

In the Theater of my Mind:
Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work

Gian-Maria Annovi

Submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in the Graduate School of Arts and Sciences

COLUMBIA UNIVERSITY

2011

© 2011
Gian-Maria Annovi
All Rights Reserved

ABSTRACT

In the Theater of my Mind:
Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work

Gian-Maria Annovi

Pier Paolo Pasolini is one of the most important but also most misunderstood Italian artists and intellectuals of last century, a cultural and artistic myth often understood and used in excessively sectorial or expedient ways. This dissertation defines and explores Pasolini's carefully constructed authorial *apparatus*, in the sense attributed to this term by Michael Foucault. It argues that Pasolini's authorial apparatus is a labyrinthine subjective construction, which functions within the gigantic interdisciplinary macro-structure of Pasolini's body of work, demanding from its audience a comprehensive reading. Pasolini's authorial apparatus is deconstructed in this dissertation while following the making of Pasolini's incredibly complex body of work, which, crossing medium and disciplinary boundaries, includes poetry, narrative, film, but also theater, essays and even painting.

Table of contents

List of Illustrations	iii
Abbreviations.....	v
Dedication.....	vi
Introduction: a Voice in Flesh and Bones.....	1
1. In Flesh and Bones.....	7
2. Authorial Apparatus.....	14
Chapter 1	
Il teatro dell'autore: pubblico, opera, riflessione, auto-rappresentazione.....	21
1. Un estraneo in una terra ostile.....	28
2. Nient'altro che un sogno.....	37
3. Calderón.....	45
4. Che cosa sono le nuvole?.....	52
Chapter 2	
Autori che vanno all'inferno: <i>La Divina Mimesis</i> e il modello autoriale dantesco.....	65
1. Una forma progressiva di realtà.....	82
2. La nota dell'editore.....	94
3. Una leggibile poesia visiva.....	102
Chapter 3	
Personalità e personaggio: l'autore tra autobiografia e spettacolo.....	111
1. Marilyn.....	114
2. Poeta delle ceneri.....	121
3. Petrolio.....	128
4. Un problema filologico?.....	132
5. Storia di mille e un personaggio.....	141
Chapter 4	
Ritratto in pubblico: auto-rappresentazione tra pittura e cinema.....	152

1. Lo specchio di Narciso.....	155
2. Dallo specchio allo spettacolo.....	163
3. Parodia.....	172
4. Il ritratto ferito.....	180
Chapter 5	
La persona dello schermo: figure autoriali ne <i>La trilogia della vita</i>	199
1. Regia come pittura, regia come scrittura.....	201
2. Da Giotto a Chaucer.....	213
3. Auteur.....	221
4. Volersi vedere.....	226
5. La finestra sul cortile.....	233
Chapter 6	
Elaborare la voce: l'autore tra doppiaggio e intervista.....	243
1. La doppia voce di Edipo.....	249
2. A viva voce.....	257
3. Prendere la parola.....	265
4. Trasgressione e silenzio.....	270
5. Tra intervista e auto-intervista.....	275
Chapter 7	
Creazione di una persona: Pasolini tra d'Annunzio e Pound.....	284
1. Pound o della poesia-pazzia.....	297
2. Intervista con vampiro.....	306
3. Nostos.....	315
Conclusion.....	328
Bibliography.....	330

List of Illustrations

Introduction

Fig. 1 *Pasolini Ostia Remix* di Cerith Wyn Evans (2003).

Fig. 2 Elisabetta Benassi *Alfa GT Veloce* (2007).

Fig. 3 Francesco Vezzoli *La fine di Edipo* (2004).

Chapter 1

Fig. 1 Diego Velazquez, *Las meninas*

Fig. 2 *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Primo racconto della Signora Vaccari).

Fig. 3 *Salò*, lo specchio.

Fig. 4-5 *Salò*, campo e controcampo su i libertini che osservano le torture.

Chapter 2

Fig. 1-3 *Teorema* (Pietro dipinge su vetro).

Chapter 3

Fig. 1 Fabio Mauri *Intellettuale: Il Vangelo di/su Pasolini* (1975).

Chapter 4

Fig. 1 Massimo Listri, *Ritratto di Pasolini* (1973). Fotografia.

Fig. 2 Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto con il fiore in bocca* (1947). Olio su tela.

Fig. 3 Federico de Rocco, *Ritratto di Pasolini* (1947). Olio su tela.

Fig. 4 Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto al cavalletto* (194?). Inchiostro su carta.

Fig. 5 Pier Paolo Pasolini, *Io Pasolini pittore* (194?). Pastelli su carta.

Fig. 6 *La ricotta* (1963): prima inquadratura di Stracci.

Fig. 7 *Accattone* (1961): ultima inquadratura di Accattone.

Fig. 8 *La ricotta* (1963): l'attore che interpreta Stacci, osserva la morte di Accattone.

Fig. 8 *La ricotta* (1963): Orson Welles nel ruolo del regista.

Fig. 10-12 Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto* (1967). Tecniche miste su carta.

Fig. 12 Pier Paolo Pasolini, *Il mondo non mi vuole più e non lo sa* (19?). Matita grassa su carta.

Chapter 5

Fig. 1 *Il Decameron* (1971): Pasolini nelle vesti dell'allievo di Giotto.

Fig. 2 John Baldessari, *Hands Framing New York Harbor* (1971).

Fig. 3-4 Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini nella torre di Chia* (1975).

Chapter 6

Fig. 1-2 *Appunti per un'Orestiade africana* (1970)

Fig. 3 *Edipo Re* (1967): Pasolini nel ruolo del Gran Sacerdote.

Fig. 4 *En attendant Pasolini* (2007) di Daoud Oulad-Syad: Thami nel ruolo di Pasolini.

Chapter 7

Fig. 1 Vittorio Contino, *Ezra Pound* (197?).

Abbreviations

- TP: Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*. 2 voll. A cura e con uno scritto di Walter Siti, con saggio introduttivo di Fernando Bandini. Milano: Mondadori, 2003.
- RR: Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*. 2 voll. A cura di Walter Siti e Silva De Laude, con due saggi di Walter Siti; cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori, 1998.
- TR: Pier Paolo Pasolini, *Teatro*. A cura di Walter Siti e Silva De Laude, con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey; cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori, 2001.
- PC: Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*. 2 voll. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone; cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori, 2001.
- SLA Pier Paolo Pasolini, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. 2 voll. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude., con un saggio di Cesare Segre; cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori, 1999.
- SPS: Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio; cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori, 1999.

To Stefanos Tsigrimanis
(1980-2010)

Hon oi theoi philusin apothnēskei neos.

Introduction:

a Voice in Flesh and Blood

In 1967, in an article about cinema, Pier Paolo Pasolini wrote that human life can be compared to a long take. Life's final meaning is revealed only when death interrupts it, opening up a process similar to movie editing:

Finché io non sarò morto, nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile. È dunque assolutamente necessario morire, *perché finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita.*

(Until I am dead, no one could ever guarantee to know me truly, that is, to give a meaning to my action, which – as a linguistic act – is illegible. It is absolutely necessary to die, *for as long as we are alive, we lack meaning*, and the language of our life (the language we use to express ourselves and which we thus consider very important) is untranslatable, a chaos of possibilities, a search for relations and meanings without interruption. *Death performs an instant edit of our life.*)¹

Even though Pasolini's own life, his long take, was violently interrupted by his death more than thirty-five years ago, the editing process that could reveal its ultimate meaning

¹ Pier Paolo Pasolini, "Osservazioni sul piano sequenza," *Saggi sulla letteratura e sull'arte* [SLA]. Eds. Walter Siti and Silvia De Laude, vol. II (Milan: Mondadori, 1999), 1560.

seems far from being completed. None of the many attempts to reconstruct Pasolini's biography after his murder offers a convincing or definitive hypothesis about Pasolini's complicated personality.² One always feels like something, possibly a shot from that long take, is missing. The result is that the meaning of the intellectual adventure of the most beloved and most hated Italian intellectual of last century, the only one today in Italy who can be regarded as a mass icon,³ seems to depend on the mysterious circumstances of his murder, committed by a male prostitute among the dumps of Idroscalo di Ostia, the night between the 1st and 2nd of November, 1975.⁴

In order to show how deeply Pasolini's death has been mythicized in the collective imagery, and how – a truly rare case for Italy – his iconic figure has become fully transnational, one must consider Pasolini's symbolic presence, as Andrea Miconi

² See Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* (Milan: Rizzoli, 1979) and Dario Bellezza, *Morte di Pasolini* (Milan: Mondadori, 1981), followed by *Il poeta assassinato. Una riflessione, un'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini* (Venice: Marsilio, 1996). Also Pasolini's cousin, Nico Naldini, dedicated to him several biographic books: Nico Naldini, *Pasolini, una vita* (Turin: Einaudi, 1989); *Pier Paolo Pasolini, Vita attraverso le lettere* (Turin: Einaudi, 1994); *Mio cugino Pasolini* (Brescia-Milan: Bietti, 2000); *Come non ci si difende dai ricordi* (Naples: Cargo, 2005) and *Breve vita di Pasolini* (Parma: Guanda, 2009). For a very detailed volume on Pasolini's life see: Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem* (Venice: Marsilio, 1995). In the last few years, many writers and scholars tried to solve the mystery of Pasolini's murder: Marco Tullio Giordana, *Pasolini: Un delitto italiano* (Milan: Mondadori, 1994); Lucia Visca, *Ragazzi di nera. Un cadavere di nome Pasolini* (Rome: Memori, 2005); Mario Gelardi, *Idroscalo 93. Morte di Pasolini* (Naples: Guida, 2006); Enzo Catania, *Giallo Pasolini* (Origgio: Agar, 2007).

³ Two comic strip books are about Pasolini: Gianluca Maconi, *Il delitto Pasolini: cronaca a fumetti* (Ponte di Piave: Becco Giallo, 2008) and Davide Toffolo, *Pasolini* (Bologna: Coconino Press, 2010). One can also find stationery, a diary and a calendar dedicated to the Italian author: Giovanni Giovannetti e Gianni D'Elia, *Calendario Pasolini 2006* (Pavia: Effigie, 2005); *Il mondo non mi vuole più e non lo sa. Agenda 2011*. (Ponte di Piave: Becco Giallo, 2011). Also, the music world has often remembered Pasolini. From the many tributes of Italian song writers (*Amico fragile* by De Andrè, *Lamento per la morte di Pasolini* by De Gregori, etc.) to International homages by bands such as Coil, or artists such as Patti Smith. Mrs. Smith, in particular, considers Pasolini "come molte star del rock, Jimi Hendrix, Jim Morrison, o Bob Dylan" ("as many other rock stars, Jimi Hendrix, Jim Morrison, or Bob Dylan"), an artist who "fondeva mezzi espressivi diversi: politica, poesia, cinema" ("blended together different expressive forms: politics, poetry, cinema," ["Ispirata da Pasolini," *Corriere della Sera*, 11 Luglio 1996]).

⁴ For a very articulated analysis of how media have shaped the collective image of Pasolini's death see Robert Gordon, "Identity in Mourning: The Role of the Intellectual and the Death of Pasolini," *Italian Quarterly*, XXXII 123-4 (1995): 61-74.

suggested, “negli spazi linguistici collettivi, nel reticolo sociale dei modi espressivi, nelle architetture spettacolari e culturali della comunità” (“in the collective linguistic spaces, in social network of common expressions, in the spectacular and cultural architectures of the community”).⁵ Let us consider, for example, the case of contemporary art, a disciplinary field quite distant from Pasolini’s own interests.⁶

In a video titled *Pasolini Ostia Remix*, filmed in the proximity of Pasolini’s murder scene, Welsh sculptor and filmmaker Cerith Wyn Evans, shows a large billboard-sized text of fireworks displaying words from Pasolini’s *Oedipus Rex*, the most autobiographical of his films: “On the banks of the Livenza silvery willows are growing in wild profusion their boughs dipping into drifting waters” (Fig. 1). The words referring to Pasolini’s childhood in Friuli, burning in the place of his death, not only aim to conjure up the entire arch of Pasolini’s existence, from birth to end, but they also evoke a recurrent image when it comes to Pasolini, the image of light in darkness: Evans seems to suggest that Pasolini’s words – like the fireflies whose absence he mourned in his famous article published in *Il Corriere della sera*, on February 1, 1975 – can still illuminate us. The disappearance of the fireflies becomes the symbol for a cultural and moral time of darkness, which the lonely voice of the intellectual should expose and enlighten.⁷ In his video installation, the Welsh artist – joining the group of supporters of Pasolini’s

⁵ Andrea Miconi, *Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio* (Genova-Milan: Costa & Nolan, 1998), 23.

⁶ For Pasolini’s relationship with contemporary art see: Luca Caminati, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta* (Milan: Postmedia Books, 2010).

⁷ For a very interesting philosophical reading on the fireflies’ image in Pasolini see: Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza* (Turin: Bollati Boringhieri, 2010).

prophetic myth⁸ – seems to suggest that Pasolini’s burning words, like fire-flies, can still cast light on our present. At the same time, Evans draw attention on the need to shed light on the Italian artist’s death, enlightening the scene of his murder with his own words in flames.

Other artists used the methaphor of light and darkness to heal once and for all the wound – and the shame – which Pasolini’s assassination still seems to represents in the collective unconscious, not only withing the boundaries of Italy. Elisabetta Benassi, for example, one of the principal figures of the emerging new Italian art, showed, in the dark basement of Palazzo Farnese in Rome (one of the hystorical symbols of the Roman power), a replica of Pasolini’s last car – the same car that his killers used to run him over the night of his murder (Fig. 2). As we enter the dark basement, the car lights blind us, bringing us back to that terrible night at the Idroscalo in Ostia. We instantly take the place then occupied by Pasolini, stunned in front of his own car, about to run over him. Once again, we are caught in the dialectics of light and darkness, a dialectics which constitutes a rudimentary definition of cinema. That’s why I believe that Benassi’s car can also be seen as a sort of rudimentary film projector, a projector projecting onto us – as if we were a living screen – the white light which signals the end of a movie: Pasolini’s death. It i san idea even more explicit in a 2004 installation by Francesco Vezzoli, titled

⁸ See Enzo Golino, *Tra lucciole e palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà* (Palermo: Sellerio, 1995) and Gordon (1995).

Fig.1



Fig.2



Fig. 3



La fine di Edipo (Oedipus 'End, Fig. 3). Vezzoli's piece is an empty screen bearing at its center the word "end." Once again, the image of a white screen is used to visualize an absence, "il vuoto che Pasolini ha lasciato" ("the void left by Pasolini")⁹ and at the same time, the title of Vezzoli's piece reminds us of the necessity to overcome the Pasolinian Oedipical complex: not to identify with the myth of the absence of a father/master, which still informs the ideas about the role of intellectuals and artists in Italy. Even Antonio Negri, a thinker whose harsh criticism did not spare Pasolini's positions, acknowledges that Pasolini is still considered in Italy "un *maître à penser* [...] L'unico" ("the only *maître à penser*").¹⁰ In doing so, Negri also acknowledges a paradox: to the void created after Pasolini's death corresponds his strong presence in the collective perception.

Although it is not as globalized as the image of Che Guevara, analyzed by Michael Casey, also Pasolini's image has become a popular icon, "a repository for the collective pool of dreams, fears, beliefs, doubts, and desire."¹¹

1. In Flesh and Blood

Especially in popular culture, one can find endless examples showing that Pasolini has become "un'icona massmediale dell'immaginazione" ("a mass media icon of

⁹ Golino, *Tra lucciole*, 67.

¹⁰ Francesca Cadel, "Intervista a Antonio Negri," *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pasolini* (Lecce: Manni, 2002), 183.

¹¹ Michael Casey, *Che's Afterlife. The Legacy of an Image* (New York: Vintage Books, 2009), 17.

collective imagination”)¹² and that such an icon is enveloped in the fascination for his death and his complex life. Nevertheless, in my dissertation I would like to consider Pasolini’s statement about death and editing from a very different point of view, which has nothing to do with the reasons of his murder and his myth: the point of view of Pier Paolo Pasolini the author, i.e. the writer, poet, filmmaker, polemicist, play writer and even painter. In doing so, I propose to read the meaning of Pasolini’s “action” as the meaning of his artistic action, or rather of Pasolini’s body of work, which seems to acquire – as Aldo Rossi wrote – “significato e comprensibilità totale quando per sempre si stacca dal suo autore e vive come oggetto autonomo, cioè quando l’autore muore e non ha più possibilità di introdurre varianti a scombinare il senso precario di un lavoro in corso” (“total intelligibility when it parts forever from its author and starts living as an autonomous object, that is, when its author dies and cannot make any more changes, obscuring the precarious meaning of a work still in progress”).¹³ As Walter Siti – the editor of Pasolini’s complete work – once noticed, Pasolini never actually wanted to part from his own work, and when he died he practically left it *alone*. As a matter of fact, Pasolini’s work “non ha mai allentato i legami col proprio autore, che non è mai arrivata ad esprimersi fuori o contro di lui” (“never broke the ties with its author, it never managed to express itself outside or against him”). This is the reason why Pasolini’s work still appears to be a bewildered work “left alone when it still did not know what it needed to become.”¹⁴ Such a work never went through the final editing of its author, so

¹² Miconi, *Pier Paolo Pasolini*, 23.

¹³ Aldo Rossi, “La Divina Mimesis e il dopo-Pasolini.” *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 312 (1976): 145.

that it kept growing for thirty five years, unpublished work after unpublished work, until the publication of *Petrolio* (1992), which revived the critics' interest but also created heated debates, and even new conspiratorial theories about Pasolini's murder.

Paradoxically, even if Pasolini saw his death – the death of *an* author – as a possibility to establish the final meaning of his action, that is, of his body of work, the image of a bewildered and orphan work in need of its author disavows a different death: the death of *the* Author, declared by Roland Barthes in his famous eponymous essay.

According to Flavio Pisanelli, the relationship between Pasolini and Barthes is based on a common passion for 'portare avanti la ricerca sul linguaggio e sulla letteratura in nome di un nuovo tipo di *engagement* capace di rigenerare la relazione tra intellettuale e società' ('bringing on the study of language and literature in the name of a new kind of *engagement* able to renew the exchange between intellectuals and society.'¹⁵ Still, we cannot help but notice that such a relationship is quite asymmetric. Besides Barthes's harsh review of *Salò*,¹⁶ and a parenthetical reference to Pasolini in *Roland Bathes par Roland Barthes* (1975),¹⁷ it seems that it was the Italian author who used more often – and sometimes naively – Barthes' theories, especially in his critical writings on cinema

¹⁴ Walter Siti, "L'opera rimasta sola"; in Pasolini, *Tutte le poesie* [TP], eds. Walter Siti and Silvia De Laude, vol. II (Milan: Mondadori, 2003), 1942-43.

¹⁵ Flaviano Pisanelli, "Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes: linguaggio, forma, immagine e realtà," *Pier Paolo Pasolini: In Living Memory*, eds. Ben Lawton and Maura Bergonzoni (Washington, DC: New Academia Publishing, 2009), 77-78.

¹⁶ Roland Barthes, "Sade-Pasolini," *Le Monde*, 16 Giugno (1976). Repr. in Beverley Allen (ed.), *Pier Paolo Pasolini: the Poetics of Heresy* (Saratoga, CA: ANMA, 1982).

¹⁷ "Tout ce qu'ils disent, phrase pas phrase (sur quelque prénom de leurs amis, sur le dernier film de Pasolini), tout est absolument conforme, prévu: pas une faille dans le système endoxal. Accord de cette voix qui ne choisit personne et de la Doxa inexorable: c'est la jactance," Roland Barthes, "Roland Barthes par Roland Barthes," *Œuvres complètes*, Vol. III (Paris: Seuil, 1993), 209.

and cinematic language. As we will discover in the course of this research, the intellectual dialogue with Barthes established by Pasolini also deals with the idea of the death of the Author, which – although it has now been entirely metabolized – was still provocative and controversial at the end of the 60's.

