte della massa che va dietro al consumismo e all'industrializzazione sempre crescente, tuttavia desolata. Lo stesso punto di vista è adottato anche nel suo primo film *Accattone*, che racconta la storia degli emarginati della società, gli ultimi elementi della catena sociale.

Ma anche questi ceti, o queste persone (se si preferisce) hanno perso quella purezza che lui ha continuato a ricercare per tutta la vita, furiosamente, senza poi trovarla, neanche in quegli esclusi in cui inizialmente aveva creduto di ritrovarne la traccia.

Pasolini si concentra poi sulle sue ultime opere, quelle più controverse, che hanno scatenato un immenso scalpore tra il pubblico perché sono una prova schiacciante ma molto provocatoria – anche nelle scelte estetiche - del declino della società moderna: parliamo di “*Salò o le 120 giornate di Sodoma*” e “*Petrolio*”, in cui Pasolini affronta argomenti molto pesanti con l'intento di disgustare il suo pubblico. Ma in realtà è tutta una metafora: nello sconvolgere il suo pubblico con scene esplicite e violente di depravazione fisica, morale e mentale come nel suo film *Salò* Pasolini non sta rappresentando la mente malata di quattro uomini scelti per caso: quei quattro uomini sono il simbolo dei poteri della società contemporanea: potere di casta, potere ecclesiastico, potere giudiziario e potere economico. Non c'è più nessuno spazio di libertà, né, tanto meno, di purezza: alla crudeltà dei torturatori corrisponde una sorta di complicità delle vittime, completamente succubi non solo della violenza esplicita, ma di quella che le ha plagiate, reificandole e mercificandole.

L'intervista si chiude con le parole di Pasolini “siamo tutti in pericolo” ed è proprio questo a cui l'intellettuale si riferisce: “il potere è un sistema che divide soggiogati e soggiogatori”, afferma

Pasolini, che accusa questo potere di voler creare una società in cui l'individualità si perde completamente, perché per essere controllati dobbiamo essere tutti uguali.

C'è una sorta di nostalgia che persiste durante tutta l'intervista e che verrà svelata solo tra le ultime domande: Pasolini, infatti, ammette di provare una grande nostalgia nei confronti della gente che egli stesso definisce "povera e vera", che combatte per i propri diritti senza volere il controllo assoluto su nessun altro. La differenza tra loro ed il resto della società è che essi combattono per abbattere quel padrone a cui sono soggiogati, ma senza voler diventare padroni loro stessi, mentre il resto della società esegue solo gli ordini, senza preoccuparsi di provare a cambiare le cose, e - dato il pericoloso di tutti - senza accorgersi affatto di essere funzionali al sistema, che non saranno mai in grado di reagire.

Ma allora, come si può evitare il pericolo? A questa domanda Pasolini rispose in un primo tempo che non aveva alcuna fiducia nella possibilità di un riscatto che non rispose mai, ma poi, alle insistenze dell'intervistatore concluse di essere più bravo a scrivere che a parlare, quindi avrebbe ripensato ad una risposta da dare a quella domanda e che l'avrebbe scritta la mattina dopo. Ma quella mattina per lui non arrivò mai.

## LA CULTURA ITALIANA

### *Bologna ricorda Pasolini nel quarantennale della morte*

13) *Ennio Fantastichini e Valentino Corvino, "Tra la carne e il cielo" – Pasolini/Bach ~ 23/24 Ottobre*, di Laura Langone e Chiara Todeschi

14) *"Pilade", interpretato da Archivio Zeta ~ 1 Novembre*, di Eugenia Losi

15) *M.A. Bazzocchi legge la poesia "Correvo nel crepuscolo fangoso..." di P.P. Pasolini ~ 20 Gennaio*, di Michele Ronchi

16) *Attraverso il Novecento. Brevissima storia degli intellettuali italiani nel secolo breve/1 ~1 Febbraio*, di Francesca Federici, Valentina Ferrari e Francesca Maucione

17) *Attraverso il Novecento. Brevissima storia degli intellettuali italiani nel secolo breve/2 ~ 8 Febbraio*, di Caterina di Lucchio, Greta Parchi e Benedetta Testoni

18) *"Pasolini e i giovani", resoconto della conferenza di Matteo Marchesini ~ 16 Febbraio*, di Silvia Benfenati e Chiara Todeschi

19) *Pierpaolo Pasolini: il mio cinema. ~ 12 Dicembre*, di Chiara Beccoi

20) *Pasolini: la censura, il potere ~ 14 Dicembre*, di Cristiano Caffarelli, Edoardo Costa e Alessio Pin

21) *Pasolini e il Friuli ~ 10 Febbraio*, di Cristiano Caffarelli, Alessio Pin e Michele Ronchi

22) *Pasolini e Roversi: lezione di Antonio Bagnoli ~ 30 gennaio*, Valentina Grillini e Giulia Negro

## **Ennio Fantastichini e Valentino Corvino, *Tra la carne e il cielo – Pasolini/Bach***

progetto di V. Corvino - Teatro Brancaccio - Elisa Bonazzi: contralto - Coro del Teatro Comunale di Bologna - Orchestra da Camera di Imola - Produzione CE.F.A.C. - Teatro Brancaccio - Bologna, Teatro Duse, 23/24 Ottobre 2015

### ***recensione di Chiara Todeschi e Laura Langone***

Nei giorni 23 e 24 Ottobre 2015 abbiamo assistito allo spettacolo “Tra la Carne e il Cielo”. Organizzato in modo da rendere omaggio alla eclettica e controversa figura intellettuale di Pier Paolo Pasolini, esso consisteva nella lettura, effettuata dall’attore Ennio Fantastichini, di brani tratti da alcune sue opere, coniugata alla riproduzione di musica di Bach, che lo stesso autore aveva posto a colonna sonora dei propri film. Fra recitazioni di parti in prosa e poesia, da “Vita attraverso le lettere” a “Quaderni Rossi”, tramite interviste e confessioni, l’attore e l’orchestra hanno guidato la platea in un viaggio attraverso il mondo ricco di contrasti del tormentato protagonista per metterne in luce la profonda, ineluttabile divisione fra attrazione per la carnalità e slancio di spiritualità.

Lo spettacolo si è articolato in due parti. Partendo da testimonianze scritte dell’autore, fra le quali lettere indirizzate alle persone più importanti nella sua vita, ai suoi maggiori confidenti, nonché da brani tratti dai suoi saggi, si è potuta mettere in luce la molteplicità di aspetti della sua visione esistenziale, declinata nei vari ambiti. I nuclei che sono parsi, a mio avviso, fondamentali sono stati le riflessioni sulla libertà di agire e quelli critici a proposito della società. Parti confidenziali descriventi le sue relazioni amorose, il suo stato di vita del tempo etc. sono contenute, invece, in alcune epistole, spesso spedite alle donne con cui era in rapporti di amicizia: di qui emerge il tema della difficile accettazione della propria sessualità in un mondo che dà poco spazio all’indulgenza e all’accettazione.

Sempre più amara si è fatta la visione dell’intellettuale, nelle parti in cui vi fossero critiche alla società, al modo di consumo, all’insieme di disvalori che, accumulandosi e sedimentandosi nel tempo alimentano quel complesso “gioco” basato sulla rapporto “potente-servo” che caratterizza la logica del potere come arma di controllo impari. Ciò si fa molto presente anche nella sfera privata, caratterizzando tutte le relazioni che lo scrittore intraprende e di cui parla nelle sue opere lette in tale occasione.

Ma parte forse di più spiccata importanza ha ricoperto la musica: è stato infatti Bach, con le sue composizioni eseguite per l’occasione da un’orchestra dal vivo, ad accompagnare la recitazione e a dare vera voce e vero corpo alle tematiche ed al loro significato. Posto dallo stesso Pasolini a colonna sonora dei suoi film, di cui fotogrammi sono stati proiettati durante la serata, Bach è l’esemplificazione massima della produzione pasoliniana. Essa è lo sposalizio fra quiete e frastuono, fra pacatezza ed impetuosità, e, proprio come in Pasolini, il passaggio fra l’uno e l’altro stato è spesso repentino ed inatteso. Particolare rilevanza hanno avuto, allora, ai nostri occhi, le scelte di esecuzione, che hanno spesso lasciato le parti più intimistiche e introspettive al riecheggiare di un silenzio assoluto, così come altre volte restituito le sensazioni di “pace” a seguito di passaggi bruschi. La rabbia e la maestosità delle “invettive” contrapposta al dolce cullare dei canoni della serenità, il tutto intriso di quella dicotomica aura di spiritualità e concretezza insieme, pongono proprio la musica ad elemento consustanziale alla recitazione accorata di simili, evocative

pagine.

In conclusione, dunque, lo spettacolo è stato molto gradevole e ben strutturato, sebbene riteniamo che se ne sarebbe potuto fruire in modo più consapevole avendo maggiormente chiari i punti cardine dell'opera pasoliniana in toto prima di assistervi.

\*

## ***Pilade, interpretato da Archivio Zeta, Bologna, 1° novembre 2015***

### ***recensione di Eugenia Losi***

Pilade, di Pier Paolo Pasolini, è un'opera teatrale composta dall'autore verso la fine degli anni '60. Ispiratosi all'omonima figura della mitologia greca, Pasolini costruisce una vicenda successiva agli eventi narrati da Eschilo nell'*Oresteia*.

Archivio Zeta ha riprodotto l'intera opera teatrale in una giornata, domenica 1 novembre, in diversi luoghi di Bologna. La particolarità dell'evento consisteva proprio in questa sorta di spettacolo itinerante che, a partire dalla mattina, si è protratto fino a sera: diviso in tre parti, il percorso partiva a Villa Aldini per poi concludersi in piazza Liber Paradisus; essendo l'opera stata divisa in tre episodi, è stato possibile scegliere se assistere a tutti o solo ad alcuni di essi. In particolare ho partecipato all'ultima parte, ovvero la conclusione.

La vicenda ha preso vita ai piedi di una sorta di capannone in cemento. Qui, tra le colonne, gli attori recitavano con alle spalle un vasto campo di grano. Uno scenario inedito per un'opera di Pasolini che porta con sé un forte significato allegorico e stupisce ancora dopo oltre quarant'anni per la sua attualità.

“Pilade” è la storia di una sconfitta, è la storia di uno sconfitto consapevole di avere perduto. Il parallelismo tra il protagonista e l'autore è sicuramente una chiave di lettura attraverso la quale è possibile comprendere uno dei significati dell'opera. Pilade, come Pasolini, si ritrova a dover combattere non tanto contro un individuo, quanto contro un'ideologia, incarnata da una Dea implacabile.

Atena, dea della ragione, è il progresso che marcia inarrestabile portando con sé benessere per i più. Reietti sono Elettra e Pilade, ovvero il passato e Pasolini stesso e chi come lui; essi non sono solo sconfitti pubblicamente, essi diventano emarginati in un mondo che muta troppo in fretta e che ogni giorno è più lontano.