Written in 1967 for the American magazine *Aspen*,¹⁸ *The Death of the Author* is Barthes' invitation to discard once and for all the figure of the real author in favour of a model of literature in which the subject eclipses itself, leaving writing literally alone: "the author enters into his own death, writing begins."¹⁹ Barthes's thought had its roots in a specific cultural context: the iconoclastic form of antisubjectivism of New Criticism, according to which the author was to be removed in order to focus on the words on the page, and Russian Formalism, focused on the literariness of literature. If these movements just wanted to put the subject in brackets, Barthes – along with the other Structuralists – claimed that the subject had to be destroyed to leave space for an impersonal, infinite writing. As Sean Burke argues in his book *The Death and Return of the Author*, one of the first original volumes on this matter, the kind of writing promoted by Barthes is connected to the idea of *écriture* and to concepts like "textual dispossession, the power of language to organize and orchestrate itself without any subjective intervention whatsoever, the notion of the intertextualising of all literature."²⁰ According to Italian scholar Carla Benedetti, who has dedicated to the author as "figura

¹⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author." *Aspen* 5-6 (1967), repr. in French with the title "La mort de l'auteur," *Mantéia*, V (1968).

¹⁹ Roland Barthes, "La morte dell'autore," *Il brusio della lingua* (Torino: Einaudi, 1988), 51.

²⁰ Sean Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), 9.

cancellata” (effaced figure) a dense militant volume – *L’ombra lunga dell’autore* (“The Author’s Long Shadow”) – Barthes’ article became year after year the theoretical alibi to justify a criticism interested only in textuality and its structural functioning, and hostile to every possible reference to authors’ biographies. The death of the author desired by Barthes represents in fact a great form of denial of an ineffaceable figure, and of the rising of the modern aesthetics of authorialism. In fact, responding to the crisis in the system of literary and artistic genres, authorialism seems to propose itself as the only criterion to establish the artistic value of a work. According to Benedetti’s reconstruction, the modern author is nothing but “that need or hypostasis bearing the artistic intention without which no work is possible,”²¹ an idea essentially represented by artist Marcel Duchamp, or – in Italy – by Piero Manzoni.

In her investigation Benedetti rehabilitates the concept of the work and considers the author as one of its functions. As a matter of fact, both the work and the author are constructed through attributions (artistic intention, choices, poetics, conception of art, style) which do not exclude beforehand the importance of biographic information. In Pasolini’s work the authorial subjectivity does not disappear; on the contrary, it is an integral part of what Pasolini wants to communicate through creation. It is impossible to experience Pasolini’s work “as a self-sufficient work, without referring to the real author,”²² because Pasolini himself made it impossible. Pasolini disseminated everywhere his authorial figure in carefully constructed doubles and masks and created a strong

²¹ Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata* (Milan: Feltrinelli, 1999), 18.

²² Benedetti, *L’ombra lunga*, 15.

connection between his work and his biography, a biography fashioned to match an idealized authorial image. Clashing with the theory expressed by Wayne Booth in his *The Rhetoric of Fiction* (1961), at the end of the 60s Pasolini refuses the critical model of the “implied author,” which does not correspond to a real person with a biography of contingent experiences, but to the principle placed behind the narrating voice, “official scribe” or “alter ego of the real author.”²³ Pasolini wanted instead to be an author in the flesh, and he made it explicit in a letter addressed to Alberto Moravia, included among the notes of *Petrolio*, Pasolini’s unfinished novel which I will discuss in detail later:

Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciar posto a una figura convenzionale che è l’unica che possa avere un vero rapporto con il lettore. [...] Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. [...] io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano.

(In the novel the narrator usually disappears, giving way to a conventional figure who alone can have a real relationship with the reader. [...] Now, in these pages I address the reader directly and not conventionally. [...] I have spoken to the reader as myself, in the flesh, as I write you this letter or as I have often written my poems in Italian).²⁴

Pasolini wants his audience not to have any hesitation in linking the voice speaking in his work to his actual self and this is the result of a long period of consideration about the importance and role of the authorial function. Starting in 1963, in Pasolini’s work, one can start noticing an increasing thematization and problematization of the concept of authorship, and a parallel development of a new poetics based on fragmentation,

²³ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983), 71.

²⁴ Pasolini, *Petrolio* (Turin: Einaudi, 1992), 544.

incompleteness, drafts and projects to be done. As Antonio Tricomi, among others, has noticed, although focusing mainly on Pasolini's writings, "i diversi frammenti di scrittura, a prescindere dalla loro configurazione di genere, si spostano liberamente da un progetto letterario (e persino filmico) all'altro" ["the different fragments, in spite of their genre, freely move from a literary (and film) project to the other"].²⁵ As a result, Pasolini's single works – no matter if belonging to prose, poetry, film, theater or journalism – are never really readable if one does not carefully follow all intertextual signs explicitly marked and disseminated everywhere by the author. In other words, one needs to think of the totality of Pasolini's works as a gigantic macro-structure in constant centripetal movement, a structure whose center is Pasolini himself. Joseph Francese called Pasolini's a "Ptolemaic" authorial point of view.²⁶

Considering the idea of centrality, there is no doubt that Pasolini is *a* central author in the Italian literary canon. Still, I would like to go beyond the banality of such a statement and suggest that Pasolini is instead *the* author of the Italian Twentieth century. I am aware of the apparent sense of finality of what I just wrote, but I am not suggesting here that Pasolini is the most significant author of last century. In a more important way, I am stating that Pasolini is someone who, more than anybody else, wanted to be an Author, wanted to fashion himself according to a strong concept of authorship and who succeeded in creating what now appears to be one of most complex and problematic authorial figures of Italian Twentieth century. He is in fact one of the few figures who cannot be avoided to understand contemporary Italian society. If, as Michel Foucault

²⁵ Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio* (Rome: Carocci, 2005), 237.

²⁶ Joseph Francese, "Pasolini: filologia, poesia, Petrolio," *Moderna*, IX, 2 (2007): 155.

once wrote, not all writers are authors, Pasolini managed to be an author not merely by being a writer and a filmmaker, but through a careful and minute construction of his authorship. As a matter of fact, I believe that authorship itself must be conceived as the result of a creative process: a work of art, a creation.

2. Authorial Apparatus

Michel Foucault's essay *What is an author?*, originally written for a conference in 1969,²⁷ shows by its title ("what *is*" instead of "what *was*") that Barthes's obituary for the Author, far from being definitive, had the opposite effect of redirecting attention on to this figure. Shifting the focus from the subject to the discourse and following his archeological method, Foucault describes what he calls the author function, "a set of beliefs or assumptions governing the production, circulation, classification and consumption of texts within a given society."²⁸ This theoretical movement has a twofold consequence. On the one hand, Foucault potentially increases the idea of work through the notion of discourse, not strictly linked to the idea of writing and literature. On the other hand, Foucault defines the author function as a function able to give coherence to a series of discourses otherwise fragmentary. Nevertheless, even if the notion of discourse could virtually include writing, as well as visual art and cinema, the Foucauldian notion of author-function is not enough to define fully the nature of Pasolini's authorship. As a matter of fact, in Pasolini's work, authorship does not only function as a force granting

²⁷ Among the participants of the conference, which took place on Feb. 22, 1969, there were Lucien Goldmann, Jacques Lacan and Jean Wahl. Foucault's paper was published with the title "Qu'est-ce qu'un auteur?" in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63 (juillet-septembre 1969): 73-104.

²⁸ Foucault, "Che cos'è un autore?", 20.

coherence to the project, a bonding agent between poetry, cinema, fiction, theater and even journalism, but as a machine steering his work's reception and producing Pasolini's own authorial subject and his authority. At the same time, it also produces the subject on which such an authority is exercised, that is, its audience. Bearing in mind the definition of Foucault's apparatus provided by Gilles Deleuze, one could easily define authorialism as a machine "to make see and make talk."²⁹ A machine conceived as "a skein, a multilinear whole, composed of lines of different natures,"³⁰ a complex structure, to be disentangled. Even if I am fully aware of the scarce philosophical orthodoxy of the operation I am about to perform, I would like to re-define the Foucauldian term "apparatus" and delineate the main features of what I propose to call Pasolinian *authorial apparatus*. To do so, I will turn to a finer interpreter than I am, Italian philosopher Giorgio Agamben, who recently dedicated a tiny but very dense book to the meaning of the term apparatus.

In a 1977 interview, Foucault defines – for the very first and last time – the term apparatus as "a thoroughly heterogeneous set consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral, and philanthropic propositions."³¹ He is obviously thinking of "governmentality" and power in Western societies and not of literature or art in its many manifestations. Nevertheless, Agamben argues that apparatus "is a

²⁹ Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (Napoli: Cronopio, 2007), 13.

³⁰ Ivi, 11.

³¹ Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. C. Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), 194.

heterogeneous set that includes virtually anything,”³² and with the intent of generalizing even more the class of Foucauldian apparatuses, the Italian philosopher calls apparatus “literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gesture, behaviors, opinions, or discourses of living beings.”³³ The reason I am quoting this, I believe, is quite obvious. The widening of the concept of apparatus operated by Agamben is indeed fundamental to define what I have just called “authorial apparatus.” Among other things, Agamben suggests to include in the definition of apparatus also “the pen, writing, literature” and “language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses.”³⁴ Following his suggestion and bearing in mind the ends of Pasolini’s work, I believe one could easily add to Agamben’s list also cinema and, in general, all forms of human communication. Let’s then substitute the expression “living beings” in Agamben’s definition with the word “audience” and read now the second definition of apparatus provided by Foucault: an apparatus is always inscribed in a power relation, to be intended as “a set of strategies of the relations of forces supporting, and supported by, certain types of knowledge.”³⁵ In the case of Pasolini’s authorial apparatus the manipulation of the power relations is the one between author and audience, between the work and its reception. Pasolini’s stress on his own authorial figure does not only guarantee coherence and status as art to his work, but it also functions as an apparatus, steering its reception. Such an authorial apparatus forces

³² Giorgio Agamben, *What is an Apparatus ? And Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 2.

³³ Ivi, 14.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Michel Foucault, *Power/Knowledge*, 195.

Pasolini's audience to constantly take position within a system of knowledge in which the audience itself is represented. As Foucault's apparatus must produce its own subject, always a multiple, centrifugal subject, Pasolini's authorial apparatus is a producer of subjectivity as well. On the one hand, it produces all the authorial doubles that Pasolini disseminated within his body of work. These subjects, far from coinciding with Pasolini the man, form a labyrinthine subjective construction, a sort of mosaic-character, possibly – according to Walter Siti – the most powerful character of Italian literature, or at least – as Alfonso Berardinelli wrote – “il personaggio più riuscito, più inquietante e indimenticabile” within Pasolini's work, “...autore-personaggio che divora, che avvalora, che compromette con la sua immagine tutto quello che scrive” (“the most successful, disturbing and unforgettable character [...] an author-character that devours, validates, compromises everything he writes through his own image”).³⁶ On the other hand, it is also the Pasolinian audience which is formed and shaped. Such an audience cannot be a neutral spectator of the work but it is obliged to adopt constantly an ideological position and, above all, it is forced to bring Pasolini's character to account. If it is true that every work addresses its audience to generate answers of “love and hate, admiration or disdain, good or bad friendship, control or seduction and so on and so forth”³⁷ Pasolini wants to make sure that the reaction of his audience is not merely based on the form or subject of his work, but also on the identity of his creator: the audience must never forget who the author is. Even where the voice of the author is more difficult to single out, as for movies,

³⁶ Alfonso Berardinelli, “Pasolini, stile e verità,” in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea* (Turin: Bollati Boringhieri, 1990), 159.

³⁷ Wayne Booth, “Interview,” *Diacritics*, 10,2 (1980): 57-74.

Pasolini manages to insert his own figure as a character, so that the audience cannot leave him out of consideration.

As a matter of fact, it is impossible to have full access to Pasolini's work without the least biographical (and bibliographical) knowledge of the author. The experience of watching his movie *Uccellacci e uccellini* ("Hawks and Sparrows"), for example, is compromised and partial if one does not know that behind the talking crow, a Marxist intellectual who accompanies the two protagonists in a surreal journey, hides Pasolini himself. The same thing happens in the short movie *La ricotta* ("The Ricotta"). In *La ricotta*, if we are unable to recognize the poem read by the director played by Orson Welles as one of Pasolini's poems from *Poesia in forma di rosa* ("Poetry in the Form of a Rose"), we do not realize that Pasolini is not only representing himself using a famous and controversial American director (Orson Welles is practically playing the role of Pasolini), but we neglect to read that choice as part of Pasolini's discourse on authorship. To prevent this from happening, Pasolini makes sure to provide all kind of hermeneutical clues in this regard, but they are mainly conceived for an already shaped Pasolinian (and somehow Pasolinist) audience, or at least an audience entangled in his work, entirely lost in Pasolini's endless reflection of mirrors. From this perspective, one must agree with Joseph Francese when – in dispute with Carla Benedetti – he states that "il maturo Pasolini faceva di tutto per guidare la ricezione delle sue opera" ("the late Pasolini put all effort to guide the reception of his works").³⁸ Nevertheless, it is not only the late Pasolini to be particularly concerned about the practices of manipulation of his audience, but also the early one, as I will show in my investigation.

³⁸ Joseph Francese, 159.

This is the precise subject to which the first chapter of my research is dedicated. In particular, besides analyzing Pasolini's direct interpellations to his own readers, I will show how he often turned, in the span of his career, to Diego Velazquez's celebrated painting *Las meninas* in order to visualize his complex relationship with his audience in highly metalinguistic theatrical and cinematographic works. In the second chapter, I will analyze in detail the articulation of the theme of authorial presence in a book that is hard to categorize, *La Divina mimesis* (1975), published after Pasolini's death. In particular, we will see how Dante represents one of the most persistent and complex Pasolinian authorial personae, a model not only for his realism, but also for the use of his own autobiography within his body of work. The third chapter focuses on Pasolini's instrumental use of selected biographical elements in the construction of a character-author, and offers a detailed reading of the authorial presence in the novel *Petrolio*, highlighting the Pasolinian awareness of his role as a public figure in the growing society of spectacle. In the fourth chapter, I will instead concern myself with an apparently marginal aspect of Pasolini's work: painting. Specifically, I will demonstrate how the numerous Pasolinian self-portraits, realized from the beginning of the 40's, contribute to delineate an authorial public image changing in time until the beginning of his work in cinematography, which signaled Pasolini's gradual abandonment of painting. In the following chapter, with specific reference to *La trilogia della vita*, I will show how cinema, through the Pasolinian interpretation of character-authors such as Chaucer and Giotto, contributes to the realization of a major authorial self-portrait, aimed at steering the reception of his own work. After having analyzed in particular the image of Pasolini and his physical presence within his novels, films, and poetry collections, in the sixth

chapter I will focus instead on his voice. I will show how Pasolini used his voice in his documentaries and cinematic experiments, where, playing an important role, is the genre of the interview, which he integrates in his authorial apparatus as a form of self-representation. The final chapter is a study on two authorial models that seem to play important roles for Pasolini. The first, d'Annunzio, is a model which critics have often made use of in responding to Pasolini's spectacular authorship; the second, represented by Ezra Pound, offers an interesting possibility to discuss the controversial relationship of Pasolini with the right-wing culture in the contest of the 70's.

Chapter 1

Il teatro dell'autore: pubblico, opera, riflessione, auto-rappresentazione

Nel 1946, Pasolini pubblica il secondo numero de “Il Stroligut.”¹ Si tratta di una rivista letteraria in lingua friulana stampata a Casarsa tra l'aprile 1944 ed il giugno 1947, che funge da organo dell'”Accademiuta de lenga furlana,” fondata dall'allora giovane poeta insieme ad alcuni amici per difendere le lingue regionali come forme specifiche della coscienza storica nazionale.² Nell'editoriale di quel numero, un Pasolini poco più che ventenne si rivolge – in italiano – “Al lettore friulano.”³ Si tratta di un gesto importante; non solo perché nel rivolgersi direttamente al lettore di quella regione egli se ne congeda ed apre la piccola rivista (modestamente indicata con il termine “quaderno”) al più ampio pubblico di lingua italiana, ma perché mostra la precocissima attenzione di Pasolini per il proprio pubblico e il bisogno di stabilire con esso un contatto diretto: una costante di tutta la sua opera successiva.

Nella trascrizione integrale di un'intervista radiofonica con Achille Millo del 20 settembre 1967, conservata nel “Fondo Pier Paolo Pasolini” della Cineteca di Bologna,

¹ “Stroligut” significa “piccolo almanacco dialettale.”

² Tra questi Giuseppe Zigania, Riccardo Castellani, Cesare Bortotto, Pina Kalč e Giovanna Bemporad, oltre ad alcuni dei figli di contadini che frequentano la scuoletta privata fondata da Pasolini e sua madre a Versuta.

³ Pasolini, “Al lettore friulano,” SLA, Vol. I, 157-158.

l'intervistatore chiede a Pasolini se considerasse il cinema come una continuazione del suo lavoro di poeta. La risposta di Pasolini non lascia dubbi circa la sua reale preoccupazione: "È molto, molto complicato rispondere a questa domanda, ora non so, ma i destinatari di questa nostra trasmissione chi sono?"⁴ Ciò che emerge da questa domanda non è solo la volontà dell'autore di adattare le proprie risposte al contesto – mostrando una straordinaria consapevolezza del valore che il medium assume nella società della comunicazione – ma la sua attenzione per il pubblico, il bisogno di rivolgersi direttamente, e tramite il codice appropriato, a un determinato tipo di uditorio:

PASOLINI: Ma in questo momento, chi ci sta ascoltando? Nel momento in cui la trasmissione viene trasmessa, appunto, non registrata, ma trasmessa, a che ora è?

MILLO: Mi fa una domanda pericolosissima, perché non si sa mai in Italia a che ora la mandano, sarà di mattina quasi sicuramente.

PASOLINI: Ah, di mattina non di pomeriggio... Ecco, mettiamo che in questo momento ci stia ascoltando una donna di casa, sola a casa sua, sta sfaccendando, ha acceso la radio...

Come farà anni dopo immaginando Gennariello, il giovane napoletano per cui inizia a scrivere – sulle pagine de "Il Corriere della Sera" – un trattatello pedagogico,⁵ anche in questa intervista Pasolini deve immaginarsi un ascoltatore cui rivolgersi. L'autore, infatti, ha la piena consapevolezza che il destinatario "ha oggettivamente un peso nell'opera d'arte,"⁶ e la necessità d'interpellarlo direttamente emerge con chiarezza dall'analisi di

⁴ Intervista radiofonica con Achille Millo del 20 settembre 1967, conservata presso il Fondo P. P. Pasolini della Cineteca di Bologna.

⁵ Cfr. Pasolini, "Gennariello," *Lettere luterane*, SPS, 551-598.

⁶ Pasolini, "Incontro con Pasolini," PC, Vol. II, 2973.

molte delle “soglie” delle principali opere pasoliniane. Circoscrivendo lo sguardo alla sua produzione saggistica, l’impellente bisogno di Pasolini di interpellare il lettore non è – come potrebbe apparire dappprincipio – meramente informativo, ma una vera e propria strategia autoriale, come dimostra la “Nota” apposta in calce a *Passione e ideologia* (1960), la raccolta di saggi pasoliniani del decennio 1948-1958, raccolti però – mostrando così la cura che Pasolini rivolge alla riorganizzazione dei propri materiali – in un ordine rigorosamente non cronologico ma concettuale. Tale ordine rispecchia il titolo del volume, dove il valore della “e” vuol essere “se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che propone una graduazione cronologica.”⁷ Nello strutturarsi del volume, insomma, “la passione, per sua natura analitica, lascia il posto all’ideologia, per sua natura sintetica.”⁸

Vorrei approfittare di questa nota, che presumibilmente sarà l’unica pagina che verrà letta da tutti, per porre in chiaro esplicitamente e didascalicamente [...] due punti equivoci.⁹

Nonostante Pasolini impieghi il termine “nota” ed essa sia collocata discretamente alla fine del volume, come si trattasse di una postfazione, questa interpellazione diretta al lettore funziona in realtà come una prefazione vera e propria al volume. Pasolini, infatti, non si rivolge a un lettore effettivo, ma a un lettore potenziale: la funzione della nota non

⁷ Pasolini, “Nota,” *Passione e ideologia*, SLA, Vol. I, 1238.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, 1239.

è insomma “curativa, o correttiva”¹⁰ rispetto a una lettura già avvenuta, ma – al contrario – egli “propone al lettore un commento anticipato di un testo che questi non conosce ancora,”¹¹ esplicitando come leggere i punti equivoci conformemente alle sue intenzioni di autore. Come Gérard Genette ha mostrato magistralmente analizzando la funzione prefativa, l’“ordine del tutto autoriale, per non dire del tutto autoritario”¹² che caratterizza la prefazione è una costante in ogni manifestazione di questo specifico elemento di paratesto. Nel caso di Pasolini, però, la costanza e la pervasività degli interventi, ma soprattutto l’uso meta-letterario delle soglie del testo, fanno pensare che prefazioni e note costituiscano una sottofunzione del suo dispositivo autoriale che ha – tra gli altri scopi – quella di orientare il proprio pubblico e di stabilire un contatto con esso. Lo dimostra, ad esempio, l’apostrofe al lettore contenuta in *Empirismo eretico*, il volume pubblicato nel 1972 in cui Pasolini raccoglie i saggi e gli interventi degli anni ’60, raggruppati in tre gruppi tematici: lingua, letteratura e cinema. Anche in questo caso l’intervento autoriale sui testi è già evidente nella loro disposizione e presentazione grafica. I saggi veri e propri sono in carattere tondo, mentre gli scritti più militanti in corsivo: tra questi ultimi – in maniera spiazzante – è inserita anche una nota “Al lettore.” Contravvenendo ad ogni catalogazione dei tipi di prefazione, postfazione e nota fornita da Genette nel suo imprescindibile studio sui “dintorni del testo,” e mostrando così la propria originale gestione del testo come struttura tramite cui imprimere il proprio marchio autoriale, Pasolini colloca la sua nota “Al lettore” dove meno ce la si aspetterebbe: all’interno della

¹⁰ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna (Torino: Einaudi, 1989), 235.

¹¹ Ivi, 234.

¹² Ivi, 207.

sezione “Lingua” tra l’ultimo e il penultimo intervento: “Diario linguistico” e “Dal laboratorio.” Si tratta di una mossa particolarmente teatrale, perché, lette una cinquantina di pagine, il lettore – che ancora sta cercando di raccapezzarsi tra le originali posizioni linguistiche di Pasolini – si ritrova improvvisamente chiamato in causa. Si passa così da un rapporto impersonale con il testo alla percezione di un intimo e diretto rapporto tra autore e lettore:

Siccome questo è, meglio che una raccolta di saggi, un “libro bianco” sulla questione linguistica, non vi ho operato l’autoselezione e la revisione che si fa nei casi in cui un autore si sente impegnato nel proprio prestigio. Ho dato questi testi come “documenti” e i riferimenti agli interventi come “allegati”. La ricerca è in corso, il libro è aperto.¹³

Pasolini non solo fornisce una definizione per la raccolta e il suo contenuto, ma anche una definizione della posizione autoriale adottata, apparentemente incurante del danno d’immagine che eventuali ridondanze e sviste potrebbero arrecargli. In realtà, come già ho avuto modo di far notare, anche in questo caso Pasolini non solo cura attentamente la struttura del testo, sperimentando un “modello compositivo per costellazioni”¹⁴ tematiche, ma apporta anche numerosi ritocchi, correzioni formali e piccoli tagli rispetto agli originali. A volte, i cambiamenti sono però rilevanti. Si consideri, ad esempio, la conclusione del primo saggio, “Nuove questioni linguistiche,” originalmente letto da Pasolini a una conferenza nel novembre del 1964: “Mai come oggi il problema della poesia è un problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di

¹³ Pasolini, “Al lettore,” *Empirismo eretico*, SLA, Vol. I, 1305.

¹⁴ Walter Siti e Silvia De Laude, “Note e notizie sui testi,” SLA, Vol. II, 2939.

conoscenza scientifico e razionale.”¹⁵ In *Empirismo eretico*, dopo “razionale” Pasolini aggiunge “cioè politico.” Non si tratta di un particolare irrilevante se è vero, come ha scritto Adolfo Chiesa all’indomani della presentazione del volume, che Pasolini auspicava che “i critici cercassero di cogliere l’elemento continuo del libro, cioè l’elemento politico.”¹⁶

Se *Empirismo eretico* è un libro “aperto” poiché è la ricerca di Pasolini a non essere conclusa, la successiva raccolta saggistica, *Scritti corsari* (1975), che raccoglie gli articoli usciti tra il 1973 e il 1975 sul “Corriere della Sera” e sul “Mondo,” sembrerebbe proporsi come un’opera aperta la cui ricostruzione “è affidata al lettore.”¹⁷ Pare ovvio che Pasolini abbia in mente il concetto centrale del fortunato saggio di Umberto Eco del 1962, che il semiologo riassumeva in questi termini: “un’opera d’arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alternata.”¹⁸ Confrontiamo quanto espresso da Eco con le indicazioni che Pasolini fornisce al lettore di *Scritti corsari* nella sua “Nota introduttiva:”

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un’opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le

¹⁵ Pasolini, “Nuove questioni linguistiche,” *Empirismo eretico*, SLA, Vol. I, 1270.

¹⁶ Adolfo Chiesa, “Presentato il nuovo libro di Pasolini,” *Paese Sera*, 30 giugno 1972; ora in SLA, Vol. II, 2939.

¹⁷ Pasolini, “Nota introduttiva,” *Scritti corsari*, SPS, 267.

¹⁸ Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 1993), 34.

eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con eventuali varianti (o altrimenti accipere le ripetizioni come delle appassionate anafore).¹⁹

Ciò che appare evidente sin da subito è che Pasolini concepisce la sua opera aperta in termini opposti a quelli proposti da Eco. Se il semiologo richiama la libertà del lettore nei processi di significazione del testo, ossia nell'apertura del suo senso, l'opera – per quanto possa risultare “aperta” e “in movimento” – rimane però chiusa nelle sue proprietà strutturali definite, che la costituiscono in quanto tale. Pasolini invece, si appella alla libertà del suo lettore proprio nella ricostruzione strutturale del suo volume, pretendendo un “fervore filologico”²⁰ che esula però da una supposta libertà interpretativa. Il senso resta quello stabilito dall'autore, che infatti suggerisce esplicitamente percorsi transtestuali: “il lettore è rimandato anche altrove che alle ‘serie’ di scritti contenuti nel libro.”²¹ Non solo ai testi con cui egli polemizza, ma a materiali “fondamentali” rappresentati da altri luoghi dell'opera pasoliniana, come le “poesie italo-friulane” dei suoi esordi, di cui Pasolini non esita a pubblicizzare la nuova “collocazione definitiva”²² nel volume *La nuova gioventù*, pubblicato quello stesso anno da Einaudi.

La richiesta fatta al lettore di partecipare e integrare la singola opera, non è una modalità circoscritta solo a *Scritti corsari*, ma fa parte di una strategia autoriale adottata da Pasolini alla fine degli anni Settanta. Proprio nel '75, Pasolini sta infatti per licenziare anche *La Divina Mimesis*, un testo – lo vedremo in dettaglio nel prossimo capitolo –

¹⁹ Pasolini, “Nota introduttiva,” *Scritti corsari*, SPS, 267.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ivi, 268.

presentato come edizione critica, e allo stesso tempo sta lavorando con passione alla stesura di *Petrolio*, romanzo di appunti che utilizza la medesima finzione narrativa e in cui l'Autore-narratore rimanda costantemente a luoghi interni ed esterni al testo. È insomma possibile ipotizzare che quanto Pasolini scrive al lettore a proposito di *Scritti corsari* sia di fatto una descrizione, piuttosto accurata, del nuovo tipo di lettore a cui egli si rivolge, e che l'opera frammentaria, incompleta e dispersa, caratterizzata da contraddittorietà, incoerenza e ripetizione, sia in realtà il modello della sua Opera complessiva, l'opera rimasta sola, di fronte alla quale, ancora oggi, noi lettori ci ritroviamo a dover seguire le indicazioni meta-, intra- e trans-testuali pasoliniane, immersi in una struttura instabile e mobile.

1. Un estraneo in una terra ostile

Tra i compiti di questa ricerca vi è ovviamente quello di stabilire cosa significhi essere un *autore* per Pasolini ed illustrare l'originalità della sua posizione rispetto ai coevi discorsi sull'autorialità. Il compito è meno complesso di quanto possa sembrare, infatti, nel 1970, invitato a intervenire ad un convegno di cineasti sul tema "Libertà dell'autore e liberazione degli spettatori," Pasolini si produce in un densissimo saggio – poi confluito in *Empirismo eretico* con il titolo "Il cinema impopolare"²³ – in cui offre di fatto una spiazzante, e insieme illuminante, definizione del termine "autore." Si tratta, va detto, di uno dei saggi meno letti e meno compresi di Pasolini, spesso solo citato nella formula

²³ Pasolini, "Il cinema impopolare," *Nuovi Argomenti*, 20, ottobre-dicembre 1970; ora in SLA, Vol. I, 1600-1610.

riduttiva del suo titolo. Proprio come nel caso di Barthes, ma con un senso ben diverso, ne “Il cinema impopolare” Pasolini associa il concetto di autore a quello di morte, sostenendo che autore è chi rivela “in qualche modo di ‘desiderare di morire’.”²⁴

Se un facitore di versi, di romanzi, di films trova omertà, connivenza o comprensione nella società in cui opera, non è un autore. Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile: egli infatti abita la morte anziché abitare la vita, e il sentimento che egli suscita è un sentimento, più o meno forte, di odio razziale.²⁵

Prima di concentrarci sul senso di questo pasoliniano desiderio di morte dell'autore è bene soffermarsi un momento sulla prima parte di questa “definizione” e smontarne i singoli costituenti: essi sono infatti i concetti chiave dell'idea pasoliniana di autore che incontreremo nel corso di tutta questa ricerca.

Secondo la sua concezione, autore è un concetto transdisciplinare (“facitore di versi, di romanzi, di films”): anche quando Pasolini parla di cinema, dobbiamo intendere che quanto sostiene riguarda anche la sua produzione poetica e narrativa, per non dire saggistica. Quella dell'autore è poi una condizione di antagonismo rispetto alla società. Secondo Pasolini non è autore chi viene compreso o passa inosservato, ma solo colui che provoca una reazione di rifiuto e genera ostilità, anzi, “odio razziale.” L'autore, insomma, deve necessariamente essere autore-contro, un *enragé*, caratterizzato da una profonda diversità rispetto alle idee dominanti del corpo sociale. Pasolini, che nelle liriche di *Poesia in forma di rosa* (1964) scrive esplicitamente di identificarsi con ebrei, zingari e

²⁴ Ivi, 1601.

²⁵ Ivi, 1601-1602.

negri [sic],²⁶ sta ovviamente modellando la definizione di autore su di sé e sulla propria difficile esperienza nel ritagliarsi uno spazio nell'asfittica società italiana, dalla cui borghesia e classe dirigente, che egli odia profondamente e vuole ad ogni costo scandalizzare (nel significato paolino del termine, centrale nella sua rappresentazione di Cristo ne *Il Vangelo secondo Matteo*), Pasolini si sente perseguitato, in senso morale e giudiziario:

In ogni autore, nell'atto di inventare, la libertà si presenta come esibizione della perdita masochistica di qualcosa di certo. Egli nell'atto inventivo, necessariamente scandaloso, si espone – e proprio alla lettera – agli altri: allo scandalo appunto, al ridicolo, alla riprovazione, al senso di diversità, e perché no?, all'ammirazione, sia pure un po' sospetta. C'è insomma il “piacere” che si ha in ogni attuazione del desiderio di dolore e di morte.²⁷

Esibizione, scandalo, diversità sono termini chiave per leggere l'opera pasoliniana. Egli, infatti, concepisce l'atto inventivo, ossia “ogni infrazione del codice [...] necessaria all'invenzione stilistica,”²⁸ come qualcosa di necessariamente scandaloso, “l'esibizione di un atto autolesionistico”²⁹ da parte dell'autore, manifestazione masochistica che esprime “un ignoto e inconfessato istinto di morte, per definizione anti-conservatore.”³⁰ La libertà

²⁶ “E cerco alleanze che non hanno altra ragione / d'essere, come rivalsa, o contropartita, / che diversità, mitezza e impotente violenza: / gli Ebrei...i Negli...ogni umanità bandita,” Pasolini, “La realtà,” *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1116.

²⁷ Pasolini, “Il cinema impopolare,” SLA, Vol. I, 1601.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, 1602.

dell'autore è insomma per Pasolini “libertà di scegliere la morte,”³¹ dunque di offrirsi, sadomasochisticamente *vivo*, a quel “fulmineo montaggio” che solo – lo si è visto nell'introduzione – può fornire senso alla nostra vita.

Si tratta di riflessioni che, se lette in maniera tendenziosa possono far pensare, come nel caso di Giuseppe Zigania, che la morte di Pasolini sia stata una forma di attuazione meticolosa ed estrema di questi precetti, un'ultima opera suicida.³² Nulla, ovviamente, di più lontano dalla verità. Quando Pasolini parla di desiderio di morte egli sta infatti pensando al termine pulsione (*Trieb*), che, nell'economia libidica del soggetto descritta da Freud, è connessa all'ambiguo rovesciamento del dolore in piacere:

io stesso provo in moviola (o, prima girando) l'effetto quasi sessuale dell'infrazione al codice, come esibizione di qualcosa di violato (sentimento che si prova anche scrivendo versi, ma che il cinema moltiplica all'infinito: una cosa è essere martirizzati in camera e una cosa è essere martirizzati in piazza, in una ‘morte spettacolare’): ma la cosa essenziale è restare in vita, e mantenere in vigore il codice: il suicidio crea un vuoto subito riempito dalla qualità peggiore di vita, mentre l'eccessiva trasgressione del codice, finisce per creare una specie di rimpianto.³³

La morte di cui parla Pasolini è una “morte spettacolare,” dove spettacolare non va inteso come “straordinaria” ma come fittizia ed “esibita,” inserita cioè all'interno di un regime di massima visibilità come quello offerto da un mezzo di comunicazione di massa quale il cinema. L'opera, per Pasolini, è questo schermo, questa piazza – si potrebbe dire ‘un cinema all'aperto’ – in cui l'autore si espone narcisisticamente come individualità

³¹ Ivi, 1600.

³² Cfr. Giuseppe Zigania, *Hostia: Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Marsilio, 2005).

³³ Pasolini, “Il cinema impopolare”, 1608.

radicale. Esponendosi, egli espone formalmente – ossia attraverso la continua infrazione stilistica – il suo dissenso permanente rispetto all’esistente e alla norma (sia essa sociale o artistica), agendo così sulla vita con la consapevolezza che il suo gesto lo costringe a una forma di pubblico, ma necessario martirio. È quando altrove esprime sostenendo che un autore è sempre una “contestazione vivente”:

Un autore, quando è disinteressato e appassionato, è sempre una contestazione vivente. Appena apre bocca, contesta qualcosa, al conformismo, a ciò che è ufficiale, a ciò che è statale, nazionale, a ciò che va bene per tutti. Non appena apre bocca, un artista è per forza impegnato, perché il suo aprire bocca è scandaloso sempre.³⁴

Quanto questa concezione sia influenzata dai suoi casi personali lo si vedrà in seguito, qui è importante sottolineare come l’infrazione, così come concepita da Pasolini, debba essere *continua* (e dunque radicata nel darsi della vita, vivente): “ciò che è importante – scrive concludendo “Il cinema impopolare” – non è il momento della realizzazione dell’invenzione, ma il momento dell’invenzione. Invenzione permanente; lotta continua.”³⁵ Il desiderio di morte dell’autore è dunque questa costante posizione antagonista e individualistica rispetto alla società.

Invenzione, libertà, scandalo, ovvero l’idea di un’opera originale capace di sconfessare le attese del pubblico, sono concetti tutt’altro che nuovi e rimandano ovviamente all’estetica dell’arte d’avanguardia e al suo bisogno di violare l’istituzione e trasgredire ogni norma precostituita. Nel rifarsi all’autolesionismo dell’autore pasoliniano

³⁴ Intervista sul set di *Uccellacci e uccellini*, 1966, conservata presso la videoteca della Cineteca di Bologna, Fondo Pier Paolo Pasolini.

³⁵ Pasolini, “Il cinema impopolare,” 1610.

si potrebbe addirittura leggere un riferimento a uno dei più celebri manifesti del futurismo, *La volontà di essere fischiati*, pubblicato da Marinetti nel 1915, se non fosse che l'incontro-scontro di Pasolini con la letteratura futurista risale solo a qualche anno dopo.³⁶ È però certo, e lo prova il linguaggio impiegato, preso a prestito dal vocabolario militare, che Pasolini sta qui polemizzando con un'altra avanguardia, più vicina nel tempo, quella del *Gruppo 63*, colpevole a suo parere di una "isteria di superamento" volta non a istaurare un'"anarchia totale" ma a ricercare un'"anarchia mentale e 'letteraria'"³⁷ che avrebbe prodotto solo una forma di nuovo accademismo istituzionalizzato.³⁸ Secondo Pasolini, infatti, coloro che superano "la linea del fuoco," vale a dire che si spingono "oltre il fronte delle trasgressioni," si ritrovano necessariamente in un "territorio nemico," dove vengono automaticamente "chiusi in una sacca [...] ammassati in un Lager, che essi poi, come succede, trasformano altrettanto automaticamente in un ghetto." Infatti, continua, "la vittoria su una norma trasgredita rientra subito nell'infinita possibilità di modificarsi e di allargarsi che ha il codice."³⁹

³⁶ In particolare, alla recensione dell'antologia *Per conoscere Marinetti e il futurismo* curata da Luciano De Maria (Milano: Mondadori, 1973) sul *Tempo*, il 7 ottobre 1973. Nel complesso dell'opera pasoliniana, questo è l'unico luogo in cui Pasolini si esprime in merito al padre del futurismo, e dimostra come la sua conoscenza fosse di fatto superficiale e tardiva, anche a causa dei pregiudizi ideologici che hanno reso complessa la ricezione e lo studio di Marinetti in Italia. Il giudizio di Pasolini sull'opera di Marinetti è sprezzante e sommario, nonostante proprio quest'ultimo abbia per primo fatto ricorso a un "genere" molto caro a Pasolini, quello del "cinema da farsi."

³⁷ Pasolini, "Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот," SPS, 1503.

³⁸ Si veda, sempre in *Empirismo eretico*, il lungo saggio dal titolo "La fine dell'avanguardia." Sulla discussione generatasi dalle posizioni di Pasolini si vedano: Gian Carlo Ferretti, "Pasolini e l'avanguardia," *Rinascita*, 3 febbraio 1967; Sergio Quinzio, "Pasolini e l'avanguardia," *Tempo presente*, marzo 1967; Vittorio Spinazzola, "Due saggi contro l'avanguardia: ma leggiamo prima di giudicare," *Vie Nuove*, XXII, 2 marzo 1967. Sull'intera questione offre un'interessante sintesi Alberto Bertoni, "Pasolini e l'avanguardia," *Lettere italiane*, XLIX, 3 (luglio-settembre 1997): 470-80. Un'approfondita ma non sempre condivisibile analisi si trova poi in Vincenzina Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002).

Pasolini si mostra ben consapevole del fatto che ogni operazione trasgressiva della norma, sia essa linguistica o formale, ha come destino quello di essere nuovamente normalizzata. La sua proposta è dunque quella di “obbligare se stessi a non andare troppo avanti, interrompere lo slancio vittorioso verso il martirio; e ritornare continuamente indietro, sulla linea del fuoco.”⁴⁰ È ancora una volta l’avverbio “continuamente” a dare senso all’operazione di trasgressione del codice che l’autore deve compiere secondo Pasolini, e a informare “la lotta dell’arte contro la proprio istituzionalizzazione”⁴¹ che per Carla Benedetti caratterizzerebbe la sua produzione a partire dagli anni ’60. In quell’avverbio è infatti racchiuso anche il senso della costante e ossessiva rielaborazione pasoliniana della propria opera, si pensi alla riscrittura di lavori giovanili, come nel caso de *La meglio gioventù* e – lo si vedrà nello specifico nel prossimo capitolo – della *Divina Mimesis*, nonché a quel costante bisogno di abiurare a quanto creato in precedenza che caratterizza la sua traiettoria artistica, come nel caso di *Salò* e della *Trilogia della vita*.⁴²

È dunque soprattutto una “coscienza metalinguistica esplicita”⁴³ a caratterizzare il ruolo dell’autore e a rendere anche il cinema di Pasolini, ma si potrebbe dire la sua intera

³⁹ Pasolini, “Il cinema impopolare,” 1609. La metafora del lager è anche centrale per leggere il posizionamento di Pasolini rispetto all’identità omosessuale, infatti, come si legge in un articolo di *Scritti corsari*, in quella che egli definisce la società del permissivismo sessuale: “tutto ciò che sessualmente è diverso è invece ignorato e respinto. Con una violenza pari solo a quella nazista nei lager” (Pasolini, “19 gennaio 1975. Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti,” *Scritti corsari*, SPS, 374). Il lager come spazio di annientamento della capacità contestatrice del soggetto e del corpo, è poi centrale sia in *Salò*, nell’ultima straziante scena di torture, che nel quarto sogno di Rosaura, la protagonista della tragedia *Calderón*, di cui ci occuperemo fra un momento.