Vedere la messa in scena di tali pensieri in un luogo come quello che ho descritto è stato molto coinvolgente. Gli attori, come dicevo, hanno recitato la prima parte della rappresentazione sotto un palazzo retto da colonne in cemento. Quando l'attrice interpretante Atena ha idealmente varcato la soglia della città di Argo, ha compiuto un lungo percorso circolare, passando davanti a tutti gli

spettatori con un lunghissimo seguito di comparse. È stato in quel momento che sullo sfondo ho notato il campo su cui poi ci saremmo trasferiti. In quello stesso campo, poi, si ergevano palazzi in costruzione a loro volta sovrastati dal sole che, lentamente, tramontava. La visione della personificazione della ragione, del progresso, che marciava con alle spalle un paesaggio deturpato dal progresso stesso, mi ha fatto pensare che la locazione dello spettacolo non fosse stata casuale.

La seconda parte della rappresentazione è stata recitata in un altro luogo. Ci siamo dunque spostati insieme agli attori nei pressi di un muretto che dava sul campo di cui ho parlato. Qui si è svolta la scena finale, ovvero l'ultimo dialogo tra Pilade ed Atena, ovvero il dialogo tra Pasolini e la ragione che condiziona la vita dell'oggi.

L'attualità dell'opera pasoliniana forse è ciò che più mi ha stupita. Il punto di vista di Pasolini, narrato attraverso l'esperienza mitica di Pilade, ci mostra il lato nascosto del progresso; progresso che avanza senza guardarsi né indietro né attorno, senza così rendersi conto dell'importanza di ciò che ci precede e di ciò che ci si lascia immediatamente alle spalle.

\*

**M. A. Bazzocchi legge la poesia “Correvo nel crepuscolo fangoso...”**,

**di P. P. Pasolini, Bologna, 20 gennaio 2016, presso il Liceo Copernico**

*di Michele Ronchi*

Correvo nel crepuscolo fangoso,  
dietro a scali sconvolti, a mute  
impalcature, tra rioni bagnati  
nell'odore del ferro, degli stracci  
riscaldati, che dentro una crosta  
di polvere, tra casupole di latta  
e scoli, innalzavano pareti  
recenti e ormai scrostate, contro un fondo  
di stinta metropoli.

Sull'asfalto scalzato, tra i peli di un'erba acre  
di escrementi e spianate  
nere di fango - che la pioggia scavava  
in infetti tepori - le dirotte  
file di ciclisti, dei rantolanti  
camion di legname, si sperdevano  
di tanto in tanto, in centri di sobborghi  
dove già qualche bar aveva cerchi  
di bianchi lumi, e sotto la liscia  
parete di una chiesa si stendevano,  
viziosi, i giovani.

Intorno ai grattacieli  
popolari, già vecchi, i marci orti  
e le fabbriche irte di gru ferme  
stagnavano in un febbrile silenzio;  
ma un po' fuori dal centro rischiarato,  
al fianco di quel silenzio, una strada  
blu d'asfalto pareva tutta immersa  
in una vita immemore ed intensa  
quanto antica. Benché radi, brillavano  
i fanali d'una stridula luce,  
e le finestre ancora aperte erano  
bianche di panni stesi, palpitanti  
di voci interne. Alle soglie sedute  
stavano le vecchie donne, e limpidi  
nelle tute o nei calzoncini quasi  
di festa, scherzavano i ragazzi,  
ma abbracciati fra loro, con compagne

di loro più precoci.

Tutto era umano,  
in quella strada, e gli uomini vi stavano  
aggrappati, dai vani al marciapiede,  
coi loro stracci, le loro luci...

Sembrava che fino a dentro l'intimo  
e miserabile sua abitazione, l'uomo fosse  
solo accampato, come un'altra razza,  
e attaccato a questo suo rione  
dentro il vespro unto e polveroso,  
non fosse Stato il suo, ma confusa sosta.

E chi attraversasse quella strada,  
spoglio dell'innocente necessità,  
perso dai secoli cristiani  
che in quella gente si erano persi,  
non fosse che un estraneo.

(dai *Diari* 1943-1953)

### Il contesto biografico

Gli anni '50 rappresentarono per Pasolini l'avvento di una nuova realtà; l'intellettuale, infatti, era stato costretto ad abbandonare il Friuli ed a rifugiarsi con la madre a Roma dopo che era stato coinvolto nello scandalo con relativa denuncia per atti osceni in luogo pubblico a causa di rapporti sessuali che aveva avuto con alcuni suoi studenti. Pasolini fu poi assolto perché fu dimostrato che gli atti si erano compiuti in un cortile e quindi in un luogo privato, ma gli costarono comunque il ruolo di insegnante, il ritiro della tessera del Partito Comunista Italiano e, come detto in precedenza, l'allontanamento dal Friuli, la terra della madre, dove aveva anche studiato il friulano e scritto in dialetto le *Poesie di Casarsa*.

A Roma Pasolini si stabilì in una stamberga nei sobborghi, la madre da maestra che era in precedenza dovette ricoprire il ruolo della donna di servizio per guadagnare da vivere, mentre egli riuscì a farsi conoscere nel mondo del cinema scrivendo i copioni ambientati nei sobborghi poiché aveva studiato il dialetto popolare romano. Fu proprio in questo periodo che cominciò a distaccarsi dalla lingua italiana letteraria ispirata a quella leopardiana, nonostante Leopardi restasse anche in seguito, comunque, una fonte d'ispirazione, e cominciando ad avvicinarsi a poeti in controtendenza rispetto agli ermetici, recuperando nella tradizione, ad esempio, Carducci e Pascoli.

### Lettura della poesia

“Correvo su un crepuscolo fangoso...” è una poesia appartenente ai *Diari*: si tratta di uno degli esperimenti che portarono poi lo scrittore alla stesura delle *Ceneri di Gramsci*. La prima strofa è ambientata nella periferia romana. Fin dalla prima parola “correvo” il poeta mette in luce la propria intenzione, attraversare questo spazio dando al lettore la sensazione di movimento attraverso i dettagli. Subito dopo segue la parola “crepuscolo” che era molto utilizzata dai simbolisti, ma Pasolini la fa sua, abbassandola, con l'accostarle l'aggettivo “fangoso”; è molto significativo l'uso degli aggettivi nelle poesie di Pasolini, perché serve a dare colore. Il sostantivo “crepuscolo” invece ci dà anche un'indicazione sul momento della giornata, una tecnica in generale molto in voga negli anni '50. Al secondo verso l'allitterazione “dietro a scali sconvolti” evoca la durezza dell'ambiente, descritto come una “stinta metropoli” - ancora la stessa allitterazione -, una realtà priva di colore e anche di vitalità, come si evince dall'aggettivo “mute” accostato a “impalcature” al v.3. Non si ha una descrizione chiara ma delle impressioni veloci dettate dal movimento di chi guarda correndo nei luoghi della periferia, i quali non hanno una dignità letteraria e sono totalmente anomali per una produzione artistica, rappresentati prima solo dagli espressionisti. Ai vv. 4-5 si trova l'espressione “stracci caldi”, che è un'immagine molto utilizzata da Pasolini, ad esempio in “Ragazzi di vita”: addirittura, nel film “Ricotta” il personaggio principale si chiama Stracci; gli stracci rappresentano i residui e le rovine del passato. L'ultimo verso, “contro un fondo di stinta metropoli”, è collegabile al primo, “correvo nel crepuscolo fangoso” .

Nella seconda strofa emerge l'attività umana tramite le immagini delle “file di ciclisti” al v.14 e del “camion” al v.15, e, più indirettamente con l'immagine de “l'asfalto” al v.10, simbolo dello sviluppo dell'umanità e della modernità, che però è “scalzato”, ovvero in stato di degrado come tutta la zona. L'ambientazione non è identificata precisamente fino al v.16, dove viene specificato “in centri di sobborghi”, ma è di per sé un paradosso parlare di centro quando ci si riferisce a zone periferiche; infatti, Pasolini vuole identificare coloro che abitano questi luoghi e che vi hanno creato un vero e proprio centro del borgo, come segnalato dal bar e dalla chiesa. Rispetto alla prima strofa si ha un abbassamento, si passa dal fango all'immagine dei “peli di un'erba acre di escrementi”; a creare un elemento di rottura queste immagini basse e disgustose sono i giovani nel bar, necessariamente maschi poiché ai tempi il bar non era un luogo frequentato dalle donne.

Alla pubblicazione le “Ceneri di Gramsci” suscitarono molte contestazioni,; furono criticate anche da poeti amici di Pasolini, ma da lui molto diversi per impostazione politica, come Fortini, secondo cui per Pasolini “il mondo è pluralità infinita, come l'oggetto di un appetito insaziabile”. In effetti Pasolini nelle proprie composizioni poetiche e cinematografiche più cerca di prendere e “mangiare” il mondo, e più ne viene divorato. Anche nel campo cinematografico amava giocare sul termine “macchina da presa” sostenendo che fosse uno strumento per “prendere” il mondo.

La terza strofa è suddivisibile in due parti separate dal “ma” al v.25 che le contrappone intensamente. Nella prima parte della strofa vi è una descrizione della realtà intorno ai grattacieli popolari e alle industrie caratterizzata dal “febbrile silenzio”, ovvero del silenzio come quello del corpo che ha i brividi, in cui non è presente la vita. Tutta la descrizione dell'ambientazione presenta molte coppie sostantivo-aggettivo ( “grattacieli popolari, già vecchi”; “marci orti”; “fabbriche irte di gru ferme”). Nella seconda parte, la quale descrive la periferia della periferia al di fuori del “centro

rischiarato”, si trova invece fin da subito una nuova vitalità: non vi è più “l'asfalto scalzato” della seconda strofa, bensì una “strada blu d'asfalto”; l'anticipazione dell'aggettivo, come in questo caso, era una tecnica tipica dei simbolisti, in più il blu è il colore dei sogni e dell'esistenza. La strofa è dedicata alla poeticità di questa realtà alternativa, dove l'aggettivo “palpitanti”, molto utilizzato da Pascoli, ridà vitalità a ciò che è inanimato. Le condizioni privilegiate da Pasolini erano la maternità e la giovinezza e lo si ritrova anche in questa strofa dove sono presenti dei giovani e delle donne anziane, ma non uomini adulti. I giovani, vestiti in “tute”, che è un termine assolutamente nuovo per la produzione poetica fino ad allora, non sono più viziosi come quelli citati precedentemente nel bar, bensì gioiosi e abbracciati alle compagne, le quali erano più precoci rispetto a loro, anche nel pensiero erotico.

Gli uomini vengono citati invece nella quarta strofa, composta da solo quattro versi. È forte l'accostamento in questa strofa dei due termini chiave di questa poesia che tra loro normalmente si oppongono: “le luci”, che si rifanno a una dimensione alta, e “gli stracci”, che hanno una connotazione bassa. Si palesa il significato della poesia, che rispecchia il pensiero di Pasolini in quegli anni: come espresso nelle “Ceneri di Gramsci”, proprio dove il mondo è più misero e umile vi si trova il sacro.

Nella quinta strofa Pasolini è molto attratto dal modo di vivere di questi uomini, non secondo le regole dello Stato, ma “accampati”, ovvero secondo proprie regole come in una comunità tribale; in questo il poeta trova del sacro perché ancestrale e controcorrente al resto del mondo.