⁴⁰ Pasolini, “Il cinema impopolare,” 1610.

⁴¹ Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, 172.

⁴² Cfr. Vittorio Russo, “L’Abiura dalla ‘Trilogia della vita’ di Pier Paolo Pasolini,” *MLN*, 108 (Gennaio 1993): 140-151.

⁴³ Pasolini, “Il cinema impopolare,” 1605.

opera, volutamente *impopolare*. Ciò non significa però – come si potrebbe pensare – che il regista sia indifferente rispetto al proprio pubblico ma, come ho pocanzi mostrato, con le costanti indicazione “al lettore,” gli si rivolge invece in maniera diretta. Infatti, Pasolini precisa infatti che, quando si parla di opera d’autore, occorre considerare il rapporto tra autore e destinatario non come quello tra un individuo e la massa indifferente, ma come “un drammatico rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari.”⁴⁴ Si tratta insomma di una sfida in cui entrambi sono collocati sullo stesso piano: il piano dell’opera.

Lo spettatore “per l’autore, non è che un altro autore,”⁴⁵ che partecipa della libertà autoriale godendo dello scandalo provocato dall’infrazione dell’ordine della conservazione:

In un certo senso quindi lo spettatore codifica l’atto incodificabile compiuto dall’autore che inventa, producendo su se stesso ferite più o meno gravi, e con questo asserendo la sua libertà di scegliere il contrario della vita regolamentatrice, e di perdere ciò che la vita ordina di risparmiare e conservare.

Lo spettatore in quanto tale, gode l’esempio di tale libertà, e come tale lo oggettiva: lo reinserisce nel parlabile. Ma ciò avviene al di fuori di ogni “integrazione”: in un certo senso al di fuori della società.⁴⁶

Il dispositivo autoriale pasoliniano è dunque anche una macchina per l’esposizione della tortura che non può che catturare lo spettatore, così come avviene con l’immagine del suppliziato cinese che George Bataille utilizza, ne *L’esperienza interiore*, per illustrare il

⁴⁴ Ivi, 1602-3.

⁴⁵ Ivi, 1602.

⁴⁶ Ivi, 1603-4.

modo in cui possiamo essere coinvolti dalla morte.⁴⁷ Tramite il riferimento alle ferite la fisicità del corpo irrompe nell'opera a ricordarci che è di un autore “in carne e ossa” che stiamo parlando, ma soprattutto che il “martirio” di cui parla Pasolini, la sua condizione di vittima⁴⁸ – anticipando involontariamente la retorica della santificazione laica successiva alla sua morte – fa parte delle strategie d'irretimento dello spettatore presenti all'interno della sua opera, sin dagli esordi.⁴⁹ Si consideri, ad esempio, l'identificazione con il Cristo crocifisso che anima le sue prime prove poetiche: “Bisogna esporsi (questo insegna / il povero Cristo inchiodato?) / [...] Noi staremo offerti sulla croce [...] / per

⁴⁷ George Bataille, *L'esperienza interiore* (Roma: Dedalo, 2003). La stessa immagine conclude anche il volume dedicato alla storia dell'eros *Le lacrime di Eros* (Torino: Bollati Boringhieri, 2004).

⁴⁸ Il “meccanismo vittimario” descritto da René Girard ne *La violenza e il sacro* (Milano: Adelphi, 1992) può fornire un valido supporto per analizzare questo aspetto della psicologia di Pasolini. Stefania Rimini vi ha dedicato un recente volume, a cui si rimanda: *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini* (Roma: Bonanno, 2006).

⁴⁹ Quello del martirio è per altro un motivo specificatamente ascrivibile all'estetica omosessuale e la sua presenza nella storia dell'arte e della letteratura può essere facilmente tracciata attraverso la figura di San Sebastiano. Che anche Pasolini avesse ben presente l'immagine di questo santo come “exemplary sufferer” (Susan Sontag), lo provano il dramma *Porcile* e la sua successiva versione cinematografica, dove il personaggio principale, Julian – la cui diversità sessuale è simbolizzata dalla sua passione per i maiali, che finiranno per divorarlo – è a un certo punto descritto come un “San Sebastiano manierista.” Proprio la pittura – che ha fatto di San Sebastiano uno dei propri soggetti privilegiati a partire dal '500 – ha contribuito fortemente alla diffusione nell'immaginario popolare della congiunzione tra l'idea di supplizio e quella di bellezza giovanile. Per un'interessante prospettiva sulla trasformazione di San Sebastiano da martire a icona omosessuale si veda la tesi di dottorato del francese, Karim Ressousni-Demigneux, *La Chair et la Fleche: Le regard homosexuel sur saint Sébastien tel qu'il était représenté en Italie autour de 1500*, (http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/pdf_these_articles_externes/ressouni.PDF).

Nel romanzo dello scrittore giapponese Yukio Mishima, *Confessioni di una maschera* (1949), è proprio la visione di un San Sebastiano di Guido Reni a rappresentare il conflitto irrisolto del protagonista. L'immagine del santo trafitto da frecce rappresenta il bisogno di punizione di una sessualità vissuta con profondo disagio. È questo anche il caso di Pasolini (cfr. *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*, a cura di Stefano Casi [Torino: Edizioni Sonda, 1990], in particolare gli interventi di Nico Naldini e Giovanni Dall'Orto).

Sono moltissimi gli scrittori che hanno ripreso la figura del San Sebastiano martire nelle loro opere, ad esempio Proust (ispirato dal Mantegna), o Thomas Mann, che in *Morte a Venezia* descrive il santo come “un nuovo tipo di eroe.” Lo stesso anno, il 1911, Gabriele d'Annunzio scrive in francese, con musica di Debussy, *Il martirio di San Sebastiano*, che susciterà profondo scandalo per il ruolo di protagonista affidato a Ida Rubinstein. L'opera di d'Annunzio ha certamente contribuito al consolidamento del mito androgino del santo e alla sua fortuna. Tra i registi, influenzato anche dall'estetica di Pasolini – che ha per altro interpretato nel film documentario di Julian Cole, *Ostia* (1991) – va ricordato Derek Jarman e il suo *Sebastiane* (1976).

testimoniare lo scandalo.”⁵⁰ Così come le immagini del suppliziato cinese e di Cristo non ci permettono alcuna distanza di sicurezza dalla morte, ma nella loro esposizione radicale interpellano la nostra umanità, Pasolini esige dallo spettatore di non essere uno spettatore passivo, ma di uscire da sé ed entrare in comunicazione con l’altro.⁵¹

Una straordinaria metafora visiva di questo tipo di rapporto tra spettatore e autore, espresso attraverso un’alta coscienza metalinguistica, si trova in un’opera pittorica che occupa un posto centrale nella storia della cultura occidentale, ma anche nell’opera pasoliniana, di cui funziona in qualche modo come illustrazione: *Las meninas* (1656) di Diego Velázquez.

2. “Nient’altro che un sogno”

Nel 1966, Michel Foucault pubblica in Francia il suo importante studio sull’origine delle scienze umane intitolato *Les Mots et les choses*, subito tradotto in Italia l’anno successivo.⁵² Il volume si apre con un’affascinante e dettagliata analisi del celebre dipinto di Velázquez e del suo complesso sistema di linee di sguardi. Le ragioni per cui questo quadro ha attirato l’attenzione di Pasolini sono molteplici: (a) la sua forte componente

⁵⁰ Pasolini, “La crocifissione,” TP, Vol. I, 467-68. La poesia reca in epigrafe una citazione dalla *Lettera ai Corinzi* di San Paolo: “Ma noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo pe’ Giudei, stoltezza pe’ Gentili.”

⁵¹ Per Bataille, che legge proprio nella figura del torturato cinese in chiave cristologica, questa “comunicazione con l’altro” è il fondamento dell’esperienza mistica.

⁵² Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* (Milano: BUR, 1967). [Le citazioni seguenti sono dall’edizione del 1998]. Proprio il saggio già citato “Che cos’è un autore?” nasce – scrive Foucault – come momento di revisione, in particolare delle “impudenze” commesse ne *Les Mots et les Choses*, dove parlava “in maniera generica della ‘storia naturale,’ o dell’analisi delle ricchezze’ o dell’economia politica,” ma non di opere o di scrittori,” Foucault, “Che cos’è un autore?,” *Scritti letterari*, 1.

metalinguistica, ossia la presenza di un'opera (da farsi) nell'opera;⁵³ (b) la centralità della figura autoriale all'interno dell'opera stessa; (c) la dialettica tra autore e spettatore.

Iniziamo da quest'ultimo aspetto.

Come scrive Foucault, “nell'istante in cui pongono lo spettatore nel campo del loro sguardo, gli occhi del pittore lo afferrano, lo costringono ad entrare nel suo quadro.”⁵⁴ Il filosofo francese si riferisce al fatto che il soggetto nascosto della rappresentazione messa in *abyme* nel dipinto di Velázquez è ad essa esterno. Ciò che noi vediamo è solo il rovescio dell'opera: l'alto rettangoloide marrone che occupa di scorcio la parte sinistra della scena. Il vero soggetto lo si scorge riflesso nello specchio appeso sulla parete di fondo, alle spalle di Velázquez: è la coppia reale, Filippo IV e Marianna d'Austria, che l'infanta e la sua corte di nani e dame di compagnia (*meninas*) è venuta ad osservare nell'atto di farsi ritrarre. Gli occhi del pittore sono diretti verso di noi solo perchè ci troviamo al posto del suo soggetto, ma tanto basta a far sì che il nostro sguardo, e non quello della coppia reale, rappresentante il Potere istituzionale, goda della libertà di ordinare intorno a sè la rappresentazione, la medesima libertà di cui gode l'autore: “il posto in cui troneggia il re con sua moglie è anche quello dell'artista e quello dello spettatore.”⁵⁵ Non stupisce che, tra il 1967 e il 1968, Pasolini realizzi ben due opere che ricorrono proprio a *Las meninas* come modello per il problema della rappresentazione e della presenza autoriale al suo interno: la tragedia teatrale *Calderòn* (1967-1973) e il cortometraggio *Che cosa sono le nuvole* (1968). A dimostrazione di come la funzione-

⁵³ Questo aspetto rimanda figurativamente al tema del film *La ricotta*, ambientato s'un set cinematografico dove un regista sta realizzando un film sulla passione di Cristo, riproducendo le opere di Pontorno e Rosso Fiorentino in *tableaux vivants* cinematografici.

⁵⁴ Foucault, *Le parole e le cose*, 19.

⁵⁵ Ivi, 29.

Fig. 1-2



Velázquez agisca anche laddove meno ce lo s’aspetterebbe, come segnale della natura eminentemente autoriflessiva dell’opera pasoliniana, si osservi per un momento – prima di procedere all’analisi delle due opere appena citate, in cui il riferimento a *Las meninas* è esplicito – cosa avviene all’inizio di un film che apparentemente sembrerebbe non avere nulla a che spartire con l’opera dell’artista spagnolo: *Salò* (1975), libero adattamento delle *120 giornate di Sodoma* del Marchese de Sade ai tempi del fascismo.

Soffermiamoci in particolare su un fotogramma preso dalla prima sequenza del *Girone delle manie*, all’inizio del percorso infernale all’interno della villa in cui i quattro libertini costringono le loro sedici giovani vittime a ogni sorta di sevizie e pratiche sessuali. In questa scena i libertini sono radunati insieme alle guardie e alle loro vittime per ascoltare i racconti licenziosi della Signora Vaccari, una delle quattro “lettrici” che hanno il compito di intrattenere e stimolare l’immaginazione dei protagonisti (Fig. 1-2). A livello puramente compositivo, un confronto tra il fotogramma in questione e *Las meninas* mostra numerosi punti di contatto, che suggeriscono che lo spettro di Velázquez abbia attraversato anche qui lo sguardo cinematografico di Pasolini e che *Salò* non sia solo la trasposizione dell’opera di de Sade ai giorni precedenti la caduta del fascismo in Italia, ma anche un’opera metalinguistica, una riflessione sul senso dell’arte e del cinema.

C’è innanzitutto il punto di vista di scorcio sul grande stanzone dal soffitto altissimo; i dipinti – questa una costante in tutto *Salò* – che ne coprono le pareti; la figura femminile centrale, dai capelli biondi e dall’ampio vestito bianco; la porta che dà su una rampa di scale sullo sfondo. Si tratta ovviamente, come tutto in questo film, di una versione pervertita della tela del pittore spagnolo. Lo sguardo dei protagonisti, infatti, non esce mai dall’inquadratura, ma è unicamente rivolto verso la Signora Vaccari, la figura

centrale, esattamente come avviene nel caso dei membri della corte nel dipinto originale, tutti intenti ad osservare l'Infanta. Ciò contribuisce alla creazione apparente di uno spazio chiuso: lo spettatore non si sente chiamato a far parte della composizione (e dunque dell'opera) e mantiene dunque una distanza psicologica rispetto a quanto avviene davanti ai suoi occhi. Anche lo specchio, uno degli elementi centrali nella lettura foucauldiana di *Las Meninas*, è assente da questa scena, ma nella sequenza precedente, in cui assistiamo alla toilette preparatoria della Signora Vaccari, esso compare con un valore tanto importante da occupare l'intero campo del visivo. Per una frazione di secondo, infatti, giusto il tempo di aprire l'anta del guardaroba, davanti ai nostri occhi si presenta l'essenza dell'immagine barocca: il molteplice riflettersi di uno specchio in un altro specchio, che istantaneamente elide completamente, eclissandola, la presenza umana, inclusa la nostra (Fig. 3). Ci si trova, infatti, di fronte a un vuoto speculare, divenuto l'unico soggetto della rappresentazione, il lacanian punto di puro sguardo, lo sguardo che l'oggetto-*Salò* rivolge verso di noi producendo un effetto opposto a quello del quadro



di Velázquez: escluderci dalla

Fig. 3

rappresentazione.⁵⁶ È ciò che Lacan, nel suo *XI Seminario*, chiama la schisi tra l'occhio e lo sguardo.⁵⁷ Questo reciproco rispecchiarsi di specchi, in cui nulla è riflesso tranne la specchiabilità stessa, conferma che ci troviamo di fronte a un mondo autistico, un universo separato in cui noi, spettatori, non siamo chiamati direttamente a prendere parte.

Si tratta ovviamente di un effetto calcolato, una trappola spettacolare, che ha lo scopo di rendere ancora più traumatica, violenta e brutale la nostra forzata e istantanea identificazione con lo sguardo dei libertini alla fine del film. Un'identificazione prodotta – come è stato più volte notato – attraverso il gioco di campo e contro campo nella scena conclusiva in cui, a turno, i quattro figure osservano da una finestra, tramite un binocolo, le torture e le esecuzioni delle vittime (Fig. 4-5):

campo e controcampo danno l'illusione allo spettatore di trovarsi in mezzo allo svolgersi del film. Un'impressione talmente automatica, istintiva, fisiologica, se volete, però ai fini del modo di guardare lo spettacolo essenziale [...] fa sì che lo spettatore sia risucchiato dentro lo schermo.⁵⁸



⁵⁶ Proprio a *Las meninas*, Jacques Lacan dedica – nel 1966 – il suo XIII seminario sull'oggetto della psicoanalisi. In particolare vi si sofferma nelle giornate dell' 11, 15, 25 Maggio e del 1 giugno, discutendo anche l'interpretazione del quadro di Foucault. Il seminario è tuttora parzialmente inedito.

⁵⁷ Cfr. Jacques Lacan, "La schisi fra l'occhio e lo sguardo," *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 1979), 67-77.

Fig. 4-5

È in quel momento che l'autore, prima solo percepibile come figura tremante nelle inquadrature imperfette realizzate con telecamera a spalla, manifesta con forza la propria presenza all'interno della rappresentazione e il suo totale controllo su di essa: noi come lui siamo risucchiati tecnicamente dentro l'immagine, e dunque parimenti complici di quella riduzione del corpo a puro oggetto di cui *Salò* vuole essere una lacerante quanto discutibile testimonianza.

La conferma di questa volontà di Pasolini di manifestare in *Salò* la propria presenza autoriale e di saldare così a doppio filo il suo legame con *Las meninas* proviene da alcune immagini superstiti relative a quello che – secondo alcune testimonianze⁵⁹ – sarebbe dovuto originariamente essere il finale del film. Ne restano solo alcune foto di scena, poiché il girato è andato probabilmente perduto per sempre dopo il furto della pellicola originale.⁶⁰ In quel finale, Pasolini è ripreso mentre balla spensieratamente

⁵⁸ Pasolini, "Incontro con Pasolini," PC, Vol. II, 2955.

⁵⁹ Mi riferisco a quanto riportato da Fiorella Infascelli, assistente alla regia durante le riprese di *Salò*: "Avevamo già girato una scena che non c'è, e che doveva essere il finale originale. Una scena in cui tutta la troupe ballava, e anche carnefici e vittime ballavano insieme [nelle foto di scena, i carnefici non sono presenti, n.d.a.]. Mi ricordo che Pier Paolo ci teneva tantissimo a questa scena. Andavamo a lezione di ballo alla fine delle riprese. Questa scena fu girata con tutti gli attori, i macchinisti, Pier Paolo che ballava insieme a noi, tutti quanti ballavamo. Era molto divertente e questo doveva essere il finale con i titoli di coda. Forse questa scena faceva parte dei negativi rubati. Non so per quale motivo non l'abbia montata e non ne abbia neanche parlato. Comunque, non fu montata e non ricordo quando fu girato il finale attuale del film. Ricordo solo che la scena che è il finale attuale, con solo i due ragazzi che ballano, fu fatta verso l'inizio delle riprese," "Trent'anni dopo: memorie di un set indimenticabile," *Salò, mistero, crudeltà e follia*, a cura di Mario Sesti (Roma: L'erma, 2005), 29.

⁶⁰ Proprio questo furto sarebbe, secondo alcune recenti rivelazioni di Franco Citti raccolte dall'avvocato Guido Calvi, legato all'assassinio di Pasolini: "CALVI: *Che cosa ricordi dei giorni precedenti la morte di Pier Paolo Pasolini e che cosa accadde nei giorni precedenti il 2 novembre 1975?* CITTI: Andiamo per logica. Io parlo dell'ultima volta che vidi Pasolini. Siamo stati a mangiare insieme a Ostia. In quell'occasione Pasolini mi disse che gli avevano telefonato per riconsegnargli le pizze di *Salò*, senza voler alcun riscatto. Lui mi disse che, poiché doveva partire per andare a Stoccolma, quando tornava aveva un appuntamento con questa persona per riavere il materiale cinematografico. CALVI: *Quelli che avevano rubato la pellicola di Salò chiesero soldi per riconsegnarla a Pasolini?* CITTI: No. Dissero che avevano sbagliato. Dissero solo che avevano sbagliato e che volevano riconsegnargli le pizze. Anzi, in realtà ricordo

insieme ai membri della troupe e ai ragazzi e alle ragazze che interpretano le vittime, circondato da alcune bandiere rosse. Tramite questa sequenza finale il regista non sarebbe solo entrato fisicamente nella propria opera, ma – esattamente come nel caso de *Las meninas* – ne avrebbe mostrato doppiamente il retro: da un lato, il cast in abiti borghesi, i cameramen, il regista, ecc., dall'altro l'ideologia antagonista a quella rappresentata nel film, evocata per sineddoche dalle bandiere.

La conferma che questo finale è direttamente legato al modello rappresentato dal dipinto di Velázquez viene dal fatto che esso corrisponde, per temi e motivi, al finale della prima delle opere pasoliniane esplicitamente ispirate a *Las meninas*, il dramma teatrale *Calderón*, dove Rosaura, la protagonista, racconta di aver sognato – dopo aver subito diverse trasformazioni – di trovarsi in un Lager che molto ricorda la scena conclusiva del *Girone del sangue* in *Salò*. In quello “stanzone,” le SS, proprio come i libertini nell'ultima scena del film, “ascoltano grammofoni,”⁶¹ mentre la descrizione che Rosaura dà di sé e degli altri internati, sottolinea nuovamente il legame tra le due opere: “non siano più uomini; non abbiamo più neanche la vita balzana degli animali; siamo cose di cui solo gli altri possono disporre” (756). Il riferimento alla reificazione dell'uomo messa in scena in *Salò* è esplicito, ed esplicito è il parallelo tra le scene del

che qualche giorno prima venne da me un ragazzo che io conoscevo, di nome Sergio Placidi, che mi disse che il film era in mano a persone che chiedevano un riscatto per riconsegnare la pellicola. Riferii questo a Pasolini, il quale a sua volta lo disse a Grimaldi, che volle una conferma del fatto che queste persone avevano la pellicola, tanto è vero che dopo qualche giorno fecero ritrovare un pezzo della pellicola in un posto concordato. Il ragazzo che mi aveva contattato mi lasciò il numero di telefono di un bar, che si trovava in via Lanciani, dove però non lo trovai. Quando Pasolini tornò da Parigi, la mattina del primo novembre 1975 io lo contattai per incontrarlo, ma lui mi disse che quella sera non potevamo incontrarci perché lui doveva incontrare la persona o le persone che dovevano riconsegnargli il film. Quella fu l'ultima volta che parlai con Pasolini perché la sera fu ucciso,” “Non abbiate paura della verità,” *Diario* 28 ottobre 2005.

⁶¹ Pasolini, “Calderón,” TR, 755. Le successive citazioni da *Calderón* verranno indicate nel testo tramite il solo numero di pagina.

ballo e l'immagine dell'ingresso nel lager di operai che “hanno bandiere rosse strette nei pugni, con le falci e i martelli” (757-8) venuti a liberare i prigionieri. La retorica di questa immagine è mitigata solo parzialmente dall'affermazione finale di un altro personaggio principale, Basilio, alternativamente re, padre e marito, incarnazione della onnipresenza pervasiva del potere e della nostra impossibilità di sottrarci ad esso: “Perché di tutti i sogni che hai fatto [Rosaura] o che farai / si può dire che potrebbero essere anche realtà. / Ma, questo degli operai, non c'è dubbio: esso è un sogno, niente altro che un sogno” (758). Come ha opportunamente notato Edi Liccioli, tracciando un percorso che intreccia anche le riflessioni pasoliniane di “Il cinema impopolare”:

Calderón conclude la parabola involutiva della dialettica storica e della prospettiva politica [...] Solo il sogno e l'oggetto del ricordo, il passato, sono rivoluzionari, ma senza alcuna effettiva incidenza sulla realtà del presente. Alla logica pasoliniana dell'”opposizione pura” non rimane altro, a questo punto, che la pratica del negativo, la trasgressione permanente.⁶²

3. Calderón

Pubblicato nel 1973, il primo abbozzo di *Calderón*, come mostrano le tre stesure conservate nell'archivio Pasolini presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, risale al 1967, l'anno della traduzione italiana di *Le parole e le cose*. Nel '69, in uno dei testi scartati al momento di pubblicare *Trasumanar e organizzar*, intitolato *Esibizione di vitalità*, Pasolini scrive dell'idea di “fare il ‘*Calderón* su un prato,”⁶³ visto da un treno nei dintorni

⁶² Edi Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini* (Firenze: Le Lettere, 1997), 309.

⁶³ Pasolini, “Esibizione di vitalità,” TP, Vol. II, 302.

di Arezzo, esplicitando poi come l'idea di *mise en abyme* autoriale fosse già ben presente nella sua mente: “essendo tutti in quel prato / io e gli attori si sia quasi realisticamente partecipi al testo.”⁶⁴

In questo dramma teatrale *Las meninas* non è un semplice riferimento formale e concettuale, come nel caso di *Salò*. Il dipinto spagnolo viene scelto da Pasolini per rappresentare lo spazio all'interno del quale si svolge uno degli episodi, il terzo. Così come Foucault eleva, nella sua lettura, il quadro di Velázquez a modello della “rappresentazione della rappresentazione classica,”⁶⁵ Pasolini – che di norma rifiuta per il suo teatro ogni scenografia “che non sia solo indicativa” (675) – decide di ambientare il “III Episodio,” in cui la protagonista sperimenta “l'antica regola del mondo” (679) borghese, “all'interno del quadro de *Las meninas* di Velázquez,” (675) riproponendo l'immagine barocca del gioco di specchi in chiave marcatamente postmoderna, non solo dunque rappresentazione all'interno di un'altra rappresentazione, ma all'interno di una meta-rappresentazione: teatro all'interno di un quadro che a sua volta rappresenta il farsi di un altro quadro.

La tela di Velázquez, come cercherò d'illustrare, funziona infatti come un'incarnazione visiva della transdisciplinarietà del dispositivo autoriale pasoliniano e, per via della sua fondamentale ambiguità interpretativa (caratteristica di ogni grande opera arte⁶⁶), come esempio del tipo di opera a “canone sospeso” che Pasolini teorizza a partire dalla sua lettura di un'intervista a Roland Barthes, originalmente rilasciata a “Cahiers du

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Foucault, *Le parole e le cose*, 30.

⁶⁶ Cfr. Semir Zeki, “Neural concept formation and art: Dante, Michelangelo, Wagner,” *Journal of Consciousness Studies*, 9 (2002): 53-76.

cinéma” nel 1963 e tradotta sul primo numero di “Cinema e film” con il titolo *Cinema metaforico e cinema metonimico*.⁶⁷ Pasolini cita questa intervista di Barthes sul numero di luglio-dicembre del 1966 di “Nuovi argomenti,” in un saggio dal titolo “La fine dell’avanguardia” e sembra essere particolarmente affascinato soprattutto da questo passaggio dell’intellettuale francese: “il ‘senso’ è una tale fatalità per l’uomo, che l’arte, in quanto libertà, sembra adoperarsi, soprattutto oggi, non a fare del senso ma, al contrario, a sospenderlo; non a costruire dei sensi ma a non riempirli esattamente.”⁶⁸ A Pasolini, ovviamente affascinato dall’idea di arte come libertà, l’idea della sospensione del senso pare “una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell’impegno, del mandato dello scrittore.”⁶⁹

Proprio in *Calderón*, il personaggio di Sigismondo, che presenta non poche affinità biografiche con Pasolini, afferma che “il canone è sospeso [...] Secondo la giusta interpretazione del mio amico Barthes” (672). Lo stesso riferimento al canone sospeso si trova, per altro, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*, scritto nel 1968. L’idea della barthesiana sospensione del senso assume poi un valore formale nell’incompletezza strutturale di molte delle opere pasoliniane, da *Ali dagli occhi azzurri* (1965) fino alle poesie piene di lacune di *Trasumanar e organizzar* (1971).

Nonostante si fatichi a dargli ragione, per via della scarsa capacità di costruzione dei dialoghi, la fondamentale staticità e mancanza di azione e l’andamento drammaturgico piuttosto farraginoso, Pasolini considerava *Calderón*, l’unico tra i suoi

⁶⁷ Nell’intervista, Barthes parla di “signification suspendue” (*Cahiers du cinéma*, 147 [1963]).

⁶⁸ Pasolini, “La fine dell’avanguardia,” *Empirismo eretico*, SLA, Vol. I, 1422.

⁶⁹ Ivi, 1422-23.

drammi ad essere uscito in volume prima della sua morte, come una delle sue “più sicure riuscite formali.”⁷⁰ Lo scrive in un’auto-recensione del suo dramma, che molto rivela delle strategie autoriali pasoliniane di orientamento del proprio pubblico.

Il titolo dell’o-pera è un esplicito riferimento al grande drammaturgo spagnolo Calderón de la Barca, il cui capolavoro, *La vida es sueño* (1635), costituisce l’altro grande modello compositivo per il dramma pasoliniano. L’opera di de la Barca, come dimostra una lettera del ’40 indirizzata all’amico Franco Farolfi, viene considerata da Pasolini come un esempio di “sorprendente modernità”⁷¹ sin dalla sua prima giovanile lettura, e sorprendentemente, in un articolo del 1942 – una cronaca del viaggio a Weimar per un raduno della gioventù universitaria dei paesi fascisti o gravitanti attorno al fascismo (Pasolini era all’epoca attivamente impegnato sul fronte del GIL) – i nomi di Calderón e Velázquez risultano per la prima volta affiancati: “lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso.”⁷² Solo molti anni dopo *La vida es sueño* diventerà per Pasolini un tramite per affrontare il presente, quello del 1967 (“in questa nottata del 1967,” 661), riletto proprio alla luce di quanto di peggio la cultura celebrata in quel viaggio a Weimar aveva prodotto.

La visione sul dramma principe del Siglo de Oro adottato dall’autore italiano è “di scorcio,” proprio come quella di Velázquez sullo stanzone ne *Las meninas*. Pasolini sposta infatti l’attenzione dal protagonista originario, il principe Sigismondo, rinchiuso in

⁷⁰ Pasolini, “Calderón,” SLA, Vol. II, 1932.

⁷¹ Pasolini, *Lettere 1940-1954* [Lettere I], a cura di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1986), 5.

⁷² Pasolini, “Cultura italiana e cultura europea a Weimar,” SLA, Vol. I, 7.

una torre dal padre per via di una profezia (come nell'Edipo di Sofocle), al personaggio secondario di Rosaura, delle cui vicende lo stesso autore offre questa versione:

Se nelle prime due parti Rosaura si risveglia dal metaforico sonno Calderóniano “aristocratica” e “sottoproletaria” (adattandosi poi alla realtà di tale risveglio), nella terza parte, risvegliandosi nel letto di una piccola borghese dell'età del consumismo, l'adattamento le riesce molto più difficile; ne vive l'alienazione e la nevrosi (da manuale), e assiste a un vero e proprio cambiamento di natura del potere. Assiste inoltre alla contestazione del '67 e del '68, come nuovo tipo di opposizione al potere, e all'albeggiare di un nuovo secolo di cui la classe operaia *non è stata che un sogno, nient'altro che un sogno.*⁷³

È facile notare come in questa trama venga in superficie, come un pentimento dal fondo oscuro di una tela seicentesca, un sottile autoritratto intellettuale di Pasolini,⁷⁴ fatto delle sue ossessioni e pungoli critici (sottoproletariato, borghesia, consumismo, alienazione, contestazione, potere), e allo stesso tempo il suo personale ritratto della società italiana nel passaggio agli anni del boom economico. Pasolini non concepisce però affatto il proprio teatro come uno “specchio critico”⁷⁵ in cui il pubblico borghese possa assistere alla messa in scena delle contraddizioni della propria realtà, al contrario, esso è piuttosto uno specchio che mostra le contraddizioni dell'autore, presente nell'opera attraverso le parole di uno speaker, “contraddittorio, ambiguo e scomposto,”⁷⁶ che – rivolgendosi direttamente al pubblico – fornisce spiegazioni, giustifica le proprie scelte, e dunque orienta la ricezione del testo. Questo espediente funziona come lo sguardo del pittore-

⁷³ Pasolini, “Calderón,” SLA, Vol. II, 1932-33.

⁷⁴ Cfr. Tricomi, *Sull'opera mancata*, 345-347.

⁷⁵ Stefano Casi, *Pasolini: un'idea di teatro* (Udine: Campanotto, 1990), 107.

⁷⁶ Giona Tuccini, *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini* (Udine: Campanotto, 2003), 179.

Velázquez ne *Las meninas*, ha cioè il compito di condurre lo spettatore all'interno della rappresentazione insieme allo stesso autore-Pasolini, come si evince dalle parole della regina nel "Il Episodio": "sì, interroga l'autore, coinvolto anch'esso / nel mondo della nostra ricchezza, / e, pur guardando da fuori del quadro ne è dentro" (680). Questo essere dentro e fuori la propria opera che in *Calderón* è portato alle sue massime conseguenze, rappresenta la condizione di possibilità del confronto diretto e paritario con il pubblico cui il testo è destinato.

Nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), contrapponendolo a quelli che chiama Teatro della Chiacchiera e Teatro dell'Urlo, ossia il teatro tradizionale borghese e il teatro sperimentale, influenzato dalle teorie di Artuad e incarnato, ad esempio, dal Living Theatre,⁷⁷ Pasolini delinea i tratti salienti del suo Teatro di Parola. Fra essi vi è appunto il pubblico, composto dai "gruppi avanzati della borghesia,"⁷⁸ ossia non dal pubblico borghese tradizionale, ma da gruppi culturali avanzati che lo rendono "in tutto pari all'autore dei testi."⁷⁹ Pasolini concepisce il suo Teatro di Parola come un elitario rito culturale avente come scopo principale "lo scambio di opinioni e di idee."⁸⁰ È per questo che esso viene spogliato di fatto di ogni elemento che possa frapporsi tra autore ed opera, e tra opera e pubblico: non solo ad essere abolita è l'azione scenica, ma anche la messinscena. Gli attori devono rifuggire da qualsiasi accademismo o purismo di pronuncia: non gli è insomma richiesto di interpretare il testo, ma di *capirlo*. Il Teatro di Parola pasoliniano vuole dunque essere uno spazio di trasparenza, una "grande gabbia

⁷⁷ Cfr. Pasolini, "Incontro col Living," *Dialoghi con i lettori*, SPS, 1205-6.

⁷⁸ Pasolini, "Manifesto per un nuovo Teatro," 2482.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, 2487.

virtuale”⁸¹ dalle sbarre di vetro, in cui emerge a piena visibilità il rapporto tra autore e pubblico, un rapporto fondamentale in tutta la sua opera. *Las Meninas* di Velázquez, usata come scenografia, contraddicendo i principi pasoliniani di antinaturalismo e negazione della messinscena, funziona come modello visivo e culturale dell'emersione sulla scena della centralità di autore e spettatore, alter ego l'uno dell'altro. Il dipinto rappresenta in *Calderón* lo specchio che là “fa oscillare, nella sua dimensione sagittale, l'interno e l'esterno,”⁸² i sogni di Rosaura, infatti, confondono “i confini tra realtà e la realtà-sogno,”⁸³ e lo stesso autore si colloca tra esterno e interno dell'opera. Come afferma Basilio: “sono qui solo, / riflesso nello specchio. Forse, anch'egli riflesso / qui dentro, c'è con me l'autore” (718).

Quali sono però, in concreto, i modi in cui l'autore entra all'interno della propria opera? Riassumiamoli qui brevemente. Da un lato abbiamo ovviamente il riferimento al quadro di Velázquez, ossia la dichiarata matrice metalinguistica dell'opera. Dall'altro la voce dello Speaker, “portavoce dell'autore” (751), figura ventriloqua all'intero del dramma. Come ha poi scritto Stefano Casi, il più autorevole nonché tempestivo tra gli interpreti del teatro di Pasolini, tutti i suoi personaggi sono rappresentazioni poetiche di sé: “nelle tragedie [di Pasolini] il Coro perde la sua funzione di altro personaggio o di intermezzo lirico o, ancora, di *vox poetae*, perché i personaggi sono essi stessi rappresentazioni dell'autore, perché essi stessi si esprimono nel linguaggio poetico del

⁸¹ Foucault, *Le parole e le cose*, 17.

⁸² Ivi, 25.

⁸³ Tuccini, 187.

loto autore, e soprattutto perché una figura ‘esterna’ alle tragedie di Pasolini non è concepibile.”⁸⁴

Ricordando il periodo della composizione dei drammi, infatti, nella prefazione del 1970 all’edizione Garzanti delle sue *Poesie*, Pasolini parla esplicitamente dei personaggi come di persone autoriali: “in quel periodo, potevo scrivere versi solo attribuendoli a dei personaggi, che mi facessero da interposte persone.”⁸⁵ Anche il teatro pasoliniano, insomma, riproduce in maniera microscopica la frantumazione del personaggio-Pasolini in una miriade di doppi, semi-doppi e controfigure, tra loro anche in contraddizione, che ritroviamo in maniera macroscopica in tutta l’opera pasoliniana.

3. Che cosa sono le nuvole?

Un’analisi del breve film del 1967, *Che cosa sono le nuvole?*, non può prescindere da un confronto con *Calderón*, se non altro perché la vicenda di questo cortometraggio, vero e proprio piccolo capolavoro nel cinema di Pasolini, si svolge in un teatro. Si tratta però di un teatro povero e spoglio dove un pubblico alquanto popolare, fatto di uomini, “vecchie comari e giovanotti di vita”⁸⁶ è radunato per assistere a una versione per burattini dell’*Otello* di Shakespeare.

Non è chiaro da dove Pasolini abbia tratto ispirazione per questo progetto cinematografico, ma ha forse ragione Maurizio Viano a individuare un possibile modello

⁸⁴ Casi, 106.

⁸⁵ Pasolini, “Al lettore nuovo,” SLA, Vol. II, 2512.

⁸⁶ Pasolini, “Che cosa sognano le nuvole?,” PC, Vol. I, 939. Le citazioni successive saranno indicate tra parentesi nel testo.

in *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini. In particolare, Pasolini sembra aver avuto ben in mente l'episodio ambientato a Napoli, dove un soldato afro-americano, accompagnato da un ragazzino napoletano, si ritrova ubriaco davanti a uno spettacolo di burattini basato sulla lotta tra il cristiano Orlando e i saraceni. Il soldato, identificatosi con il personaggio del Moro e incapace di distinguere tra realtà e rappresentazione, mostrando così anche la consapevolezza di Rossellini circa gli effetti che la finzione (il cinema) può provocare nella percezione della realtà, interrompe brutalmente lo spettacolo quasi distruggendo il teatrino. La scelta pasoliniana di rappresentare la tragedia shakespeariana del Moro di Venezia sembra dunque stimolata dal rimando al protagonista e alla meta-rappresentazione del capolavoro di Rossellini, ampiamente discusso dal critico francese André Bazin nel suo imprescindibile *Che cos'è il cinema?* (1958-62), titolo che Pasolini avrebbe voluto impiegare proprio per un film a episodi comprendente anche il cortometraggio del '67:

Avevo infatti in mente da molto tempo un grosso film fatto di episodi, ora lunghi ora brevi, tutti comici. Doveva intitolarsi *Che cos'è il cinema*, addirittura, oppure, più modestamente, *Smandolinate*. E De Laurentis mi ha offerto la possibilità pratica di fare due di questi episodi comici: prima *La Terra vista dalla luna*, e adesso *Che cosa sono le nuvole?*⁸⁷

A consolidare il legame tra i due attori protagonisti, stabilito con *Uccellacci e uccellini* e ripreso proprio nel cortometraggio *La terra vista dalla luna* (1966),⁸⁸ Otello è

⁸⁷ Trascrizione dell'intervista del 10 Dicembre 1967 dal programma televisivo di Leandro Lucchetti, *Per conoscere Pier Paolo Pasolini*.

interpretato da Ninetto Davoli, con la faccia bistrata, mentre Jago da un Totò dal volto dipinto espressionisticamente di verde. Lo spettacolo di burattini segue a grandi linee la tragedia shakespeariana, tra scene di gelosia, menzogna e tradimento ma, nel momento in cui Otello, seguendo il proprio destino di personaggio, s'avventa su Desdemona per ucciderla, il pubblico si ribella e – a confermare il legame con il film di Rossellini – irrompe sulla scena e uccide, strappandoli dai loro fili, Jago e Otello, che verranno poi portati in una discarica dall'immondezzaro interpretato da Domenico Modugno.⁸⁹ È tra i rifiuti, ossia fuori dallo spazio della rappresentazione, che i due burattini vedono per la prima volta il mondo e la sua bellezza, sotto forma di grandi, inesplicabili, nuvole bianche che attraversano il cielo, confermando così che è solo dopo il montaggio compiuto dalla morte che la vita assume significato:

OTELLO Iiiiih, che so' quelle?

JAGO Sono...sono...le nuvole...