Tuttavia nell'ultima strofa Pasolini puntualizza che, per quanto ci sia del sacro, chiunque passi per questo mondo si sente un estraneo, anche lui stesso; infatti può amarlo ma non identificarsi in esso. Non si sente parte né del mondo in cui vive che definisce morto, né di quel mondo, che però apprezza molto, in quanto portatore dell'umiltà che si sta perdendo con l'avvento della modernizzazione, e che pensa di dovere raccontare, come farà per esempio anche nel cinema con “Accattone”, “Mamma Roma” e “La ricotta”.

Questa poesia ha anche una seconda versione della sesta strofa, con alcune varianti:

"E chi attraversasse quella strada  
Spoglio dell'innocente necessità,  
Perso dai secoli cristiani  
Che in quella gente si erano persi,  
Non fosse che un estraneo".

La parola fondamentale è la stessa: in comune entrambe le versioni hanno la medesima sensazione di estraneità da un mondo da cui il poeta, il poeta che vi corre attraverso, è affascinato.

\*

## Attraverso il Novecento

## Brevissima storia degli intellettuali italiani nel secolo breve – prima parte

Lezione di Federico Diamanti – Bologna, Liceo Galvani, 1/2/2016 *Spina*

*rielaborazione di Francesca Federici, Valentina Ferrari e Francesca Maucione*

Il giorno 1 febbraio 2016 lo studente universitario Federico Diamanti ha tenuto una lezione sui maggiori intellettuali che hanno influenzato la cultura del XX secolo, al fine di farci comprendere pienamente la complessità della figura di Pier Paolo Pasolini. Durante questo incontro ha chiarito con precisione il contesto culturale in cui Pasolini si esprime. Infatti, come spiega Massimo Cacciari nel saggio "Il potere che frena", è impossibile scindere il pensare dalle condizioni sociali e politiche del proprio tempo.

Tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900 in Europa si ha un mutamento delle condizioni economiche che comporta un rapido popolamento dei maggiori centri industriali e l'avvento della società di massa. Tutto ciò è accompagnato da un grande fermento intellettuale, in cui i letterati acquisiscono la consapevolezza di far parte di un'epoca di cambiamento. Questo fervore sfocia in quella che viene definita da Giulio Ferroni la "febbre intellettuale", in cui il ruolo dei dotti assume un valore diverso da quello avuto fino ad allora: l'intellettuale diventa colui che sfrutta le proprie conoscenze per creare qualcosa di positivo e utile per la società.

Il '900 è inoltre caratterizzato dalla fondazione di numerose **riviste**, tra le quali una delle più importanti, soprattutto per Pasolini, poi, è "**La Voce**", che viene fondata da Giuseppe Prezzolini a Firenze il 20 dicembre 1908 e termina la sua attività il 30 dicembre 1916. Il suo obiettivo principale è dare voce, sfogo e spazio alla nuova generazione di intellettuali nati alla fine dell' '800. I discorsi e gli interventi riportati all'interno della rivista sono molto eterogenei fra loro, ma hanno come punto in comune una grande tensione morale. Tutti gli intellettuali che si occupano di letteratura all'interno di questa rivista cercano di sradicare le convenzioni del '900, sostenendo anche, in alcuni casi, una "poetica del frammento". Nel 1911 lo stesso Saba venne respinto nell'intento di partecipare alla rivista poiché era troppo legato alla tradizione.

Altre importanti riviste del tempo erano: "L'Unità", rivista politica di Salvemini (1911-1920); "Solaria" di Carrocci (1923-1934); "L'Ordine Nuovo", rivista filosofica di Gramsci, Tasca e Togliatti (1919-1920).

Un ruolo importante nel '900 per la responsabilità morale che sosteneva necessaria in ogni intellettuale assunse **Benedetto Croce**, poiché in lui riscontriamo un grande impegno critico e un'imprescindibile influenza su tutti gli intellettuali fino al primo dopoguerra. Egli nel 1903 ha anche fondato la rivista "La critica", che conclude la sua attività nel 1944. Pur non essendo fascista, ebbe libertà di esprimere le proprie idee all'interno dell'Italia di quel tempo e questo per due motivi. Il primo è fondato su una questione di sostanza: le critiche che Croce, attraverso la sua rivista, rivolgeva al fascismo erano critiche abbastanza lievi, non passibili di censura, che non determinavano una vera e propria rottura con lo stato. Il secondo, invece, è fondato su una questione di forma: Croce era un uomo politico conosciuto in tutto il mondo. Per questo motivo ucciderlo o metterlo a tacere per il regime sarebbe stato troppo rischioso a causa dell'opinione pubblica.

Per quanto riguarda il fascismo, le opinioni della popolazione erano contrastanti: da un lato, assoluta dedizione al movimento; dall'altro, invece, totale rifiuto. Gli stessi intellettuali assunsero posizioni diverse: basti pensare al caso di **Gentile**, teorico del fascismo, e a quello di **Gramsci**, suo allievo. Il primo documento ideologico del regime fascista è proprio "Il Manifesto degli intellettuali fascisti", redatto da Gentile e pubblicato il 21 aprile 1925.

Caso opposto è invece quello di Gramsci, ritenuto il cervello del marxismo italiano e la cui opposizione al fascismo gli costò il carcere. Le sue opere più importanti sul regime sono "I Quaderni", "Odio gli indifferenti" e "Le lettere dal carcere".

Un'altra importante figura del tempo è il liberale Pietro **Gobetti**, che dal 1920 collabora con Gramsci, anche se i due hanno spesso idee contrastanti. Egli rifiuta ogni cattedra accademica per potersi dedicare completamente alla fondazione di tre riviste: "Energie nove", "Il Baretto" e "La rivoluzione liberale". Parallelamente fonda anche una casa editrice e sarà anche l'editore dell'opera "Ossi di seppia" di Eugenio Montale. È giustamente ritenuto un semplice intellettuale ma un vero e proprio organizzatore di cultura.

\*

## **Attraverso il Novecento**

### **Brevissima storia degli intellettuali italiani nel secolo breve – seconda parte**

**Lezione di Federico Diamanti – Bologna, Liceo Galvani, 8/2/2016**

*rielaborazione di Caterina Di Lucchio, Greta Parchi, Benedetta Testoni*

*Primo Levi*

Primo **Levi**, nato a Torino nel 1919 da una famiglia ebrea, è stato uno degli autori più rilevanti nel periodo del secondo dopoguerra, segnando l'attività intellettuale di tutti in quel periodo. Nonostante molti ritenessero opportuno che il terribile episodio della Shoah fosse un episodio da archiviare e dimenticare per occuparsi del futuro e della rinascita morale e civile del paese, Primo Levi sosteneva che, anche davanti al male più profondo, l'intellettuale dovesse comunicare e svelare in maniera razionale e comprensibile le verità più ignote e trasmettere al suo pubblico i propri contenuti in modo leggibile. Egli definì il suo scrivere "oscuro", uno scrivere in cui ogni resa artistica dell'orrore estremo sarebbe suonata blasfema.

*Il dopoguerra: tra politica e letteratura.*

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale si sente la necessità di ricostruire la nazione e la sua identità culturale. Si pone in primo piano il problema del rapporto tra la politica e il mondo intellettuale e letterario: se il tentativo della Resistenza vedeva conciliarsi tensioni ideali, prassi politiche e lavoro intellettuale, dopo i primi anni del Dopoguerra, anni dell'impegno dell'intellettuale come motore dell'emancipazione delle classi popolari, il rapporto tra la politica e la letteratura si incrina. Gli intellettuali non erano, infatti, organici ad un partito, ma piuttosto ad un'idea di impegno generale e la maggior parte di loro era schierata a sinistra. Benché la

Democrazia Cristiana comprendesse esponenti di grande valore culturale, questi erano numericamente secondari. Questo avvenne perché vi era un legame profondo tra la tensione ideale della Resistenza e la prassi intellettuale. Gli autori e gli studiosi si riconoscono nei principi espressi da Antonio **Gramsci** e, in seguito alla censura subita durante l'epoca fascista, decidono di aderire al neo-rinato PCI, il partito di sinistra che tenta di riformare le istituzioni politiche italiane. Si tratta quindi di anni in cui l'egemonia culturale ha le sue fondamenta nella sinistra intellettuale, mentre l'egemonia politica fa riferimento alla Democrazia Cristiana, la quale accetta lo spiccato potere culturale del Partito Comunista. Ma l'ideale gramsciano dell'intellettuale-politico viene meno o comunque viene messa in crisi profonda anche a causa dell'*annus horribilis* quale fu il 1956, che colpì violentemente il Partito Comunista e gli studiosi ad esso afferenti. Nel 1956, infatti, vengono scoperti i *pogrom* sovietici e l'URSS invia i carri armati in Ungheria: da quell'anno molti intellettuali maturano la decisione di allontanarsi dal Partito Comunista e devono fare i conti con un'Italia nuova ormai pervasa dal sogno americano. Anche nell'ambito cinematografico si riscontra questo aspetto: ne sono un esempio “Ladri di biciclette” e “Il sorpasso”.

Inoltre, si affacciano sul panorama intellettuale anche diversi cattolici come Don Milani che intende il lavoro dell'intellettuale in chiave pedagogica. Si fondano varie riviste fra cui “Rinascita”, “Il contemporaneo”, “Società”, che erano legate al PCI dei primi anni del secondo dopoguerra e dove è possibile leggere i “Quaderni di Gramsci”. Il rapporto con il comunismo diviene più aperto.

#### *Franco Fortini ed il paradigma degli anni '50*

Franco Fortini è stato un poeta italiano che concentrò la propria attività negli anni '50 del 1900. È stato un intellettuale severamente comunista e altrettanto severamente in rotta con il Partito comunista. È l'emblema dell'intellettuale disorganico che vive un profondo dissidio tra quello che vorrebbe vedere realizzato e quello che, a livello di prassi, non può in nessun modo avvenire. Si tratta di un perenne dissidio tra il voler fare la rivoluzione ma non poterla fare nello stato attuale. Non crede che il PCI possa lanciare una sfida di rinnovamento all'umanità e possa dunque portare avanti l'ideale comunista in cui ideologicamente si ritrovava. Il suo è un marxismo critico ispirato alla Scuola di Francoforte e a “Il marxismo e la critica letteraria” di Lukàcs. Lukàcs sostiene che Marx debba essere interpretato in modo storico, dialettico, in un senso di continue tensioni che hanno come oggetto la realtà, ed egli tenta di mettere a punto un'estetica marxiana nell'arte e nella letteratura che si basi interamente sulla necessità di analizzare il reale e prendere una posizione nei confronti del mondo che si sta realizzando. Questo avrà grandissima influenza sugli intellettuali degli anni Cinquanta e Sessanta.

Franco Fortini crea quindi un connubio tra la realtà e la rappresentazione della realtà tramite la letteratura.

*Tra sperimentalismo e avanguardia: «Officina», Maggio 1955-aprile 1958. Pierpaolo Pasolini, Roberto Roversi, Francesco Leonetti.*

Nel 1955 Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi, Francesco Leonetti e Franco Fortini fondarono “Officina”, rivista ispirata a riviste antecedenti o contemporanee quali “La Voce” di Giuseppe Prezzolini, “La Ronda” o il “Politecnico” di Vittorini, già rammentate nel primo incontro.