OTELLO E che so' le nuvole?

JAGO Boh!

OTELLO Quanto so' belle! Quanto so' belle!

JAGO (ormai tutto in comica estasi) Oh, straziante, meravigliosa bellezza del creato! (966)

⁸⁸ “Tutto quello che non ho potuto mettere in *Uccellacci e uccellini* l’ho messo nella *Terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*,” intervista a Pier Paolo Pasolini del 1968, ora in *La cosa vista*, a cura di Adriano Aprà, febbraio 1985.

⁸⁹ Anche la canzone cantata da Modugno, da lui musicata su parole di Pasolini, rappresenta in sé una meta narrazione. Il testo, infatti, si basa su una serie di citazioni dall’*Otello*. Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste* (Paris: Diffusion Seuil, 1995).

Già da questa breve sinossi è facile intuire cosa legni il cortometraggio del '67 a *Calderón*: entrambe le opere affrontano il tema del rapporto tra realtà e rappresentazione tramite il teatro, che da un lato è mezzo stesso del discorso, dall'altro meta-rappresentazione all'interno del mezzo cinematografico. Ulteriori riferimenti, più o meno espliciti, confermano l'intimo legame osmotico tra le due opere. Quando Otello domanda a Jago la ragione per cui debba sottostare alle regole della rappresentazione, vale a dire interpretare il ruolo che gli è assegnato per nascita, la risposta che riceve è una citazione dal dramma di de la Barca ("noi siamo un sogno dentro un sogno," 965).

Il nome del drammaturgo spagnolo pare evocato anche nella complessa metafora impiegata poco prima da Jago per spiegare le ambiguità del rapporto tra realtà e rappresentazione:

La nostra vita è come una polenta. Prende la forma della caldara dov'è rovesciata. Ma qual è questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldara, o la forma della parete della caldara che contiene la polenta? Noi siamo la polenta, e il giudizio degli altri è la caldara... (965)

In una recensione a *Calderón*, Cesare Musatti ha fatto notare come, in friulano, il termine "calderon" sia sinonimo di "gran caldaia."⁹⁰ Il titolo del dramma di Pasolini non è dunque solo un riferimento esplicito alla centralità della figura autoriale, ma anche una metafora di quel dramma che necessariamente ci contiene tutti dalla nascita, quello che in *Calderón* il personaggio di Rosaura esperisce in termini di Potere: "il nostro primo

⁹⁰ Cesare Musatti, "Calderón, Velazquez, Pasolini," *Sipario* (aprile 1974).

rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna.”⁹¹

Il punto di contatto più importante tra le due opere si trova però ancora una volta in Velázquez. Subito dopo la creazione del burattino-Otello, una scena che nella sceneggiatura – è stato opportunamente notato da Marco Antonio Bazzocchi in una delle più puntuali analisi del film⁹² – rimanda all'incipit del *Pinocchio* di Collodi,⁹³ ci viene mostrato l'esterno del teatrino, dove la macchina da presa indugia su alcuni manifesti che pubblicizzano quattro diversi spettacoli in programma. I titoli sono inseriti su altrettante riproduzioni di quadri di Velázquez. Il ritratto del *Nano Don Diego De Acedo*, corrisponde allo spettacolo di IERI, *La terra vista della luna*, il cortometraggio realizzato da Pasolini l'anno prima. *Che cosa sono le nuvole* appare invece – insieme al nome di Pasolini, che s'iscrive così da subito nell'opera – su una riproduzione de *Las meninas*, con l'indicazione OGGI. Gli altri due quadri, *Il principe Baldassar Carlos e una nana* e il ritratto di *Filippo IV*, corrispondono rispettivamente a due diversi progetti cinematografici pasoliniani: *Mandolini*, accompagnato dalla scritta PROSSIMAMENTE e *Le avventure del Re magio randagio e il suo schiavetto Schiaffo*, con l'indicazione DOMANI. *Mandolini*, o anche, secondo altre versioni fornite da Pasolini in diverse interviste, *Smandolinate*, è un film purtroppo mai realizzato. Avrebbe nuovamente visto la coppia Ninetto-Totò al centro dell'azione, così come ne *Le avventure del Re magio*

⁹¹ Pasolini, “Calderón,” SLA, Vol. II, 1934.

⁹² Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 88-89.

⁹³ “È uno sgabuzzino piccolo piccolo, con le pareti color liquerizia, triste, senza luce, con una sola finestrella in alto, piccola come una feritoia. Nello sgabuzzino ci sono un bancone e degli attrezzi da falegname. Il Burattinaio ha appena finito di fare un nuovo burattino, Otello il Moro, con un vestito neoclassico-ingenuo colore azzurro fumo. Manca solo di avvitarli la testa, e Otello è fatto.” (935)

randagio, progetto poi evoluto nel più complesso e parimenti irrealizzato *Porno-Teo-Kolossal*, di cui ci resta solo il soggetto.⁹⁴

Come ha scritto Alberto Marchesini, dando conto delle ipotesi interpretative di altri studiosi, solo il legame tra *Che cosa sono le nuvole* e *Las meninas* appare subito leggibile, mentre incerte sono le ragioni che apparentano gli altri film pasoliniani ai dipinti del pittore spagnolo. Bazzocchi ha però colto molto acutamente che una costante delle tele scelte da Pasolini è quella della presenza di nani, che tradirebbero – secondo la lettura approntata da Svetlana Alpers de *Las meninas* – “una certa anarchia”⁹⁵ all’interno dell’ordine sociale rappresentato dal pittore. Si tratta di un rilievo molto importante che trova riscontro proprio in *Calderón*, nella lunga descrizione del quadro affidata al personaggio della regina, dove è però impossibile non riconoscere la voce diretta dell’autore:

la nana rincagnata María Barbola, e il nano
 Nicolasito Pertusato (che sono poi i veri protagonisti
 di tutto questo ‘avvenimento casuale’, in quanto mostri,
 che, pur delicati nella luce, esprimono nella superficie
 la mostruosità che è nascosta e aggraziata nel fondo).⁹⁶

⁹⁴ Cfr. Laura Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell’ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini*, *Porno-Teo-Kolossal* (Bologna: Clueb, 2004).

⁹⁵ Svetlana Alpers, “Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*,” *Representations*, 1 (febbraio 1983): 40.

⁹⁶ Pasolini, “*Calderón*,” TR, 680.

Se si considera che sia in *Che cosa sono le nuvole?* sia in *La terra vista dalla luna*, i personaggi sono rappresentati in modo grottesco e antinaturalistico, con capelli e abiti clowneschi, o volti dipinti, pare logico ipotizzare che così come i nani di Velázquez dichiarano, con la loro presenza, la pretestuosità di ogni ordine naturale e sociale all'interno della rappresentazione, i burattini di Pasolini – carichi dello stesso valore perturbante che Freud assegna alle bambole animate, ossia “il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero”⁹⁷ – mettono lo spettatore di fronte a una finzione dichiarata: essi sono persone solo nella misura in cui nascono già personaggi, immersi nell'ordine della rappresentazione, come prova proprio l'inizio di *Cosa sono le nuvole?*:

OTELLO Bongiorno...
 JAGO Bongiorno, bongiorno...
 OTELLO (sbotando per uno slancio buffo e irrefrenabile) Quanto son contento!
 JAGO Eh! Beato te!
 OTELLO E perché, son così contento? Perché?
 JAGO Perché sei nato!
 OTELLO E che vuol dire che son nato?
 JAGO Che ci sei!
 OTELLO Ah... (937)

L'ingresso nel teatro “significa nascere, uscirvi, cioè entrare nell'altro mondo (il mondo reale), significa morire.”⁹⁸ Proprio come per Rosaura, infatti, è impossibile uscire dal sogno nel sogno, la rappresentazione che ci contiene, senza il sacrificio della vita. È la stessa morale che chiude anche *La ricotta*, con il commento sarcastico del regista alla

⁹⁷ Sigmund Freud, “Il perturbante,” *Opere 1905-1921* (Roma Newton & Compton, 1992), 1053.

⁹⁸ Bazzocchi, *I burattini filosofi*, 85.

morte sulla croce dell'attore Stracci ("Non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo"⁹⁹).

Al di là delle ragioni specifiche che hanno spinto Pasolini ad impiegare i quadri di Velázquez all'inizio del suo cortometraggio, ciò che importa rilevare ai fini di questa ricerca è che tramite queste locandine egli sta di fatto mettendo in scena la propria opera, quella già realizzata (*La terra vista dalla luna*), in corso (*Che cosa sognano le nuvole?*) e da farsi (*Le avventure del mago randagio* e *Smandolinate*). Il singolo film, insomma, non solo contiene al suo interno rimandi ad altre opere pasoliniane, suggerendo allo spettatore percorsi di lettura meta-testuali, ma funziona come palinsesto, vero e proprio piano dell'Opera ancora in corso, segnale dunque di quella fittissima trama di relazioni che Gérard Genette ha chiamato "transtestualità"¹⁰⁰ e che rappresenta l'essenziale chiave di accesso per chiunque voglia affrontare il corpus pasoliniano.

In *Cosa sono le nuvole?* ad essere esposto al pubblico è un vero e proprio piano della propria opera cinematografica, che necessariamente genera nel pubblico curiosità ed attese, ma soprattutto propone percorsi di lettura, presentando anche quanto già è stato fatto, come nel caso del cortometraggio *La terra vista della luna*, che – nonostante faccia parte del film a episodi *Le streghe* – Pasolini considerava, già lo si è detto, come il primo di una serie di favole comiche sul cinema:

⁹⁹ Walter Siti e Franco Zabagli, "Note e notizie sui testi," PC, Vol. II, 3059.

¹⁰⁰Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado* (Torino: Einaudi, 1997).

Totò e Ninetto erano una coppia così deliziosa, e di per sé così poetica; avevano un mucchio di possibilità, lo sentivo. Perciò pensai di fare un film che fosse fatto di favole, e una di queste favole fu *La terra vista dalla luna* [...] con la morte di Totò l'idea andò in fumo.¹⁰¹

Quello che Pasolini mostra all'inizio del cortometraggio del '67 non è insomma semplicemente uno degli infiniti piani di opere 'ad uso interno' che a partire dal 1942 iniziano a riempire le carte chiuse nei cassetti del poeta, e di cui ha dato ampia notizia Siti nel saggio che chiude il decimo, corposo volume delle opere pasoliniane. Si tratta invece di un progetto d'opera spettacolarizzato, esposto, pubblicizzato, come quello contenuto nel lungo poemetto di *Poesia in forma di rosa* intitolato *Progetto per opere future*. In quel testo, sono addirittura otto i progetti che Pasolini si premura di esporre "in visione semiprivata"¹⁰² al suo pubblico (dantesca "picciola compagnia / che vuol sapere: quasi per elezione / di seme"),¹⁰³ progetti che spaziano dalla poesia alla prosa, dalla critica al teatro, in un'apparente mescolanza di "materie / inconciliabili, magmi senza amalgama."¹⁰⁴ Tra le opere future nominate ci sono la raccolta poetica *Bestemmia* e lo pseudo-romanzo *La Divina Mimesis*, l'unico a vedere la luce. Nulla si sa invece della *Passionale storia della poesia italiana* e di *Morte della poesia*, così come dell'irrealizzabile *Alto monologo*, "una lassa / di settanta volte sette (mila) versi, per Coro / e Orchestra, con settantamila violini e grancassa, / (e un disco di Bach)."¹⁰⁵ Lo stesso

¹⁰¹ Pasolini, "Pasolini su Pasolini," SPS, 1355-56.

¹⁰² Pasolini, "Progetto di opere future," *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1254-55.

¹⁰³ Ivi, 1255.

¹⁰⁴ Ivi, 1246.

¹⁰⁵ Ivi, 1249.

dicasi per *Pasoliniana sui modi d'essere poeta e Opposizione pura*, mentre si ritrova una *Citazione brechtiana* come terza scena dello spettacolo teatrale *Italie magique*, scritto per Laura Betti nel 1965. Con queste esposizioni di progetti futuri, realizzati e irrealizzabili, Pasolini non sta semplicemente mostrando i suoi muscoli di scrittore instancabile, o il proprio delirio di onnipotenza creativa, ma sta esponendo il proprio laboratorio.

In una cartellina intestata “Note appunti articoli interviste ecc. (1967-68),” conservata nel Fondo Pasolini di Firenze, si trova un dattiloscritto intitolato “Idee di opere” dove, nel dicembre del 1965, lo scrittore immagina “un libro fatto tutto di racconti che scaturiscono l’uno dall’altro, uno dentro l’altro, come quel giocattolo russo fatto di tante bambolette una dentro l’altra.”¹⁰⁶ In *Petrolio*, come si vedrà più avanti, quest’idea troverà una parziale realizzazione negli appunti 97-103, e in particolare ne la *Storia di mille e un personaggio*, mostrando come la “scoperta” cinematografica de *Le mille e una notte* abbia mediato tra l’idea iniziale e la sua effettiva elaborazione. L’idea di una meta-opera può così essere assunta a rappresentante dell’intero – e incompiuto – progetto pasoliniano, in cui – come in una matrioska – le singole opere scaturiscono l’una dall’altra, una dentro l’altra. È però il titolo scelto da Pasolini per questa irrealizzata meta-raccolta di racconti – *Io re* – a rivelare che ad essere veramente in gioco in questo generale meta-progetto è la centralità del soggetto autoriale, quell’io che Pasolini – secondo Giorgio Barberi Squarotti – ha interrogato come non altri nel Novecento, osservandolo, ammirandolo, esaminandolo, sezionandolo.¹⁰⁷ È esponendosi, dunque, e mostrando il proprio laboratorio, che Pasolini intende affermare la sua demiurgica

¹⁰⁶ Siti, “L’opera rimasta sola,” 1902.

¹⁰⁷ Giorgio Barberi Squarotti, “La poesia e il viaggio a ritroso nell’io,” *Pier Paolo Pasolini: l’opera e il suo tempo*, a cura di Giorgio Santato (Padova: Cleup, 1983), 206.

capacità creativa. Da qui, forse, deriva anche la sua identificazione con il personaggio principale di un altro dipinto di Velazquez, *La fucina di Vulcano*, dal quale – lo ha suggerito Zigania – Pasolini trae l’ispirazione figurativa per il personaggio de l’allievo di Giotto, che interpreta nel *Decameron* (1971).

In *Cosa sono le nuvole?*, dove proprio il riferimento a *Las meninas* rappresenta il “modello per semplificare il complesso statuto autoriale di Pasolini,”¹⁰⁸ o forse per complicarlo, l’autore demiurgo è rappresentato nella figura del burattinaio che letteralmente regge i fili della vicenda e interviene rispondendo alle domande dei suoi burattini. Il fatto che ad interpretarlo sia Francesco Leonetti, che in *Uccellacci e uccellini* aveva prestato la propria voce al corvo, su cui Pasolini proietta la propria figura di intellettuale marxista in crisi all’inizio degli anni ’60, non può che far pensare che anche in questo film egli sia un doppio o una maschera dell’autore-Pasolini. Così come accadeva al corvo in *Uccellacci e uccellini*, anche il burattinaio viene infatti chiamato con scanzonata deferenza da Ninetto-Otello “Sor mae” (signor maestro), un’espressione che pochi anni dopo Pasolini problematizza, attribuendola a sé, nei versi iniziali di un componimento intitolato *La nascita di un nuovo tipo di buffone*: “Non ‘caca’, ma ‘baba ndogo’ (sor maestro) / così viene liquidato il mio narcisismo.”¹⁰⁹ La poesia – scritta sul Lago Vittoria in Tanzania, mentre Pasolini stava girando *Appunti per una Orestiaide africana* – mostra la sua piena consapevolezza di non poter essere percepito come qualcuno alla pari, un fratello (“caca” in swaili¹¹⁰) ma sempre come chi si propone quale

¹⁰⁸ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura* (Roma: Bulzoni, 1994), 66.

¹⁰⁹ Pasolini, “Un nuovo tipo di buffone,” *Trasumanar e organizzar*, TP, Vol. II, 59.

detentore di una certa autorità, cosciente della propria posizione culturale. Il fatto che in *Cosa sono le nuvole?* anche Jago venga indicato con la stessa espressione, non può che far credere che anche questo personaggio, che Greenblatt ha letto come “the principle of narrativity itself,”¹¹¹ nel suo plateale intento manipolatorio della vicenda e nella sua attitudine pedagogica, sia un “riflesso della valenza demiurgica dell’autore-burattinaio.”¹¹² E difatti, anche Pasolini – che come Velázquez è l’autore onnisciente che gestisce dall’esterno l’opera in cui è egli stesso coinvolto – orienta la nostra lettura dell’opera orientando, tramite la scelta delle inquadrature, il nostro sguardo sulla vicenda, facendoci sentire, al contempo, dentro e fuori la rappresentazione.

Attraverso un complesso lavoro di campo e controcampo, il regista ci obbliga così a osservare lo spettacolo dei burattini e quando avviene dietro le scene. Noi, spettatori del film, non partecipiamo semplicemente alla visione frontale del pubblico seduto in sala, ma vediamo di volta in volta con gli occhi dei personaggi che a loro volta osservano il loro dramma da dietro le quinte, identificandoci allo stesso tempo con la macchina da presa, ossia con lo sguardo del regista. È questa totale messa in scena dello sguardo che Pasolini sussume da *Las meninas*, trasponendo il suo “sistema sottile di finte” nel cinema, mostrandone la potenzialità¹¹³ e al contempo fornendoci, in anticipo sul suo *Manifesto per un nuovo teatro*, la descrizione del pubblico che egli si aspetta dobbiamo essere. È

¹¹⁰ La poesia è stata scritta sulle sponde del Lago Vittoria, in Tanzania, mentre Pasolini stava girando *Appunti per una Orestide africana*.

¹¹¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), 236.

¹¹² Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)* (Firenze: La Nuova Italia, 1994), 100.

¹¹³ Cfr. Bazzocchi, *I burattini filosofi*, 104.

evidente, infatti, che nella rappresentazione del pubblico popolare del teatrino di periferia, e in quella dello sgangherato spettacolo di burattini, Pasolini ci mostra l'opposto di quello che dovrebbe rappresentare il suo Teatro di Parola: un luogo di dialogo e di discussione dove siamo chiamati a partecipare insieme all'autore.

Chapter 2

Autori che vanno all'inferno:

La Divina Mimesis e il modello autoriale dantesco

Lo strano volumetto intitolato *La Divina Mimesis*, uscito incidentalmente postumo nel 1975 dopo essere stato licenziato dall'autore, non è di solito annoverato tra le principali opere pasoliniane. Nonostante siano in molti ad averlo giudicato un fallimento se considerato come un ambizioso progetto di rifacimento moderno della *Commedia* dantesca, c'è anche chi – ad esempio un critico acuto come Rinaldo Rinaldi – ha visto le sue pagine come “le più belle e tese degli Anni Sessanta pasoliniani.”¹ Entrambe le posizioni paiono forse troppo estreme. Qui, però, non ho intenzione di considerare questo testo insolito, forse il più atipico nella produzione di Pasolini, dal punto di vista dell'oggetto estetico e determinarne dunque la qualità assoluta o relativa rispetto al resto del corpus. Mi preme piuttosto individuare ne *La Divina Mimesis* un *oggetto teorico* che assolve a una determinata funzione meta-esegetica: introdurre il pubblico pasoliniano a un sistema interpretativo in cui l'autorialità, la concreta presenza dell'autore sulla scena del testo, assume un ruolo centrale ed esplicito. L'oggetto teorico-*Divina Mimesis* è dunque un ingranaggio del più complesso dispositivo autoriale pasoliniano che ho cercato di definire nell'introduzione, perché non solo produce un

¹ Rinaldo Rinaldi, *L'irricoscibile Pasolini* (Rovito: Marra, 1990), 198.

discorso sul concetto di autore, ma perché costituisce anche uno dei momenti testuali in cui l'autorialità assume *esplicitamente* piena centralità nella poetica di Pasolini. Per fornire un minimo panorama orientativo e collocare *La Divina Mimesis* all'interno del quadro più generale dell'opera pasoliniana, proverò a riportare nel dettaglio la storia della sua genesi. Si tratta di una genesi particolarmente tormentata ma suddivisibile, grossomodo, in tre fasi: la prima corrispondente agli anni tra il '63 e il '65, la seconda al biennio '66-'67, e infine un'ultima e radicale rielaborazione nel 1975, in vista della pubblicazione avvenuta lo stesso anno.