Si tratta di una rivista aperta a tutti i generi e, tra gli argomenti ed interventi di letteratura contenuti in questo periodico, identifichiamo un'impronta militante civile ed un desiderio di entrare direttamente in contatto con la società dell'epoca: è una rivista all'avanguardia basata sul concetto di sperimentalismo.

Nel corso degli anni, però, avvenne una frattura tra Pasolini e Roversi; secondo quest'ultimo, Pasolini voleva cavalcare l'onda della cultura dell'epoca e si era spinto troppo oltre, entrando suo malgrado a far parte di quella logica capitalistica e omologante che aveva un ruolo principale durante quegli anni. Roversi venne definito dal collega come un monaco che cercava nella clausura la clausura. Il dissidio che ha origine in “Officina” e la decisione di una separazione dolorosa da Roversi si rivede bene in “Petrolio”. La rottura fra i due rappresenta il dissidio tra professione organica d'intellettuale e professione d'intellettuale personale e spirituale.

*Alberto Moravia: impegno contro voglia.*

Alberto Moravia fu un uomo di grandi studi, anti-fascista e amico di Pier Paolo Pasolini.

"Gli indifferenti"<sup>40</sup> è un romanzo contemporaneo al neorealismo ma che vi si oppone totalmente. Il modello culturale di Moravia è quello dell'esistenzialismo, della riflessione più personale e meno politica. Egli si rende conto che il lavoro intellettuale non ha più margine nelle modalità trovate fino ad allora e perciò deve essere trasposto nel lavoro letterario: il principale impegno dell'autore è la letteratura, quindi intende l'intellettuale come uno scrittore. Moravia non ha né intenzione né volontà di introdursi nel mondo, nella società e nella politica, ma si limita a descriverla, facendo emergere anche fatti che gli intellettuali di sinistra non avevano voluto delineare, come il fenomeno dell'indifferenza dilagante nella società dei suoi tempi. La letteratura diventa lo specchio della sua vita di letterato che s'impegna contro voglia.

*Luciano Bianciardi*

Luciano Bianciardi è stato uno degli autori più significativi del fermento culturale e un fervente anarchico nell'Italia del secondo dopoguerra. Durante questa epoca è ormai lontano quel tentativo di imporre il rifiuto della realtà estera degli anni '40 (ma ancora negli anni '50) e la cultura italiana si apre alla letteratura d'oltreoceano. Egli era innanzitutto un traduttore di professione, non era un giornalista e neanche un intellettuale in senso stretto: infatti, conoscendo molto bene l'inglese così come altre lingue straniere, iniziò la sua carriera traducendo.

Bianciardi era un provinciale, veniva da Grosseto, e si rese conto che, per fare il proprio mestiere e per esercitare al meglio la sua professione, doveva recarsi a Milano dove, in quegli anni, stavano nascendo o sviluppandosi le grandi case editrici: la cultura cominciava ad essere divulgata e di

---

40

Uscito nel '29 [N.d.R.]

conseguenza diventava oggetto di mercato. In linea teorica, secondo l'autore, la cultura non doveva essere mercificata, ma, in linea pratica, egli doveva comunque sopravvivere e quindi pubblicò alcune traduzioni dei testi di Miller e di Steinbeck. Luciano Bianciardi cavalcò l'onda in maniera analoga a quella pasoliniana, si introdusse nella sofferenza dell'uomo e nel capitalismo editoriale di Milano: si rese conto della necessità di entrare in quel mondo, ma anche di mantenere le distanze. I suoi scritti erano provocatori, lo portarono ad una grave crisi per cui nel 1971 si trasferì a Rapallo, sopraffatto dalla solitudine e dall'emarginazione, fino a quando morì di cirrosi epatica per abuso di alcol. Alla luce di queste considerazioni la sua fu una vita di estrema sofferenza e rifiuto.

*Pier Vittorio Tondelli*

Pier Vittorio Tondelli, nato a Correggio nel '55, è stato uno scrittore italiano che interpretò gli anni '80. Nel 1980 scrisse un libro, "Altri libertini", che venne poi sequestrato dalla procura de L'Aquila nel giro di sei mesi. L'opera consisteva in un insieme di racconti sulla generazione di eretici che si creò e morì dopo il '77, dopo che le ultime spinte rinnovatrici scomparvero. Egli parla di una generazione che si perde in un'assenza di modelli e riferimenti che visse negli anni Ottanta, anni che Massimo D'Alema descrive come gli anni di presenza assoluta del nulla, dell'arte fine a se stessa, della musica d'intrattenimento, ovvero di tutto quello di cui gli intellettuali non si erano mai occupati.

\*

## **“Pasolini e i giovani”, conferenza di Matteo Marchesini Bologna, Liceo Galvani, 16 febbraio 2016**

*resoconto di Silvia Benfenati e Chiara Todeschi, 50, Liceo Galvani*

Il giorno 16 febbraio 2016 abbiamo assistito alla conferenza tenuta nella biblioteca Zambeccari del Liceo Galvani da Matteo Marchesini, intellettuale che collabora con il “Sole 24 Ore”, il “Foglio”, il “Corriere della Sera”. Nel corso della trattazione, Marchesini ha presentato la figura di Pasolini in modo critico e lucido, restituendocene un'immagine demistificata e quanto mai veritiera, partendo da una descrizione dell'aura culturale dell'epoca e spiegando, in seguito, il perché della grande attenzione e del rapporto conflittuale e ricco di contraddizioni interne proprio dell'autore in riferimento ai giovani.

L'incontro è esordito con un excursus riguardante l'ambiente culturale che si prospettava, in Italia, al tempo dei primi passi nel mondo culturale di Pier Paolo. Era infatti, tale contesto, frutto di intensi rivolgimenti sociali che si erano susseguiti in un breve lasso di tempo. La generazione di scrittori di cui egli faceva parte si ritrovò di fatto faccia a faccia con un mondo che, dopo la guerra, era cambiato radicalmente. Tante stagioni politico-culturali si erano succedute, e ciò si era specchiato nell'arte e nella letteratura: prosa d'arte, prosa anti-romanzesca, calligrafica, saggistica cesellata, poesia ermetica, simbolista, realismo, neorealismo e i loro oppositori sono solo alcune fra le correnti che avevano contribuito a formare quel paesaggio culturale che, all'indomani della guerra, si trovava distrutto e raso al suolo. Gli intellettuali dovettero dunque scontrarsi con l'ineluttabile necessità di ripartire e reinventarsi il modo di trasformare la società.

Con le speranze post-resistenziali che andavano scemando, molti fra loro si erano avvicinati alle teorie marxiste, alla cultura dell'intervento concreto che potesse dare una svolta alla realtà. Ecco che le riviste furono a poco a poco soppiantate da grandi gruppi editoriali, i quali divenivano sempre più preponderanti; ecco che ogni intellettuale di spicco cominciava a cercare una via d'uscita alla devastazione imperante. Si pensi a Calvino, ad esempio, che si avvicinò, dopo aver lasciato il PCI ed essersi trasferito a Parigi, ad un tipo di letteratura che fosse meno narrativa e più descrittiva, nell'intento di ritrarre il paesaggio ed assecondare le necessità dell'epoca.

Nonostante la divisione in correnti, come la post-moderna, che vedeva fra le sue file personalità come Sciascia, Calvino, o quella che si rifaceva alla Prosa d'Arte di Cecchi, vi era un elemento che accomunava tanta parte della produzione di questa età, che aveva come punto di riferimento d'oltreoceano Borges ed era contraddistinta da una monotonia di fondo: l'incompiutezza.

È proprio questa incompiutezza a venire a definire nella maniera più fedele il periodo che stiamo prendendo in esame. Quella stessa incompiutezza che contraddistingue la complessa figura di Pasolini, il quale, se dapprima cerca di dare una forma precisa alle proprie produzioni, approda in seguito alla consapevolezza di essere, lui come altri suoi contemporanei, uno scrittore di abbozzi. Egli prende atto della necessità dell'incompiutezza, nella sua poetica e prosa del non-finito, come mezzo per specchiare la realtà insanabile che si presentava ai suoi occhi. Per il suo stile approssimativo, egli chiede al lettore una fiducia quasi aprioristica, giocando su tali frequenze nella richiesta incessante di mettere sempre in relazione le proprie opere con l'esperienza di vita che le ha coniate. Tutta la sua produzione va, a suo parere, interpretata non in modo scevro dal contesto, ma alla luce delle circostanze in cui è stata prodotta.

Tali premesse vengono, quindi, a delineare quella che il critico e saggista Walter Siti definisce una "aberrante concezione figurale", allusiva di significati altri, simbolici e tangibili solo nel momento in cui siano messi a rapporto con il loro creatore.

Ancora, Pasolini si rese unico anche rispetto allo stile utilizzato all'interno delle sue opere.

Dibattito di rilevanza si ebbe con Franco Fortini, il quale notò nella poesia di Pasolini aspetti stridenti, quali la sciattezza, la frettolosità, il carattere quasi saggistico (dunque in-poetico) di talune, accusandolo anche di aver compiuto, in alcune di esse, analisi sociali. La risposta di Pasolini riguardo tale punto fu divisa, ancora una volta, in una dicotomia: se da una parte difendeva l'"antipoeticità" dei propri componimenti, dall'altra si rifugiava nella licenza poetica laddove criticato.

Giovanni Raboni si è espresso in merito a ciò affermando che "Pasolini fu un poeta senza poesia", aggiungendo che il suo stile era più poetico in altre forme che la poesia stessa e sottolineando la sfumatura saggistica che essa assumeva nella produzione dello scrittore.

Analizzando la sua attività, in ogni caso, si riscontra come Pier Paolo fosse un tipico intellettuale italiano: le sue opere sono intrise di sociologia e politica, filtrate dalle voci catturate in dialoghi per strada e da scene di vita descritte in maniera assolutamente fedele.

Ossessionato dalla morte e dalla corruzione, egli si dedicò con intensità febbrile alla ricerca di una purezza che fosse scevra della volgarità del quotidiano. A tal proposito si ricordi la raccolta “Poesie a Casarsa”, del 1942. Il friulano in essa utilizzato non è, però, del tutto aderente al reale: esso stesso subisce un processo di tipizzazione, che lo rende ideale.

Pasolini non riuscì mai a distaccarsi totalmente dalla sua opera. Tutto ciò che riguarda l'autore è riconducibile ad un narcisismo di fondo, che lo porta a specchiarsi in ogni componimento, intervista o produzione cinematografica. L'immagine riflessa tuttavia ci mostra l'inezienza della contraddittorietà della sua figura, definita da Pier Giorgio Bellocchio “complesso della vittima e del giudice”. Diviso fra le viscere e il cuore, tra la volontà di modernizzazione dell'ambiente circostante e l'impossibilità di farlo, tra il bisogno di realtà nella propria produzione letteraria e cinematografica e l'impotenza di spazzare via la cultura del sottoproletariato urbano, tra il suo genio giornalistico e la ripresa della tradizione, tra la sua attitudine di pedagogo e padre e la sua aridità di suggerimenti e consigli, egli conduce la propria analisi sociale in maniera oltremodo complessa ed articolata.

La totale anarchia con cui tale indagine si svolge si specchia nel rifiuto di assumersi responsabilità definitive, nella forma libera da ogni schema metrico e nella presa di coscienza dell'esemplificativo passo dell'opera “Poesia in forma di rosa” del 1964: frammento epistolare al ragazzo Codignola, in cui egli si pone di fronte alle nuove generazioni con rassegnazione e prendendo amaramente coscienza dell'incomunicabilità vigente e dell'inutilità della sua ricerca.

*“Caro ragazzo, sì, certo, incontriamoci,  
ma non aspettarti nulla da questo incontro.  
Se mai, una nuova delusione, un nuovo  
vuoto: di quelli che fanno bene  
alla dignità narcissica, come un dolore.  
A quarant'anni io sono come a diciassette.  
Frustrati, il quarantenne e il diciassettenne  
si possono, certo, incontrare, balbettando  
idee convergenti, su problemi  
tra cui si aprono due decenni, un'intera vita,  
e che pure apparentemente sono gli stessi.  
Finché una parola, uscita dalle gole incerte,  
inaridita di pianto e voglia d'esser soli —  
ne rivela l'immedicabile disparità.  
E, insieme, dovrò pure fare il poeta  
padre, e allora ripiegherò sull'ironia  
— che t'imbarazzerà: essendo il quarantenne  
più allegro e giovane del diciassettenne,  
lui, ormai padrone della vita.  
Oltre a questa apparenza, a questa parvenza,  
non ho niente altro da dirti.*

*Sono avaro, quel poco che possiedo  
me lo tengo stretto al cuore diabolico.  
E i due palmi di pelle tra zigomo e mento,  
sotto la bocca distorta a furia di sorrisi  
di timidezza, e l'occhio che ha perso  
il suo dolce, come un fico inacidito,  
ti apparirebbero il ritratto  
proprio di quella maturità che ti fa male,  
maturità non fraterna. A che può servirti  
un coetaneo — semplicemente intristito  
nella magrezza che gli divora la carne?  
Ciò ch'egli ha dato ha dato, il resto  
è arida pietà.”*

È proprio all'inizio degli anni '60 che inizia per Pasolini una nuova stagione letteraria. Egli compie una critica al decennio appena concluso, riferendosi ad esso mediante l'espressione "Gli ingenui anni '50". Tale periodo era stato “ingenuo” in quanto durante esso si era profondamente creduto alla possibilità di una rivoluzione del proletariato. Le speranze degli intellettuali marxisti italiani furono disattese, quando, in seguito al boom economico, divenne evidente l'anacronisticità di tali idee e, di conseguenza, la loro inattuabilità.

Ciò che in questo periodo Pasolini rifiuta, è, però, il confronto con il presente che sta vivendo; sarà soltanto dagli anni '70 in poi, con la pubblicazione degli “Scritti Corsari” e, successivamente, con “Petrolio”, che egli assumerà in pieno la funzione di poeta civile, trattando i difficili momenti della storia italiana e delle sue vicende personali tramite l'utilizzo di un linguaggio arido e immaginoso, al contempo brutalmente razionale e mitizzante.

Negli anni successivi Pasolini non esita a cavalcare l'onda dei media di massa, nonostante li abbia ripetutamente e aspramente criticati in quanto strumenti della nuova acculturazione omologante subita dagli strati più bassi della popolazione italiana.

Una simile contraddizione si può trovare nella sua critica alla borghesia: con il diffondersi del benessere economico si è creata una nuova piccola categoria, che aspira a raggiungere il modello aristocratico, fallendo, e che si è profondamente distanziata dalle radici della cultura contadina da cui si è sviluppata. Essa è, in quel momento storico, la classe sociale in ascesa, ma rimarrà sempre inferiore agli strati alti della società, cui tende inutilmente, poiché non possiede i mezzi per raggiungere una cultura più profonda, più sofisticata, e nemmeno per raggiungere un grado di benessere più autonomo e duraturo.

La borghesia è un ceto vile, volgare, costituito da arrampicatori sociali che vivono di retorica e che, spesso, fanno parte della burocrazia statale. Paradossalmente questo è il ceto di cui Pasolini fa parte – cosa che sa e ammette -; ed è anche lo stesso ceto che costituisce il pubblico cui le sue opere sono dedicate, visto e considerato che il ceto operaio non ha un livello culturale sufficiente a

comprenderle, mentre quello aristocratico le disdegna.

La critica che egli fa alla società contemporanea lo espone tuttavia ad attacchi di altri letterati, tra i quali, ancora una volta, Fortini. Questi attacca il lavoro di Pasolini perché ritiene che il suo mescolarsi, come si è appena asserito, alla medesima entità che è oggetto della sua critica, risulti controproducente.

Per Fortini la letteratura e la realtà devono rimanere separate ed indipendenti. Pertanto egli intravede, come unica via del letterato nel mondo neocapitalistico, il ritiro nell'isolamento e nella scrittura di libri mirati ad un pubblico di nicchia, strada che aveva intrapreso lui stesso.

Le critiche ricevute non fermeranno il poeta, che porterà avanti una lucida analisi sociologica, spesso assumendo posizioni originali e, talvolta, discutibili.

In seguito alla ridicolizzazione della generazione di scrittori di cui fa parte, portata avanti dal "Gruppo '63" di cui Fortini era partecipe, Pasolini capisce che si sta affermando un nuovo tipo d'intellettuale, che è stato portato, dalla propria erudizione, a perdere la propensione all'indagine sociale, che ha dunque esaurito la propria funzionalità. La cultura diventa allora un'arma con cui reprimere le classi più deboli, il che rappresenta una crisi nella storia italiana, una cesura rispetto al passato.

A tal proposito ecco che l'attenzione dell'autore si sposta sulle nuove generazioni. La società neocapitalistica rende, infatti, i nuovi giovani inconsapevolmente razzisti, perché porta a considerare inferiore chiunque non possieda il proprio medesimo livello d'istruzione. Emblematico è come, per Pasolini, coloro che appartengono a questa corrente di pensiero siano considerati più "imbecilli" degli analfabeti, siccome la consapevolezza della propria educazione superiore li porta a non porsi in maniera problematica rispetto alla realtà che li circonda.

Questa riflessione è palesata nell'occasione degli scontri fra manifestanti e polizia che si verificarono nel '68 a Valle Giulia, nel centro di Roma, sui quali Pier Paolo si esprime ne "Il PCI ai giovani!". Egli si schiera apertamente dalla parte dei poliziotti, i quali, a suo parere, incarnano le intenzioni del sottoproletariato di contro agli studenti che, pur protestando per motivi leciti, risultano vittime dello spirito borghese, nel loro attacco ai primi. Non era infatti contro i poliziotti che essi avrebbero dovuto intervenire, secondo lui, bensì contro i magistrati, veri rappresentanti del potere centrale:

*“Avete facce di figli di papà. / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete paurosi, incerti, disperati / (benissimo) ma sapete anche come essere /prepotenti, ricattatori e sicuri: / prerogative piccoloborghesi, amici. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti! / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da periferie, contadine o urbane che siano. [...]*

*Siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia. / Ma prendetevela contro la*

*Magistratura, e vedrete! I ragazzi poliziotti / che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione risorgimentale) di figli di papà, avete bastonato, / appartengono all'altra classe sociale. A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento / di lotta di classe: e voi, amici / (benché dalla parte della ragione) eravate i ricchi, / mentre i poliziotti (che erano dalla parte / del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, / la vostra! In questi casi, / ai poliziotti si danno i fiori, amici” - da “Il PCI ai giovani!”.*

Ancora, sul versante sociale, risulta particolarmente interessante il concetto di teppismo, che viene inteso dall'autore come finto anticonformismo e insidioso fenomeno di omologazione culturale. L'anticonformismo è considerato falso poiché chi si ribella possiede la stessa cultura di chi è al potere, ha appreso una lingua sterile ed è privo di personalità. Nonostante la loro condizione sia stata predeterminata da circostanze esterne, questi ragazzi, fintamente ribelli, sono tragicamente colpevoli per nascita. Il caso e il destino li rendono tali, e, di conseguenza, essi dovranno rispondere non solo delle proprie colpe, ma anche di quelle dei loro padri.

Nell'articolo "Il discorso dei capelli", del 7 Gennaio '73, e pubblicato poi all'interno degli "Scritti Corsari", Pasolini critica il concetto della moda in causa. Essa ha infatti paradossalmente tolto qualsivoglia significato politico alla scelta di portare i capelli lunghi. Questa scelta inizialmente aveva assunto i caratteri di una ribellione, come affermazione di una protesta contro la civiltà dei consumi; aveva detto, per usare una definizione pasoliniana, "cose di sinistra" avvalendosi della semiologia. Quando non furono più solo i giovani di sinistra a portare i capelli lunghi, ma anche i neofascisti, però, lo stesso simbolo, i capelli lunghi, aveva assunto un significato ambivalente, che lo aveva reso indistinto. Essa poteva ora dire "cose di destra" così come "cose di sinistra", indipendentemente, il che non sarebbe mai stato possibile fino a pochi anni prima, quando un socialista era distinguibile da un fascista già semplicemente per il modo di abbigliarsi. La moda aveva dunque omologato anche quella scelta di costumi che in principio era risultata anarchica.

La rottura con il mondo dei giovani prosegue con un altro articolo, facente parte delle "Lettere Luterane": "I giovani infelici" del '75. Qui l'autore afferma che sono proprio quelle maschere che i giovani si mettono per nascondere la propria identità, quali i vestiti, i piercing, il taglio dei capelli, a rivelarla. Palesano che quei ragazzi sono, in realtà, uguali, se non regrediti ed involuti, rispetto a coloro che hanno rifiutato, cioè alla generazione precedente. Rifuggendo il dialogo con i loro padri hanno firmato la propria condanna, precludendosi la possibilità di superarli, chiudendosi in un isolamento che li ha condotti alla completa perdita di qualsiasi valore. Questa loro condizione si riflette sia sulla loro fisicità - "o sono troppo in salute o sono malaticci" - sia sul loro linguaggio, che si svuota di ogni significato e li costringe a ricorrere a forme barbariche e bestiali di comunicazione, come mugolii e spintoni.

Ecco che, al termine di tale trattazione, si giunge a quello sguardo di disincanto e profondo pessimismo che caratterizza la figura di Pier Paolo Pasolini, che, scontrandosi con la crudeltà e l'ineluttabilità del reale, non giunge ad alcuna conclusione risolutiva, lasciando il pubblico davanti al fedele dipinto di una realtà che progredisce verso il peggio senza lasciare spazio ad illusioni.