Dopo un iniziale entusiasmo che gli aveva fatto annunciare la scrittura di un rifacimento dell'inferno dantesco – come già s'è visto – nella poesia *Progetto di opere future* contenuta in *Poesia in forma di rosa* (1964) – la raccolta che segna il distacco dalla sua poetica degli anni Cinquanta – Pasolini si era ritrovato ben presto di fronte a poche pagine finite e a una serie di appunti e abbozzi che non sembravano voler rientrare in nessun progetto definitivo, tanto da restar chiusi nel cassetto della sua scrivania per lungo tempo. Lo ricorda lo stesso autore in un'intervista a Lorenzo Mondo del 1975, a pochi giorni dal suo assassinio: “È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci* anche se in prosa.”² In questa dichiarazione di Pasolini, che precede di pochissimo l'uscita del libro per Einaudi, stupisce innanzitutto il riferimento alla sua raccolta di poesie del 1957, che nella versione definitiva de *La Divina Mimesis* è invece assunto a momento di certezza ideologica irrecuperabile (“cantai la divisione nella coscienza, di chi è fuggito dalla sua città

² Intervista a Lorenzo Mondo, *La stampa*, 7 Novembre 1975.

distrutta, e va verso una città che deve essere ancora costruita”³), ma soprattutto colpisce che *La Divina Mimesis* non venga considerata come una forma definitiva (“finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta”). Il “finora” impiegato da Pasolini, infatti, fa pensare che anche *La Divina Mimesis* sia concepita come un libro aperto, secondo il significato di questa espressione che ho precisato discutendo *Scritti corsari* (“frammenti,” “opera dispersa e incompleta”) e che egli stesse quindi già meditando una possibile ipotesi di riscrittura del già pubblicato secondo una chiave differente, pratica da poco sperimentata nel caso delle sue poesie friulane, raccolte sotto il titolo *La meglio gioventù* nel 1954 e ripubblicate, con numerose varianti significative (“calpestate” dirà Zanzotto),⁴ a vent’anni di distanza nel 1974, con il titolo *La nuova gioventù*.⁵

Sembra, insomma, per riprendere quanto scritto in prima persona da Pasolini nella quarta di copertina di quel volume di poesie, che anche nel caso della *Divina Mimesis* sia riscontrabile “la follia ripetitiva, il terrore di non aver detto e non poter mai dire la parola ultima e definitiva, o almeno precisa.”⁶ È impossibile sapere se l’autore avrebbe poi davvero riscritto *La Divina Mimesis*, ma è invece certo che il testo rientra comunque a pieno titolo nell’ottica di una poetica della riscrittura e per più di un motivo: (a) in quanto parziale e tentata riscrittura dell’opera dantesca; (b) come continua riscrittura di un

³ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, RR, Vol. II, 1083. Le successive citazioni da questo testo verranno indicate nel testo con la sigla DM seguita dal numero di pagina relativo a questa edizione.

⁴ “*La nuova gioventù* è un ricamminare sopra *La meglio gioventù*, anche calpestandola,” in Andrea Zanzotto, “Pasolini poeta,” *Scritti sulla letteratura* (Milano: Oscar Mondadori, 2001), 159.

⁵ Cfr. Jean Michel Gardair, *Narciso e il suo doppio: saggio su La nuova gioventù di Pasolini* (Roma: Bulzoni, 1996).

⁶ Pasolini, “Quarta di copertina di *La nuova gioventù*,” SLA, Vol. II, 2693.

progetto di riscrittura e infine – in maniera più sottile – (c) in quanto reinscrizione della funzione dell'autore all'interno del testo.

In merito al secondo significato che ho attribuito al termine “riscrittura” (“riscrittura di un progetto di riscrittura”) è opportuno sottolineare come la primissima idea di un rifacimento integrale dell'*Inferno* di Dante risalga non al '63 ma alla fine degli anni Cinquanta e sia testimoniata dal frammento narrativo intitolato *La Mortaccia*, datato 1959 e pubblicato solo nel 1965 in *Alì dagli occhi azzurri*, un volume assai eterogeneo che raccoglie racconti, soggetti cinematografici, prosimetri, sceneggiature rimaneggiate e vari frammenti narrativi ordinati cronologicamente a partire dal 1950. In realtà, Pasolini continua a lavorare al progetto della *Mortaccia* fino al 1963, come testimoniano alcune interviste di quello stesso anno,⁷ e accenna al contenuto di questo “primo infelice embrione”⁸ della *Divina Mimesis* in un'intervista del 1960 ad Adolfo Chiesa:

È una visione analoga a quella dantesca, ricalcata su quella. Al posto di Dante una prostituta che ha letto, in vita, la *Commedia* a fumetti e ne è rimasta particolarmente colpita; dal canto suo, Dante nella *Mortaccia* è trasformato in novello Virgilio che parla come Gioacchino Belli ed è marxista. Dunque all'inferno la prostituta ritrova padre, madre, parenti, sfruttatori, colleghe, invertiti da un lato; e dall'altro lato trova i personaggi più noti della cronaca e della politica contemporanea.⁹

Nelle intenzioni di Pasolini *La Mortaccia* si sarebbe dovuto inserire nel filone dei suoi romanzi romani degli anni '50 come *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959),

⁷ Cfr. l'intervista a Sennuccio Benelli (*Il Punto*, 17 Luglio 1963) e quella anonima pubblicata su *Il Corriere lombardo* il 28 marzo 1963.

⁸ Si legge in una pagina scartata de *La Divina Mimesis* riportata in Pasolini, RR, Vol. II, 1965.

⁹ Pasolini, “Note e notizie sui testi,” RR, Vol. II, 1964.

legati a un modello di realismo – per Pasolini tutto dantesco – fatto di mimesi nel parlante e tensione verso una dizione totale e totalizzante della realtà. Che sia infatti un Dante passato attraverso il marxismo il modello del Pasolini degli anni '50 lo prova il fatto che nei due romanzi romani a dominare è il discorso libero indiretto (che Pasolini sostiene di aver ritrovato nella *Commedia*, non in senso grammaticale – come spiegherà nel suo intervento “La volontà di Dante a essere poeta” – ma simbolico o metaforico, come coscienza sociologica dantesca, capacità di mimesi linguistica nei suoi personaggi) insieme a un linguaggio ricco di espressioni dialettali, alternato – nelle descrizioni – a un lessico più ricercato. Non è allora un caso che la seconda parte di *Ragazzi di vita* si apra con un esergo dantesco di due terzine:

Traiti avanti, Alichino e Calcabrina
 – cominciò egli a dire – e tu, Cagnazzo;
 E Barbariccia guidi la decina.

Libicocco vegna oltre, e Draghignazzo,
 Ciriatto zannuto, e Graffiacane.
 E Farfarello e Rubicante pazzo.

[*Inferno*, XXI, 118-123]

Queste terzine ricordano dell'incarico del diavolo Malacoda agli altri guardiani infernali di guidare, non senza sotterfugio, Dante e Virgilio alle bolge successive. La citazione può essere letta a più livelli, primo tra tutti quello dell'identificazione di Roma, la Roma delle borgate, con una dantesca “città dolente.” Il sottoproletario inferno contemporaneo descritto da Pasolini ha infatti molto a che spartire con la città di Dite, almeno stando – a

titolo di esempio – a queste descrizioni, prese tra le molte possibili nei due romanzi: “In quel silenzio, tra i muraglioni che al calore del sole puzzavano come pisciatoi, il Tevere scorreva giallo come se lo spingessero i rifiuti di cui veniva giù pieno;”¹⁰ “intorno si alzavano i muraglioni del cimitero, con sopra file di lumicini che tremolavano rossicci.”¹¹ Come ha notato Sabrina Titone nella sua sintetica ma documentata analisi del romanzo alla luce delle citazioni e cripto citazioni dantesche,¹² è difficile non pensare che il Tevere corrisponda qui alla palude che cinge Dite: “Questa palude che ‘l gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente” (*Inf.*, IX, 31-32) e i lumicini al paesaggio incontrato da Dante dinnanzi alle tombe roventi degli eretici: “chè tra gli avelli fiamme erano sparte, / per le quali eran sì del tutto accesi, / che ferro più non chiede verun’arte” (*Inf.*, IX, 118-120). Il riferimento al XXI canto, però, suggerisce anche altro, ossia che i giovani delle borgate romane al centro del romanzo, che trascorrono le proprie giornate tra furti e braverie, sono visti come diavoli senza morale, guardiani del lago di pece che è la loro vita senza futuro, tanto che alla fine del capitolo, uno di loro, chiamato Piattoletta,¹³ viene arso vivo per gioco, a ricordare la sfida del barattiere Ciampolo e il demone Alichino, che porta due dei diavoli a cader “nel mezzo del bogliente stagno” (*Inf.*, XXII, 141). D’altra parte è lo stesso Pasolini ad individuare esplicitamente in Dante, e nello specifico nel Dante

¹⁰ Pasolini, *Ragazzi di vita*, RR, Vol. I, 536.

¹¹ Ivi, 331.

¹² Cfr. Sabina Titone, *Cantiche del Novecento: Dante nell’opera di Luzi e Pasolini* (Firenze: L. S. Olschki, 2001).

¹³ Si noti che i nomi dei ragazzi di vita (Piattola, Riccetto, Alduccio, Bengalone...), che sono diminutivi desunti da caratteristiche fisiche e caratteriali, corrispondono bene a quelli dei diavoli danteschi.

infernale, il modello operativo – l'*auctoritas* – per il suo progetto di realismo di quegli anni:

C'è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio del Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida.¹⁴

Il saggio di Contini cui Pasolini fa riferimento è ovviamente “Preliminari alla lingua del Petrarca,” pubblicato nel 1951 e contenente le fondamentali definizioni di monolinguisma petrarchesco e plurilinguismo dantesco, un concetto, quest'ultimo, che – insieme alla lettura dell'Auerbach di *Mimesis*¹⁵ – ha contribuito all'idea di Pasolini che la *Commedia* rappresenti l'opera più realista mai stata scritta. Anche le citazioni della *Commedia* che si possono rinvenire nelle sceneggiature dei primi due film pasoliniani, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962),¹⁶ confermano come sia proprio Dante la guida che conduce Pasolini attraverso la “selva” degli anni Sessanta.

Se alla base della poetica mimetica dei romanzi romani c'era ancora il principio dell'immersione dell'autore nella psicologia e nelle abitudini sociali dei suoi personaggi, è significativo che a far da guida alla prostituta Teresa nella *Mortaccia* sia proprio Dante,

¹⁴ Pasolini, “Dante e i poeti contemporanei,” SLA, Vol. I, 1648.

¹⁵ Erich Auerbach, *Mimesis: realismo nella letteratura occidentale* (Torino: Einaudi, 1956).

¹⁶ Subito dopo i titoli di testa, in *Accattone*, Pasolini inserisce un'epigrafe che rimanda all'episodio di Buonconte da Montefeltro nel V canto del *Purgatorio*. Nella scena 46, la prostituta Amore cita un verso dell'*Inferno*: “Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”. In *Mamma Roma*, nella scena 42, mentre Ettore giace febbricitante in infermeria, un altro paziente recita alcuni versi dal XVIII canto dell'*Inferno*: “Quivi venimmo; e quindi giù dal fosso / vidi gente attuffata in uno sterco / che dagli uman privati pareo mosso,” vv. 112-114.

nel ruolo dunque di guida e maestro. Nel 1963, però, con un notevole scarto in avanti e un sorprendente cambiamento di prospettiva, Pasolini abbandona il progetto della *Mortaccia* e inizia a buttar giù gli appunti di quell'opera che – in *Progetto di opere future* – è indicata come “se mai ve ne fu, / da farsi.”¹⁷

L'abbandono del progetto di rappresentare l'inferno dal punto di vista della prostituta smarrita nella selva delle borgate coincide per Pasolini con una profonda crisi ideologica vissuta in maniera personale, e dunque con un profondo ripiegamento su di sé, tanto che nel viaggio infernale lo scrittore – ormai definitivamente perduto di fronte al mutato paesaggio italiano del neocapitalismo – sostituisce se stesso a Teresa: “prima doveva essere una donna del mio mondo, la ‘mortaccia’ che scendeva all'Inferno e lo vedeva dal suo punto di vista. Ora sono io stesso a fare il viaggio.”¹⁸ Il risultato è quello di una riscrittura¹⁹ in prima persona e molto personale delle prime cantiche dantesche:

Intorno ai quarant'anni, (1) mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella “Selva” (2) della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. Non direi di nausea (3) o di angoscia: (4) anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c'è più niente da dire. (DM 1075)

¹⁷ Pasolini, “Progetto di opere future,” *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol I, 1251.

¹⁸ Intervista ad Alfredo de Barberis pubblicata su *Giorno* il 2 dicembre 1964, cfr. Pasolini, RR, Vol. II, 1965.

¹⁹ Per una dettagliata schedatura delle citazioni dantesche nella *Divina Mimesis* si veda Gilda Policastro, “L'inferno pasoliniano tra mimesis e parodia,” in *In luoghi ulteriori: catabasi e parodia da Leopardi al Novecento* (Pisa: Giardini editori e stampatori, 2005), 129-152.

“L’introversione – ha scritto Siti commentando questo delicato passaggio concettuale nell’opera pasoliniana – prevale sull’estroversione,”²⁰ ma ciò che viene solitamente letto dalla critica come il sintomo di una crisi personale è anche allo stesso tempo un atto di auto-costruzione e affermazione autoriale: Dante, infatti, massimo modello di Autore nel canone letterario italiano, da semplice modello operativo diviene figura proiettiva del sé, uno dei personaggi assunti da Pasolini per creare e sostenere la propria immagine autoriale. Assumendo di fatto il ruolo di pellegrino, Pasolini diviene, oltre che autore, personaggio, in una mimesis concettuale del procedimento adottato da Dante nel suo poema, che – come mostrato da Contini nel 1957 nel suo “Dante come personaggio-poeta della ‘Commedia’” – assume la doppia figura di *agens* e *auctor*. Il saggio continiano è fondamentale per comprendere l’operazione di Pasolini che, in un primo momento, non è tanto operazione di *imitazione* dantesca (*Divina Mimesis* intesa come “imitazione della *Commedia*”²¹) ma di *identificazione* con Dante, che diventa una vera e propria persona pasoliniana, “spina dorsale autobiografica”²² e ambiziosissimo modello di autorialità.

Non è dunque inopportuno soffermarsi un momento sul più importante dei contributi critici danteschi di Pasolini, il saggio del 1965 “La volontà di Dante a essere poeta,” scritto in occasione del settecentesimo anniversario della nascita dell’Alighieri e pubblicato sul numero 190 della rivista “Paragone” diretta da Roberto Longhi e Anna Banti.²³ Si tratta certamente di un saggio anomalo e complesso, tanto che ad esso

²⁰ Walter Siti, “Nota introduttiva,” in Pasolini, *La Divina Mimesis* (Torini: Einaudi, 1993), VI.

²¹ Ivi, VII.

²² Walter Siti, “*Descrivere, narrare, esporsi*,” in Pasolini, RR, Vol. I, CXIV.

²³ La serie degli interventi dedicati a Dante comprende il saggio *Come leggere Dante* di Cesare Garboli (n. 184); *Un’interpretazione di Dante* di Gianfranco Contini (n. 188); *Dante, scienza e innocenza* di Mario

risponderanno sulla stessa rivista e in maniera particolarmente polemica e veemente, dapprima Cesare Garboli (“Il male estetico”) e poi Cesare Segre (“La volontà di Pasolini ‘a’ essere dantista”). Non è questa la sede opportuna per soffermarsi sulle ragioni di queste polemiche, e l’importanza che il saggio di Pasolini riveste nella mia indagine non riguarda l’analisi della *Commedia*, e dunque l’attendibilità delle sue riflessioni, ma la comprensione della *Divina Mimesis*. È tuttavia interessante notare come proprio Pasolini – secondo una consuetudine che è cifra costitutiva della sua opera e in un’osmosi apparentemente ininterrotta tra vita privata e finzione artistica – evocherà l’episodio dello screzio tra dantisti, ridicolizzandolo, in una scena del suo film dell’anno successivo, *Uccellacci e uccellini* (1966). Mi riferisco alla scena del “Primo Convegno dei Dentisti Dantisti,”²⁴ che – senza alcuna nozione della vicenda di “Paragone” – risulta incomprensibile e grottesco, vagamente felliniano, mentre in realtà esso altro non è che una versione cinematografica del gesto che Dante attribuisce a Gianni Fucci, rivolto verso l’establishment del dantismo italiano.²⁵

Lo scritto di Contini del ’57 cui Pasolini si mostra debitore inizia con un inedito parallelo tra Dante e Proust, un autore, quest’ultimo, che costituisce il riferimento privilegiato per i giovanili esperimenti autobiografici pasoliniani e dunque un altro dei suoi modelli autoriali. Lo testimonia, ad esempio, il racconto autobiografico intitolato *La recherche sacilese* (Sacile è la città friulana dove Pasolini trascorse la giovinezza tra il ’29 e il ’32) poi confluito nel poco studiato *Operetta marina*, pubblicato postumo per la

Luzi; *Dante, Masaccio e gli affreschi del Carmini* di Roberto Longhi e *Vetrina dantesca* di Aldo Rossi (n. 190).

²⁴ Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, PC, Vol. I, 787.

²⁵ “Vanni Fucci” è infatti il titolo che Pasolini sceglie per la sua risposta alle critiche mossegli da Garboli e Segre, con chiaro intento canzonatorio.

prima volta dal cugino Nico Naldini nel 1994 e descritto come “una discesa negli anfratti della memoria.”²⁶ Il racconto era però già stato giudicato “un finissimo racconto proustiano”²⁷ dalla giuria del premio Taranto, a cui Pasolini partecipò senza vincere nel 1951. Proprio in quell’anno, secondo Walter Siti – che ai rapporti tra il primo Pasolini e Proust ha dedicato uno studio molto convincente – si verifica l’abbandono del “progetto di un romanzo autobiografico di grande finezza percettiva e analitica” e il passaggio dal “proustismo profondo”²⁸ pasoliniano a una visione di Proust come puro riferimento culturale. Il fatto allora che Contini impieghi il romanziere francese per accedere al mondo autoriale dantesco non può che aver colpito l’immaginazione di Pasolini, che abbandonato il giovanile modello autobiografico travestito, rappresentato dal grande scrittore francese, si trovava alle prese con un nuovo, e più complesso, modello di auto-rappresentazione: quello dantesco.

Contini individua nell’impossibilità di stabilire se il personaggio indicato due sole volte nella *Recherche du temps perdu* come “Marcel” sia effettivamente identificabile con l’autore l’ambiguità che costituisce “l’essenziale problematica proustiana.”²⁹ L’io di Proust è infatti allo stesso tempo, in maniera cioè né “alternativa o disgiuntiva,”³⁰ io storico (individuale) e io trascendentale (rappresentante dell’avventura umana). Allo stesso modo, ricorda Contini, l’italianista americano Charles Singleton ha notato a suo

²⁶ Nico Naldini, “Introduzione,” Pasolini, *Romans* (Parma: Guanda, 1994), 16.

²⁷ Riportato in: Walter Siti, “Pasolini e Proust,” *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi (Lucca: M. Pacini Fazzi, 1996), 519.

²⁸ Ivi, 533.

²⁹ Gianfranco Contini, “Dante come personaggio-poeta della ‘Commedia’,” in *Varianti e altra linguistica* (Torino: Einaudi, 1970), 335.