## **Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema**

**Archiginnasio, 12 dicembre 2015**

*resoconto di Chiara Beccoi*

Sabato 12 dicembre 2015, presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, Marco Antonio Bazzocchi (docente presso la Facoltà di Lettere a Bologna) e Roberto Chiesi (critico cinematografico e responsabile del centro studi-Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna) hanno presentato il libro "Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema". Il volume è una ricca antologia di interviste, racconti, appunti di diario, testi preparatori, pagine di soggetti e sceneggiature dove lo stesso Pasolini racconta la genesi dei suoi film e ne suggerisce le chiavi di lettura. Il volume, edito dalla Fondazione Cineteca di Bologna e curato da Graziella Chiarocossi, filologa e cugina di Pasolini, presenta cinque testi inediti: una dichiarazione sulla prima trasmissione televisiva di *Uccellacci e Uccellini* nel 1973; il trattamento originale di *La terra vista dalla luna*, dal titolo provvisorio di *Comica*; il soggetto di *Teorema*; il testo di difesa scritto da Pasolini contro le otto denunce subite da *I racconti di Canterbury*; un testo di presentazione dell'edizione definitiva di *Le mura di Sana'a* (1974). L'ultima sezione del libro presenta alcuni scritti sui più importanti progetti non realizzati tra cui *Il padre selvaggio*, la cui realizzazione fu impedita a causa del processo per vilipendio del 1963, il complesso e innovativo progetto degli *Appunti* per un poema sul Terzo Mondo e infine *San Paolo e Porno-Teo-Kollosal*, non terminati a causa dell'improvvisa e violenta morte dell'autore avvenuta il 2 novembre 1975 a Ostia.

Il volume è supportato da un vasto corredo fotografico. Sono presenti non solo foto scattate da Pasolini durante la realizzazione dei suoi film, ma anche da altri fotografi e da piccole troupes (la cui presenza era piuttosto rara all'epoca). In particolare, molte foto presenti nel libro, che documentano le varie fasi di esecuzione di alcuni suoi film come *Mamma Roma* (1962) o *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), sono a colori.

Pasolini non è "un regista che fa film", ma un'intellettuale che inventa un nuovo linguaggio per il cinema. Questa sua necessità nasce dal bisogno di esplorare la decadenza dei valori della società contemporanea post-moderna e di comunicare ad un pubblico più ampio rispetto a quello della narrativa e della poesia. Sono rari gli intellettuali che si dedicano alla cinematografia: infatti, ad eccezione di Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini è sicuramente uno dei più grandi esempi di poeta che decide, a partire dal 1961 con la realizzazione di *Accattone*, di dedicarsi al cinema. Nella formazione giovanile di Pasolini non c'è il cinema, egli non è un cinéphile, ma è spinto dalla sua voglia di esplorare nuovi orizzonti culturali. Per ogni suo film sperimenta nuove tecniche e affina le sue tecniche di regia con l'esperienza sul campo. Le sue inquadrature sono asciutte, in alcuni casi sembrano persino grossolane (basti pensare agli effetti del bianco e nero nelle inquadrature degli spaccati paesaggistici delle borgate romane, o all'intensità dei primissimi piani di *Accattone*, *Medea* (1970), o *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Pasolini ricerca tutte le possibili combinazioni di immagini, colori, suoni e voci. Il cinema del poeta-regista tende, da un punto di vista tecnico, a un ritmo molto veloce, fatto di inquadrature e sequenze brevi e ad un frequente uso della mimica per

sottolineare gli stati d'animo dei personaggi. La sua passione per la pittura senese del '400 e il Manierismo lo portò poi a importanti contaminazioni tra il mondo pittorico e le scelte registiche. Si dice che sul set non fosse solito parlare di cinema, ma di disegni e dipinti, evocando sempre immagini di sacralità.

Scorrendo la filmografia di Pier Paolo Pasolini, da *Accattone* a *Salò*, si può notare come nella scelta degli attori egli abbia avuto una certa propensione per la non-professionalità. La ragione della preferenza di attori non professionisti deriva dalla concezione tutta personale di Pasolini rispetto al cinema, quale cinema di poesia, il quale si fonda sulla soppressione delle regole decodificate e sull'inevitabile trasgressione stilistica. Pasolini chiede ai propri attori non una collaborazione, ma un totale abbandono, di modo che possa plasmare le figure presenti nel film secondo la propria visione. L'attore non professionista garantisce, quindi, la completa libertà artistica del regista nel cinema di poesia. Tuttavia egli si rivolge anche ad attori professionisti (la Mangano, Girotti, Terence Stamp, Laura Betti) soprattutto per rappresentare realtà borghesi. Egli reinventa gli attori; a lui si deve il merito di avere scoperto il Totò autentico, non quello dei film da consumo di massa, ma quello impegnato in una comicità di alto livello culturale.

Già alla fine degli anni sessanta, dato che in Italia la borghesia condannava il sesso e gli atti osceni, finendo quasi per sprofondare, a suo dire, nell'ottica che vi era nel Medioevo, Pasolini decise di realizzare tre film *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*. Essi costituivano *La Trilogia della vita* o *Trittico della vita*. Il regista decise di cercare il sacro nella sessualità e nell'erotismo, il suo scopo era quello di formulare un inno alla vita, che esaltasse la vita dell'uomo libero senza freni, incentrata sulla ricerca del piacere e del diletto in un'atmosfera parallela e fantasiosa. Tuttavia, il 15 giugno 1975 egli decise di abiurare *La Trilogia della vita*, nonostante egli abbia ammesso di non essersi pentito di averla realizzata. La principale causa dell'abiura fu la strumentalizzazione da parte del potere dell'eros, come ha voluto dimostrare con *Salò*.

\*

## **Pasolini: la censura, il potere**

**Bologna, Fondazione Gramsci Emilia-Romagna, 14/12/2015**

*lavoro di gruppo di Cristiano Caffarelli, Edoardo Costa, Alessio Pin, con la collaborazione alla prima stesura di Caterina Di Lucchio; redazione finale di Cristiano Caffarelli*

Per il quarantennale della morte di Pier Paolo Pasolini, la Fondazione Gramsci Emilia-Romagna ha reso omaggio alla figura di Pier Paolo Pasolini organizzando un incontro intitolato "Pasolini, la censura, il potere" in collaborazione con la Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Alma Mater Studiorum.

Hanno partecipato Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), Roberto Chiesi (Centro Studi di Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna) e Antonio Gnoli (La Repubblica).

Il primo ad intervenire, il professor **Bazzocchi**, ha spiegato diversi aspetti di “Salò o le 120 giornate di Sodoma”, ultimo film di Pasolini girato nel 1975 che nel corso del tempo ha raccolto attorno a sé numerosi giudizi e critiche. Il film consiste in un intreccio di elementi del “Decameron” di Giovanni Boccaccio e della struttura infernale proposta da Dante Alighieri. Durante le riprese del film aleggiava un sentimento di inquietudine e di incertezza fra i componenti della troupe, poiché il regista non faceva trapelare le sue intenzioni riguardo l'ambiguità e l'interpretazione controversa di alcune scene. Altri testimoni presenti durante le riprese di Salò, al contrario, hanno riportato come tutti i ragazzi fossero istruiti e disciplinati durante la realizzazione delle scene e come lo stesso Pasolini riuscisse ad impartire le istruzioni ai vari componenti della troupe in maniera serena e professionale. Questo contrasto di visioni sulla realizzazione del film ha portato ad accentuare l'ambiguità o meglio la molteplicità delle posizioni della critica attorno ad esso. In seguito il professore si è focalizzato sulla scena della masturbazione.

Per affrontare questo tema, Pier Paolo Pasolini riprende la domanda di de Sade, da cui l'autore bolognese ha tratto il titolo, gli ambienti e alcuni dialoghi del film: “In che modo è possibile stabilire il vero sesso di un fanciullo o di una fanciulla?”. L'autore spiega inoltre il significato della gesticolazione dell'amore: secondo lui, l'atto sodomitico è quello più banale e inutile, è un'azione meccanica e ripetitiva in quanto la sua esecuzione è sempre la medesima. Tali caratteristiche coincidono con quelle dei gesti compiuti dai carnefici. Egli cerca di stabilire, quindi, come si identifica il vero sesso. A differenza di de Sade, però, che parlava di ragazzini e ragazzine, che quindi non hanno ancora preso coscienza della propria sessualità, Pasolini si riferisce a fanciulle e fanciulli. “Il solo modo per verificare è la masturbazione nei punti del loro corpo”, risponde uno dei quattro signori del film, intendendo che è necessario verificare la vera identità sessuale di un individuo attraverso l'atto della masturbazione. A questo punto la cinepresa punta su tutti e quattro i signori scalzi seduti in una stanza completamente spoglia e successivamente compaiono un ragazzo e una ragazza, ripresi in posizione sdraiata dalla prospettiva dei piedi, i quali sono coloro che devono subire la verifica. Perciò, su di lui si sdraia un collaborazionista di nome Guido e su di lei la signora Vaccari. La rappresentazione dei quattro personaggi scalzi deriva da una nota immagine comparsa nel 1967 in un famoso giornale francese che ritrae i rappresentanti del movimento strutturalista francese Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Jacques Lacan seduti in semicerchio ognuno con indosso soltanto un gonnellino primitivo in un ambiente esotico. Anche se ognuno di essi aveva un pensiero filosofico diverso rispetto agli altri, il loro punto di contatto era la volontà di dare una spiegazione alternativa della natura umana. Pasolini, quindi, riproducendo in maniera simile le pose di quei quattro intellettuali francesi, spiega come attraverso il gesto della masturbazione i quattro signori stiano riflettendo sul significato della natura umana.

Nel momento in cui la signora Vaccari e Guido masturbano i due giovani, essi godono di un potere sessuale su di loro che corrisponde alla detenzione del potere politico da parte dei fascisti. Emerge, quindi, un'immagine del potere come forma assoluta per esprimere il proprio volere. I signori provocano una masturbazione indotta perché hanno bisogno di far rientrare nella loro logica di potere anche la sessualità, e la masturbazione è il mezzo per ottenere la scoperta della verità del corpo. Quando il ragazzo, Sergio, e la ragazza provano piacere durante l'atto compiuto dai due adulti, dimostrano di essere veramente un maschio e una femmina. Alla fine della prova si meritano

un premio, ovvero la loro unione in matrimonio (fittizia) con altre tre coppie di giovani. A questo proposito, riprendendo il rapporto che per Foucault esisteva tra il sesso, la libertà e la verità, il professor Bazzocchi ha esplicito la netta differenza fra la concezione di sessualità per i Greci e i Cristiani: molti storici sostengono che i primi erano liberi, mentre i secondi erano censurati, ma questa ricostruzione è una pura invenzione. In realtà per i Greci il sesso aveva a che fare con la verità, al contrario i Cristiani per accedere alla verità devono purificarsi da tutto ciò che riguarda l'atto sessuale. Questa purificazione implica che ognuno stabilisca con se stesso un certo rapporto di verità che possa far capire in che rapporto egli si trova col desiderio, poiché il rapporto sessuale nella cristianità riguarda l'esclusività dell'individuo. Analizzando il rapporto tra verità e sesso, Pasolini capì come le scene di sesso presenti nella "Trilogia della vita" fossero in realtà scene pornografiche e per questo le abiurò e girò "Salò".

Alla fine dell'intervento si è giunti alla conclusione che il potere anarchico rappresentato nel film, attraverso l'atto di masturbazione indotta, dà agli individui una coscienza del proprio corpo senza, però, dare nessun tipo di piacere, poiché l'atto è di per sé condizionato da un'entità superiore (in questo caso i quattro signori) che detiene il potere. Questo potere vuole dominare anche nell'atto della sessualità, considerato un atto di verità, ma non più spontaneo.

Successivamente è intervenuto **Roberto Chiesi** della Cineteca di Bologna. Egli si è soffermato sul rapporto di Pasolini con la censura. All'epoca dell'Italia neofascista, sessuofoba e censoria, in cui il corpo femminile non si rappresentava, Pier Paolo Pasolini gira nel 1961 "Accattone". Quando il film venne sottoposto alla commissione di censura, quest'ultima non si pronunciò, con il chiaro intento di rovinare il produttore. L'*intelligenza* dell'epoca, sia cinematografica che non, si schierò a favore del film, con l'obiettivo poi raggiunto di far intervenire direttamente il ministero che autorizzò il dissequestro del film. Molte battute furono comunque censurate o modificate. Nella versione originale, ad esempio, quando Accattone scopre che Stella è la figlia di una prostituta dice "pure mi' madre lo farebbe per me", mentre in quella censurata cambia in "nullo sa in che situazione si può trova' una madre. Fatte coraggio Ste'!"; oppure, quando egli svergina la ragazza, nella versione originale Accattone chiede esplicitamente "Allora non t'hanno mai toccata, sei vergine?", mentre nella censura cambia in "Allora non t'hanno mai toccata, ma è vero?".

Nel 1962 Pasolini realizza "La ricotta" e il film viene contestato ancora prima di essere prodotto. Infatti, il regista propone la sceneggiatura ad un produttore, Roberto Amoroso, che, scandalizzato, lo denuncia. Il processo durò sei anni e alla fine venne condannato il produttore stesso. Altri personaggi, tra cui un magistrato, accuseranno il film di blasfemia per attaccare Pasolini stesso, il quale era considerato da molti un soggetto scomodo. Tutti i processi che vedranno il regista coinvolto si risolveranno però nella sua totale assoluzione.

Nella sua produzione cinematografica, Pier Paolo Pasolini inseriva appositamente delle scene censurabili estremamente scandalose per fare in modo che almeno le altre più significative venissero divulgate. I suoi film più scandalosi furono anche quelli che ebbero più successo, con l'unica eccezione de "La Ricotta", che nonostante i numerosi casi giudiziari lasciò impassibile il pubblico dell'epoca.

Il 1971 fu l'anno del “Decameron”, primo film della “Trilogia della vita”, il quale scatenò uno scandalo di dimensioni inimmaginabili. L'Italia degli anni Settanta, al contrario del decennio precedente, già proliferava di nudi femminili sullo schermo, ma nonostante ciò il film subì ottanta denunce, molte delle quali si riferivano a scene che nel film non esistevano. Questo fenomeno mostrò la parte più sessuofoba dell'Italia di quegli anni, piena di fantasmi e di paure che trascendevano quella che era la realtà dei fatti.

I “Racconti di Canterbury” del 1972 sollevò allo stesso modo del “Decameron” un grande clamore dovuto soprattutto alla rappresentazione di diversi membri maschili e al vilipendio della religione che apparentemente il film mostrava. “Salò” del 1975 non subì allo stesso modo un'accanita critica da parte della censura, ma venne comunque sequestrato e dissequestrato numerose volte fino al 1977, anno in cui il film poté circolare tranquillamente in Italia.

Infine, Antonio **Gnoli**, redattore delle pagine culturali de “La Repubblica”, ha condotto una riflessione sul ruolo della censura per il successo dell'intellettuale. Possiamo ben comprendere la grandezza di Pier Paolo Pasolini, uno degli autori più rappresentativi del Novecento come Italo Calvino e Pasolini, attraverso la sua energia (un vitalismo esplorativo che ricorda quello dannunziano) e il suo obiettivo di contestare il mondo del consumismo, si è rivelato uno degli intellettuali cardine del secolo. Egli, inoltre, ha contribuito alla valorizzazione delle realtà particolari e più povere, tra cui il Friuli e, soprattutto, le borgate romane situate a Roma sud. Ma quanto ha contribuito la censura al successo della figura di Pier Paolo Pasolini anche nei giorni nostri?

Attraverso un veemente accanimento nei suoi confronti, la censura ha permesso a questo intellettuale di mostrare e far comprendere al pubblico la sua ossessione e, allo stesso tempo, il suo disprezzo nei confronti del potere. Il potere della modernità neocapitalista assorbe il movimento progressivo della storia facendo coincidere il progresso con lo sviluppo dei consumi. A questo paradigma Pasolini, che non considera tale “sviluppo” come “progresso”, oppone la sua estraneità, e propone un'alternativa di tipo mitologico, sul mondo dei reclusi che sono per il momento scampati all'inquinamento borghese: un luogo (la borgata, la trilogia della vita, il mito greco) prossimo alla scomparsa. Allo stesso modo critica i soggetti che fanno parte della storia, compresi gli studenti e anche il proletariato degli anni dal '68 in poi, il quale ricerca la propria emancipazione all'interno dei confini del cosiddetto progresso, poiché rinnegando le proprie radici aspira all'integrazione, alla “omologazione” nella società borghese, mentre si schiera dalla parte degli emarginati, i quali sono visti da Pasolini come l'alternativa alla storia.

Successivamente il giornalista ha ripreso l'allegoria del film “Salò” e in particolare all'immagine dei quattro strutturalisti francesi del 1967 citata precedentemente da Marco Bazzocchi. I quattro personaggi, seppur in maniera diversa, si sono ricollegati nel loro pensiero al mito del “Bon sauvage” di Rousseau, respingendo l'eredità sartriana secondo la quale il soggetto decide e si impegna. Pasolini sussume questo pensiero, in particolare quello di Foucault, riflettendo sull'individuo corporale e sulla sua relazione con le leggi. Entrambi pensano che l'uomo deve

liberarsi dalla concezione nata durante la rivoluzione francese secondo cui l'individuo è formato da diritti a lui concessi, poiché questi diritti possono essere a lui revocati dal potere in qualsiasi momento. Il potere fascista rappresentato nel film agisce proprio in questo modo e questa revoca dei diritti provoca una perversione patologica in cui il potere in generale, soprattutto quello anarchico rappresentato in "Salò", si ritrova. Il potere anarchico, inoltre, non avendo un codice definito al di fuori di quello naturale, crea un circolo vizioso dove l'individuo e il soggetto spariscono lasciando spazio solo al corpo in quanto tale. Questo pensiero ha ispirato il campo della biopolitica, cioè un tipo di potere incentrato sul controllo delle persone in quanto corpi viventi, e soprattutto la visione che Pasolini aveva della morte, cioè di una morte riconducibile all'idea cristiana del disfacimento dei corpi. Un disfacimento comparabile, sempre secondo Pasolini, alla disgregazione che la società stava subendo attraverso il progresso.

In conclusione, Gnoli ha sottolineato come l'importanza del corpo fosse un elemento di fascino e di verità per Pasolini, degno quindi di essere rappresentato e mostrato in tutta la sua interezza e la sua forma, ma, infine, soggetto anch'esso alla mercificazione e all'abuso da parte del potere.

\*

## **Pasolini e il Friuli**

**incontro con la dott.ssa Felice al Liceo Galvani, 10 febbraio 2016**

*resoconto a cura di Costa Edoardo, Ronchi Michele e Pin Alessio*

Mercoledì 10 febbraio 2016 nell'ambito dei progetti per celebrare il quarantennale della morte di Pier Paolo Pasolini, è intervenuta, nella cornice dell'aula Zambecari del Liceo Galvani, la dott.ssa Felice, esperta di friulano e grande conoscitrice dei testi dialettali dello scrittore che a Casarsa trascorse anni molto importanti per il processo di maturazione del suo pensiero.

Il fiume Tagliamento divide il Friuli in due parti che si caratterizzano per la diversità dei dialetti parlati, ma rappresenta anche un punto strategico molto importante per gli eserciti nel corso della Grande Guerra. Proprio nella zona di Casarsa erano, infatti, situate centinaia di caserme e in una di queste vi era di stanza il futuro padre di Pier Paolo, Carlo Alberto. Anche dal nome si capisce come provenga da una famiglia di nobili decaduta. A Casarsa Carlo Alberto conosce Susanna, una donna indipendente, che insegna alle scuole del paese. Susanna diventerà poi la madre di Pier Paolo, con il quale stringerà un legame fortissimo e a cui resterà vicino fino alla morte nel 1975.

Quando Pier Paolo e la madre torneranno a Casarsa nel corso della Seconda Guerra Mondiale egli riscopre il dialetto di quella parte del Friuli, un dialetto dalle tonalità musicali e dai suoni martellanti.

Il dialetto di Casarsa è infatti ricco di influssi ladini e risente dello statuto bilingue della regione. Pasolini riconosce nel dialetto una lingua vera e propria, di diretta derivazione dal latino. Questa

teoria compare per la prima volta nel primo saggio teorico scritto in friulano dell'aprile del 1944 e pubblicato dopo la raccolta "Poesie a Casarsa". Con l'utilizzo del dialetto Pasolini sviluppa la propria formazione del CUORE, cioè il compimento della ricerca del vero, irraggiungibile con l'utilizzo dell'italiano, lingua della borghesia. Secondo lo scrittore originario di Bologna il dialetto è il suono che si succhia dal seno materno, il suono della verità e della vita. Questo suono, che non impari leggendo bensì ascoltando, è istintivo e scava nel nostro profondo, raggiunge le radici dell'essere. Studiando i suoni delle parole dialettali, Pasolini comprende che tramite il friulano è possibile rappresentare la realtà delle cose molto più accuratamente che tramite la letteratura.

I suoni diventano parole nel momento in cui il poeta prova a tradurli in poesia e quindi a metterli per iscritto. Nel periodo a Casarsa, infatti, Pasolini raccoglie in riviste totalmente scritte in friulano tutte le poesie dialettali composte da lui e dai suoi allievi. Sempre nello stesso periodo egli riallaccia i rapporti con quelli che poi saranno i co-fondatori di "Officina". Mentre Leonetti e Roversi pubblicano poesie in italiano, Pasolini continua nella sua attività dialettale. Nel 1949 esce la raccolta "La meglio gioventù" della quale fa parte la poesia "**Il nini muàrt**":

*Sera imbarlumida, tal fossàl  
a cres l'aga, na fèmina plena  
a ciamina pal ciamp.*

*Jo ti recuardi, Narcís, ti vèvis il colòur  
da la sera, quand li ciampanis  
a súnin di muàrt.*

La dedica di questa poesia, e più in generale dell'intera raccolta, è proprio diretta al paesino di Casarsa, definito dal poeta come la "fontana del rustico amore". La raccolta è divisibile in due tronconi fondamentali. Nel primo, definito "polemico" egli critica aspramente il padre, reo di non essersi opposto fortemente al fascismo, e il fascismo stesso, reo in primo luogo di aver estromesso dalle scuole il dialetto. Tutte le lingue estranee all'italiano diventavano così marginali. In seguito Pasolini attaccherà anche il nazismo, dopo quell'8 settembre in cui le truppe tedesche invadono il Friuli e mirano a germanizzare anche linguisticamente la regione. Una forte critica viene rivolta anche alle Università, nelle quali mancava lo studio della lingua come espressione letteraria delle cose reali.

Il secondo troncone della raccolta invece contiene gli aspetti positivi delle teorie pasoliniane. In questa parte il poeta ribadisce l'importanza di utilizzare una lingua che esprima la realtà. Seguendo questa corrente egli spiega anche perché il friulano di Casarsa è la lingua giusta da utilizzare. Questo friulano dal suono squisito non è mai stato messo per iscritto precedentemente, e dunque è rimasto antico ed incontaminato. Questo dialetto è inoltre la lingua dei poveri e quindi acquista un valore antropologico nel denunciare l'estrema povertà della classe sottoproletaria friulana. Il dialetto è anche utilizzato per narrare delle grandi gesta di Napoleone, acquistando così valore epico.

Anche il titolo della raccolta ha un significato importante: l'aggettivo "nuovo" non riveste un ruolo positivo poiché rappresenta una velata critica al mondo giovanile attuale, troppo attratto dal consumismo della società a lui contemporanea.

\*

## **“Pasolini e Roversi”: lezione di Antonio Bagnoli**

**Bologna, Liceo Galvani, 30 gennaio 2016**

### *I. Il sodalizio*

#### *resoconto di Valentina Grillini e Giulia Negro*

La prima parte della conferenza tenuta da Antonio Bagnoli, fondatore della casa editrice Pendragon, il giorno sabato 30 gennaio 2016, ci ha illustrato un Pasolini visto dagli occhi di Roversi, dagli anni del liceo a quelli della separazione causata dalle divergenze di pensiero riguardo al ruolo dell'intellettuale nella società.

Il momento dell'incontro di queste due personalità si può ricondurre agli anni dell'adolescenza, durante i quali Pasolini praticava il calcio, sia dentro che fuori dalle mura scolastiche del liceo ginnasio Luigi Galvani di Bologna, che entrambi frequentavano.

Pasolini, nato nel 1922, già in questo periodo condivideva con Roversi, un anno più giovane di lui, la passione per la letteratura. Uniti dal desiderio di confronto conoscono alcuni intellettuali bolognesi, tra i quali Antonio Meluschi e sua moglie Renata Viganò, che riconoscono la grande potenzialità dei ragazzi e li sostengono.

Alla coppia Roversi-Pasolini si uniscono altri due ragazzi della scuola, Luigi Serra e Francesco Leonetti. Insieme discutono di temi letterari e abbozzano qualche scritto.

Decisiva è poi la data dell'8 settembre 1932 in cui tutti i giovani italiani vengono chiamati alle armi: Pasolini si sposta a Casarsa, mentre Roversi passa dalla Germania prima, al Piemonte con i partigiani poi, per ritornare all'università di Bologna a guerra conclusa.

L'amicizia riprende negli anni '50, quando Pasolini e Roversi riprendono in mano l'idea liceale di fondare una rivista nella quale discutere e riflettere sulla letteratura che, dopo gli anni del fascismo in cui tutte le riflessioni non attinenti al regime erano state inibite se non congelate, stava lentamente riacquisendo libertà.

Gli anni '50 quindi, si presentano come una vera e propria officina di novità: arrivano molti testi dall'estero, gli aiuti economici degli Stati Uniti sostengono la ripresa e comincia un processo di globalizzazione sempre più ampio.

Pasolini e Roversi si inseriscono in questa nuova atmosfera e fondano, insieme a Leonetti, una rivista alla quale pensano di attribuire il nome “Eredi” per rappresentare la loro idea di giovani che raccolgono l'eredità letteraria e la trasmettono agli altri. Tuttavia ad essa verrà donato il celebre nome “Officina”, significativo per descrivere il luogo in cui le persone sudano, assemblano oggetti, creano e cambiano la materia. La scelta di creare una rivista è influenzata dalla grande importanza che essa aveva in quegli anni, considerata il luogo nel quale riprendeva la discussione letteraria, interrotta dalla staticità del regime fascista.

I primi dissidi tra gli intellettuali sorgono riguardo la pubblicazione e il finanziamento per la rivista. Per sviare questi problemi, Roversi decide di aprire nel 1948 la libreria antiquaria “Palma verde” che tra il 1971 e il 1984 ha sede in via Castiglione 56 a Bologna. La stessa rivista viene pubblicata da Roversi che sostiene le spese in prima persona.

Tra i tanti temi trattati, ne spicca uno, inedito nella riflessione letteraria: qual è il ruolo dell'intellettuale contemporaneo?

In quegli anni di illusioni e disillusioni, nate soprattutto dalle scandalose rivelazioni dei lager sovietici nel 1956 che avevano fatto vacillare il comunismo, gli intellettuali con il loro peso sociale esprimevano le loro idee sulle pagine di "Officina": sono testi vivi, sfrontati, a volte provocatori.

Proprio uno di questi testi, però, segna la fine della rivista: appena stretto l'accordo per la pubblicazione con la casa editrice Bompiani, all'interno di "Officina" viene pubblicata una serie di epigrammi scritti da Pasolini, i quali destano un grande scandalo. Essi, infatti, criticano il papa per non avere prestato attenzione alle condizioni delle borgate romane e lo additano addirittura come peccatore per non aver fatto nulla per migliorare la condizione di vita di coloro che abitano la periferia. L'editore, sconvolto da questo affronto, decide di non pubblicare più la rivista e Roversi, schiacciato dalla pressione mediatica, dopo aver acconsentito alla pubblicazione di un ultimo numero già redatto, si ritira.

Finisce così la collaborazione fra i due letterati, con due concezioni completamente opposte del ruolo dell'intellettuale nella società. Pasolini è sfacciato, esibizionista, irriverente, ma soprattutto realista e sempre in prima linea; Roversi, all'opposto, nei suoi scritti parla attraverso metafore, a partire dal romanzo "Caccia all'uomo" ambientato nel '700 calabrese che racconta in realtà il secondo dopoguerra, fino ad arrivare a "Campoformio" in cui, nonostante il realismo più evidente, non rinuncia a un titolo enigmatico: Campoformio era il trattato firmato da Napoleone che infrangeva la promessa di consegnare Venezia all'Italia e la cedeva invece all'Austria; un atto che aveva generato grande delusione, metafora delle speranze disilluse degli italiani che dopo la Seconda guerra mondiale pensavano di poter migliorare le condizioni dei poveri schiacciati dai potenti.

La grande cripticità di Roversi è ben descritta dallo stesso Pasolini che gli dedica una delle "Poesie in forma di rosa" definendolo un monaco, impazzito, che cerca la clausura nella clausura. Pasolini e Roversi, così diversi l'uno all'altro, dopo la proficua collaborazione che ha dato origine ad una delle riviste più influenti del secondo '900 italiano, negli anni non hanno più trovato la stessa intesa e si sono allontanati definitivamente, ad eccezione di qualche corrispondenza epistolare.

## ***II. Un conflitto non sanabile***

### ***resoconto di Alessio Pin***

Roversi era dunque stato definito da Pasolini "un monaco di clausura che cerca la clausura", viveva chiuso nella sua libreria, evitava qualsiasi rapporto con la sfera letteraria delle grandi case editrici. Sarà proprio Roversi, grazie al modesto guadagno ricavato dalla sua libreria, a sostenere le spese per la prima pubblicazione della rivista "Officina"; sarà la più importante rivista del tempo, nonostante il suo breve periodo di vita dal 1955 al 1959. Dopo 10 fascicoli e 12 numeri l'acquisto dei diritti editoriali della rivista da parte di Bompiani porterà a Roversi un meritato sollievo economico. Proprio il forzato rapporto con la grande industria editoriale porterà tuttavia Roversi ad abbandonare la rivista e a cessare ogni rapporto collaborativo con Pasolini; era persa per lui la totale libertà di espressione sulla quale era nato il "sodalizio" tra i tre fondatori.

Roversi fu un poeta, un drammaturgo e anche in grande romanziere: pubblicò a proprie spese il suo romanzo da lui scritto intitolato “Ai tempi di Re Gioacchino” ambientato in una Calabria dell'Ottocento che, nonostante fosse ambientato in un'altra epoca, molto aveva in comune con l'Italia del secondo dopoguerra e venne usato come pretesto per raccontare l'esperienza partigiana. Nel 1952 Roversi inviò una copia di questo romanzo a Leonardo Sciascia, suo grande amico. Sciascia come anche Pasolini rimase favorevolmente colpiti dal lavoro di Roversi e proprio Sciascia grazie ad un'ispirata recensione dell'opera porterà il libro di Roversi all'attenzione di Elio Vittorini, grandissimo editore del Novecento, scopritore tra gli altri di Italo Calvino. Vittorini proporrà a Roversi di pubblicare il suo libro per l'editrice Mondadori, a patto però di una rielaborazione di alcuni passi del libro. Roversi rifiuterà inizialmente qualsiasi modifica al suo romanzo; sarà solo dopo che Vittorini e Pasolini lo convinceranno a modificare alcune parti del libro che questo sarà edito con il titolo di “Caccia all'uomo”.

Pasolini all'epoca era sempre di più una celebrità, i rapporti fra i due si fecero sempre più rari e, quando questi si avvicinò al cinema, i rapporti fra i due quasi si interruppero del tutto. Nel 1972 Roversi tradusse in italiano alcune poesie di Tonino Guerra scritte in dialetto romagnolo per l'editrice Rizzoli e poi entrò nel mondo della canzone. Roversi scrisse anche per Lucio Dalla molte canzoni contenute in vari suoi album (“Il giorno aveva cinque teste” e “Anidride solforosa”); erano canzoni molto difficili e in un certo senso sperimentali, i temi trattati erano molto particolari e poco consueti per una canzone all'epoca: politica, violenza politica, costruzione delle autostrade, crisi petrolifera del '72, serial killer americano del 1971(Alphabet killer), automobile e altro ancora, riuscendo a delineare criticamente la società italiana degli anni a cavallo tra il 1975 e il 1980: una società sempre più urbanizzata, civilizzata, consumistica e sempre più influenzata dai mass media. Il disco, data la sua forte critica politica, non venne accettato per intero dalla casa discografica che impose numerose censure. Dalla, andando contro la volontà di Roversi, decise ugualmente di pubblicare il disco con solo sei delle originali dieci canzoni, portando Roversi ad interrompere bruscamente il rapporto con il cantante; sarà poi di grande ispirazione per tanti cantautori italiani, da Dalla a De Gregori a Guccini.

Con l'avvento degli anni '80 con la sua ondata di edonismo ed egoismo, Roversi si distaccò sempre di più dalla società, una società figlia nel bene e nel male delle conquiste degli anni '70: il miglioramento della qualità della vita media delle persone portò al progressivo abbandono della cultura, la figura dell'intellettuale non aveva più posto in una società in cui la cultura diventava merce, l'intellettuale perdeva il proprio ruolo di guida di cui doveva caricarsi per cogliere e far cogliere alla popolazione la dualità dialettica fra percezione eterodiretta e realtà fattuale che imprigionava in sé senza permettere di accorgersene.

\*\*\*