³⁰ Ivi, 336.

tempo nella *Commedia* la stessa duplicità dell'io di Dante, ossia la convergenza di un Io trascendentale e di un io esistenziale. Con a mente le riflessioni dantesche contenute nella lettera a Cangrande, il filologo italiano – che, va ricordato, per Pasolini rappresenta egli stesso un maestro modello di autorità – stabilisce la distinzione tra Dante *agens* e *auctor*. Il personaggio della *Commedia* è dunque un personaggio-poeta, un uomo di lettere, ma ciò non toglie che tale coincidenza debba far confondere il Dante-agens con il Dante-auctor, nonostante lo stesso Contini (e in maniera piuttosto rilevante) suggerisca la possibilità di tale confusione:

Già i commentatori trecenteschi scambiano l' "agens" e l' "auctor", soggetto del fare poetico. Ma siamo indulgenti alla difettiva dialettica di codesti lettori approssimativi. La loro confusione poggia sulla trita circostanza che l' "agens" e l' "auctor" coincidono, e perciò sul fatto che la *Commedia* è, dopo tutto, anche la storia, stavo per dire l'autobiografia, di un poeta.³¹

Proprio in questo mancato lapsus continiano ("stavo per dire l'autobiografia"), esposto però quasi ammiccando, Pasolini deve aver trovato la giustificazione per il tipo di proiezione autobiografica compiuta nella *Divina Mimesis*.

Ciò che colpisce maggiormente Pasolini nella *Commedia* è l'"equidistanza fra l'autore e gli infimi aspetti particolari del suo mondo."³² Tale equidistanza viene mantenuta dall'autore anche rispetto ai propri sentimenti: i sentimenti espressi – scrive Pasolini – "non sono mai dell'autore ma del Dante personaggio."³³ Tutto ciò non sarebbe

³¹ Ivi, 341.

³² Pasolini, "La volontà di Dante a essere poeta," SLA, Vol. I, 1388.

³³ Ivi, 1389.

possibile – continua lo scrittore – se Dante non avesse incorporato “se stesso nella sua materia”³⁴ rendendosi protagonista del poema. L’idea dell’incorporamento dell’autore nella propria opera è ovviamente il punto centrale su cui è qui importante focalizzare, perché Pasolini – in un tentativo di mimesis della strategia dantesca – non solo assume il ruolo di *agens*, ma si sdoppia anche nel ruolo di *agens* coprotagonista, calandosi nelle vesti di Virgilio. La sua figura di autore arriva insomma ad occupare l’intero campo testuale, in un parziale tentativo di arginare il senso di crisi per la perdita del proprio ruolo, dovuto al mutamento della società italiana e insieme come risposta di contrasto rispetto al più generale senso di inutilità del ruolo di scrittore.³⁵

Nei primi due canti, infatti, scritti tra il ’63 e il ’65, la situazione che si presenta è quella di un Pasolini diviso tra un Pasolini-Dante in crisi nella selva del 1963, “ormai privo dell’autorità della poesia” (1081) e un Pasolini-Virgilio “piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta” (1084) quello de *Le ceneri di Gramsci*, anch’egli privo dell’ “imponenza consolatrice di chi rappresenta l’autorità” (1083) pur essendo anch’egli un autore.³⁶ Che esista una coincidenza biografica tra autore reale, pellegrino e guida lo mostra bene la presentazione di sé fornita da quest’ultimo, ricalcata sul modello dantesco: “Sono settentrionale: in Friuli è nata mia madre, in Romagna mio padre; vissi a lungo a Bologna, e in altre città e paesi della pianura padana – come è scritto nel risvolto di quei

³⁴ Ibidem.

³⁵ Qualche anno dopo, nel 1969, in un’intervista a Marco Blaser per RTSI Svizzera Italiana, ora conservata alla Cineteca di Bologna, alla domanda su quale fosse la funzione dello scrittore, Pasolini risponde che “lo scrittore è una cosa completamente priva di senso” e che – eventualmente – il suo “unico senso possibile è esistenzialistico.”

³⁶ In una lettera a Piergiorgio Bellocchio dell’ 8 ottobre 1964, Pasolini scrive che a *Le Ceneri di Gramsci* “è affidata la mia ‘quidditas’ sia pur manualistica di facitore di versi”. Cfr. Pasolini, *Lettere 1955-1975* (Torino: Einaudi, 1988), 560.

libri degli Anni Cinquanta, che ingialliscono con me...” (1082). La serie dei dati biografici qui presentati non solo riproduce un preciso pattern geo-autobiografico pasoliniano, ma svolge una funzione, ancora una volta, meta-esegetica: associando direttamente biografia e opera, o meglio, biografia e bibliografia, il personaggio sceglie di presentarsi principalmente come autore, ossia colui la cui vita è di fatto implicata nel progetto artistico (“come è scritto nel risvolto dei libri...”). Si noti che il rimando al “risvolto,” ossia a una delle soglie del testo, ne conferma l’importanza come piattaforma da cui Pasolini – lo si è visto nel capitolo precedente analizzando gli appelli al lettore – orienta la ricezione delle proprie opere. Una strategia, quella degli appelli al lettore, che proprio Dante impiega come ausilio al realismo del poema.³⁷

Nonostante il Pasolini-Dante affermi che avrebbe preferito come guida Gramsci, Rimbaud o Charlot, di fronte a quel “piccolo poeta civile” incapace di aiutare se stesso e che pare piuttosto una “guida di montagna,” il suo atteggiamento è quello plateale dell’ipocrisa:

“Ah sei tu!” dissi allora “ti riconosco, ti riconosco! Eh – e arrossii nel dirlo, non per il vizio confessato, ma per il fatto che, ancora una volta, mi confessavo – ti ho molto amato. Mi sei sempre sembrato, in fondo, devo ammetterlo, il ‘più alto dei poeti del nostro tempo’, la loro vera guida, effettivamente. (1084)

L’ironia del Pasolini-Dante in merito alla presunta grandezza del Pasolini-Virgilio, vale a dire del se stesso del decennio precedente, non trova ovviamente riscontro nella *Commedia*, dove il poeta latino è definito dal pellegrino come “lo mio maestro e ‘l mio

³⁷ Cfr. Teodolinda Barolini, *La “Commedia” senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (Milano: Feltrinelli, 2003), 26.

autore.” Nel caso della *Divina Mimesis* è invece assai facile cogliere l’aperta ironia pasoliniana verso il sé-autore-degli anni ’50 (ad esempio nell’uso dell’aggettivo “piccolo” contrapposto ad “altissimo”). Incorporandosi e moltiplicandosi nell’opera Pasolini si distanzia da sé, si dissocia, guarda sé come un altro, almeno apparentemente. Allo stesso tempo, proprio come Dante, egli propone al lettore un’interpretazione della propria opera precedente.

Riprendendo e anticipando una riflessione contenuta nell’*Appunto 42* di *Petrolio* si può infatti sostenere che in realtà anche *La Divina Mimesis* sia “il poema dell’ossessione dell’identità e, insieme, della sua frantumazione.”³⁸ Da un lato l’ossessiva identità autoriale (il soggetto, anche quando viene chiamato direttamente da un altro personaggio, resta sempre “Pasolini,” non “Pier Paolo”), dall’altro la sua incapacità di tenuta e durata, la sua frammentazione continua, ad esempio nelle figure delle tre fiere, in cui il pellegrino non può che riconoscersi:

Così, la «Lonza» (in cui non ebbi, subito, difficoltà a riconoscermi) [...] Sia pure parzialmente, anche in quel «Leone», come uno sproporzionato segno premonitore, io mi riconobbi [...] Ma dovevo riconoscermi anche in qualcosa di ben peggio [...] venne fuori una «Lupa», che si affiancò alle altre due bestie. (1079-1080)

Come ha infatti scritto lo studioso tedesco Peter Kuon, che a questa riscrittura dantesca ha dedicato un saggio particolarmente denso, anche se l’io narrativo presenta riferimenti autobiografici all’autore reale Pasolini, non si ha mai “unità tra autore, narratore e figura

³⁸ Pasolini, *Petrolio* (Torino: Einaudi, 1992), 181.

narrativa [Einheit von Autor, Erzähler und erzählter Figur].³⁹ Anzi, quella a cui si assiste nella *Divina Mimesis* non è solo una crisi culturale ma – lo ha sottolineato un'altra studiosa tedesca, Angela Oster, occupandosi del rapporto Pasolini-Barthes – la “più buia crisi dell'io [den düsteren Krisen des Ichs]”⁴⁰ in rapporto alla rappresentazione di sé sperimentata dall'autore italiano.

Non è allora un caso che questa crisi si manifesti a partire dal 1963, un anno che vede la tormentata uscita del film collettivo *RoGoPaG*, a cui Pasolini partecipa con l'episodio *La ricotta*. Proprio in questo film si trova il primo esempio di spettacolarizzazione⁴¹ dell'autorialità pasoliniana compiuta attraverso la rappresentazione di sé nel regista disilluso e consapevole del proprio potere mediatico interpretato da Orson Welles.⁴² Quando il regista legge a uno sprovveduto giornalista, che prova ad intervistarlo, alcuni versi tratti da una poesia poi confluita in *Poesia in forma di rosa* e si definisce “una forza del passato,” egli crea un interessante parallelo con la rappresentazione sdoppiata di sé che Pasolini offre nella *Divina Mimesis*, quella appunto tra l'autore del 1963, in piena crisi, e il Pasolini del passato, quello degli anni Cinquanta. Ma il 1963 è anche l'anno in cui il regista-scrittore inizia a pensare al progetto di un film sul *Vangelo*, tanto che la meta-rappresentazione della Passione di Cristo attraverso la

³⁹ “Einheit von Autor, Erzähler und erzählter Figur”, Peter Kuon, *Io mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne* (Frankfurt am Main, Klostermann, 1993), 321. [mia traduzione]

⁴⁰ Angela Oster, *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini* (Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2006), 96. [mia traduzione]

⁴¹ Di “spectacular authorship,” parla Simona Bondavalli, “Charming the Cobra with a Ballpoint Pen: Liminality and Spectacular Authorship in Pier Paolo Pasolini's Interviews,” *MLN* 122 (2007): 24-45.

⁴² Al giornalista che lo intervista il regista fa notare la propria posizione di forza: “il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale,” Pasolini, *La ricotta*, PC, Vol. I, 338.

riproduzione della tela di Rosso Fiorentino ne *La Ricotta* pare in fondo null'altro che la stazione di un percorso compiuto per gradi ma non senza tormento. Lo dimostra una lettera scritta al produttore Alfredo Bini, che – datata 12 maggio 1963 – dovrebbe corrispondere al periodo della stesura del *Canto I*:

tu forse sai che, come scrittore nato idealmente dalla Resistenza, come marxista ecc. per tutti gli Anni Cinquanta il mio lavoro ideologico è stato verso la razionalità, in polemica con l'irrazionalismo della letteratura decadente (su cui mi ero formato e che tanto amavo). L'idea di fare un film sul *Vangelo*, e la sua intuizione tecnica, è invece, devo confessarlo, frutto di una furiosa ondata irrazionalistica... Tutto questo rimette pericolosamente in ballo tutta la mia carriera di scrittore, lo so.⁴³

Credo sia impossibile non leggere in questa confessione privata una possibile chiave di lettura della selva del '63, ossia il passaggio da una "ideologia di ferro," quella del Pasolini-Virgilio dal "passo di un partigiano che va verso i monti" (1093), a una forma di irrazionalismo estetico, tanto che il Dante-Pasolini parla esplicitamente di "sogno fuori dalla ragione" (1078). Quale sia il risultato di questo irrazionalismo che sembra minacciare la nuova poetica di Pasolini lo si può capire soffermandosi per un momento sulla forma del testo. Infatti, seguendo l'esempio di Dante, è nella forma che anche Pasolini "controlla i suoi lettori e plasma la loro interpretazione."⁴⁴

⁴³ Pasolini, *Lettere 1955-1975*, 514-15.

⁴⁴ Barolini, 32.

1. Una forma progressiva di realtà

Nell'arco di tempo compreso tra 1963 e il 1965, periodo – si è detto – di elaborazione della prima versione della *Divina Mimesis*, oltre al primo e al secondo canto, gli unici a potersi considerare conclusi, Pasolini mette insieme anche alcuni appunti e frammenti per i canti III, IV e VII e stila due note di lavoro, che forniscono indicazioni sull'idea generale del testo. Questo procedimento, ossia l'autocommento, non mi pare sia mai stato notato, è a sua volta una forma di divisione del sé, qualcosa che Pasolini sembra mutuare ancora una volta da Dante. Come ha scritto Russell Ascoli, riportando quella che, per i dantisti, è un'ovvietà, in tutta la sua opera ma, in particolare ne *La Vita Nuova*, Dante “splits himself in two: there is one ‘Dante’ who analyzes, another ‘Dante’ who is analyzed, and these often correspond to an interpreting reader and an interpreted writer.”⁴⁵ Per Dante, da un lato il procedimento dell'autoglossa è la manifestazione della presenza autoriale nell'opera, dall'altro il segno della sua divisione e addirittura – qui il riferimento alla *Divina Mimesis* è imprescindibile – alla sua triplicazione in autore e doppio personaggio (quello protagonista delle poesie, e quello al centro delle note). Anche Pasolini, nell'adottare la tecnica della nota e dell'autocommento, enfatizza la presenza autoriale nel testo e nello stesso tempo mette in luce il tipo di divisione del pensiero (si legga pure divisione ideologica) a cui si è già accennato.

Nella “Nota n. 1,” datata 1 Novembre 1964, ad esempio, lo scrittore spiega come intende affrontare la stesura del volume. Si tratta di una nota importante, essenziale per

⁴⁵ Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of the Modern Author* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 176.

comprendere la forma finale del testo e il riferimento precedente all'irrazionalismo. È dunque opportuno leggerla per intero:

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. Per esempio, tutto il materiale scritto finora, deve essere datato (circa un anno, un anno e mezzo fa): non deve essere eliminato dalla nuova stesura, che deve quindi consistere in un nuovo strato aggiuntivo o in una lunga nota. E così per le stesure successive. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.) (1117)

L'idea di un libro "scritto a strati" che abbia "la forma magmatica e la forma progressiva della realtà," se si pensa a quanto scriveva Pasolini in *Progetto di opere future* ("terzina fatta pagina magmatica") sembra un preciso rimando al "magma senza amalgami" di *Poesia in forma di rosa*, in cui per la prima volta si fa accenno al progetto della *Divina Mimesis*. Questo legame è corroborato dall'idea che "il libro si presenti quasi come un diario," concetto che Pasolini riprende, nel '65, parlando proprio di quella raccolta poetica con Ferdinando Camon:

Il libro ha la forma interna, anche se non esterna, di un diario, e racconta punto per punto i progressi del mio pensiero e del mio umore in questi anni. Se avessi cercato di fare un'opera di memoria, avrei cercato di sintetizzare e livellare le esperienze che han formato la mia vita. Ma facendo un diario, mi son rappresentato volta a volta, completamente immerso nel pensiero o nell'umore in cui mi trovavo scrivendo. È la forma diaristica del libro quella che fa sì che le contraddizioni vengano rese estreme, mai conciliabili, mai smussate, se non alla fine del libro.⁴⁶

Se nel riferimento al “diario” nella “Nota” della *Divina Mimesis* non emergeva abbastanza esplicitamente il riferimento alla vita dell’autore, le riflessioni su *Poesia in forma di rosa* sembrano confermare che il progetto di mimesi totale pasoliniano non riguarda solo la mutata realtà esterna ma anche la propria biografia. È proprio la forma-diario, infatti, a permettere all’ “ondata irrazionalistica” cui Pasolini accennava nella lettera a Bini di trovare una forma espressiva, proprio perché il diario, in quanto forma aperta, non prevede il momento della sintesi delle contraddizioni.

Occorre però essere cauti nel leggere la volontà diaristica pasoliniana come una semplice manifestazione di un impulso autobiografico. *La Divina Mimesis*, infatti, mette soprattutto in scena lo iato ontologico e spazio-temporale sempre esistente tra il soggetto che scrive e colui che è scritto. L’autore di uno scritto autobiografico non può mai essere in maniera semplice il soggetto del suo passato, come dimostra la problematica figura del Pasolini-Virgilio. La forma del libro, dunque, è mimetica non solo rispetto alla forma della realtà del mondo ma anche alla realtà della figura dell’autore, a sua volta frammentato, contraddizione vivente, inconciliabile quanto gli strati del testo. Effettivamente, la versione pubblica della *Divina Mimesis* nel ’75 (meno di cento pagine dai caratteri parecchio grandi) manterrà fede all’idea di una sovrapposizione di “strati” differenti e non amalgamati, nonostante (e le ragioni saranno chiare tra poco) il materiale nel suo complesso non sia presentato in ordine cronologico, e dunque diaristico, contraddicendo le indicazioni della “Nota n. 1.” Resta comunque salda la sensazione di trovarsi realmente di fronte a “un processo formale vivente” in cui nulla viene

⁴⁶ Pasolini, “Intervista rilasciata a Ferdinando Camon,” SPS, 1585-6.

cancellato, alle stregua di quanto si verificherà nella scrittura per appunti, note e commenti di *Petrolio*.

Se il riferimento a *Poesia in forma di rosa* è apparso naturale a molti studiosi, è curioso che nessuno abbia ancora pensato di collegare questa nota a un brano davvero simile del romanzo *Teorema*, pubblicato nel 1967 e scritto mentre Pasolini pensava ancora alla *Divina Mimesis*, come “una vasta opera in prosa”⁴⁷ e non come l’”opericciola”⁴⁸ o “operina”⁴⁹ poi effettivamente data alle stampe. La relazione profonda tra i due testi è testimoniata in particolare dal riferimento alla “teoria dei due Paradisi” nel “Canto II” e nel frammento del “Canto IV” della *Divina Mimesis* (“devo proprio andare avanti con questa Opera Barbarica, in cui, quella dei Due Paradisi non è che una velleitaria e infantile teoria?” 1089; “Del resto il Paradiso è solo un progetto, e per di più doppio,” 1107). L’idea della costruzione di un doppio paradiso, neo-capitalista e comunista è infatti già presente al momento dell’ideazione di *Teorema*. Nel testo poi effettivamente pubblicato ne resta traccia solamente nel capitolo XXIV, scritto in forma di poemetto e intitolato “Il primo paradiso, Odetta...” ma pubblicato in una forma differente sulla rivista “Comma” nel 1966 con il titolo *Teoria dei due paradisi*, e presentato come anticipazione di un’opera in corso da Francesco Leonetti. Come ha mostrato Walter Siti, sulla base dell’analisi degli autografi pasoliniani, l’opera in questione è proprio la *Divina Mimesis*: lo testimonia il materiale contenuto nel fascicolo

⁴⁷ Francesco Leonetti, *Comma*, Prospettive di cultura, a cura dell’istituto Farmochimico Falorni, II, 5, (ottobre-novembre 1966): 34.

⁴⁸ Aldo Rossi, Aldo Rossi, “La Divina Mimesis e il dopo-Pasolini.” *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 312 (1976): 147.

⁴⁹ Rinaldo Rinaldi, *L’irricoscibile Pasolini*, 199.

che chiude lo scartafaccio *Memorie barbariche – Frammenti infernali*, titolo inizialmente concepito per il volume. Proprio l'osmosi continua tra lavori differenti è uno dei meccanismi impiegati dal dispositivo autoriale pasoliniano per rafforzare il senso di coerenza interna della propria opera, che diviene quasi un mondo chiuso, navigabile solo se ci si abbandona alle indicazioni dell'autore. Se l'impianto retorico di ogni opera dispiega sempre "un elaborato sistema di congegni e meccanismi reticenti (immagini, simboli, dialoghi, giochi di focalizzazione ecc.) che orientano la partecipazione del lettore lungo tragitti prestabiliti,"⁵⁰ nell'opera di Pasolini si verifica quel fenomeno peculiare che ho già in parte descritto, ossia il tentativo di creazione di un lettore ideale, al quale non è tanto richiesto di sottostare semplicemente alle direttive espresse dall'autore, come sempre accade in ogni opera, ma di aver seguito l'intero arco del suo percorso creativo e di essere capace di destreggiarsi nei riferimenti intertestuali e transtestuali come un vero e proprio critico. La nascita della figura di questo lettore-critico corrisponde nell'arco dell'opera pasoliniana al passaggio da una concezione dell'opera come nazional-popolare, secondo i parametri dell'ideologia gramsciana, a una concezione problematica e inerentemente più complessa, fondamentalmente élitaria, quella esplicitata anche nel *Manifesto per un nuovo Teatro*.

È il passaggio da *Ragazzi di vita e Accattone* a *Uccellacci uccellini* e *Teorema*, passaggio che Pasolini spiega molto chiaramente – in riferimento alla propria carriera di regista, anche se è possibile applicare lo stesso schema alla sua produzione narrativa e poetica – durante la sua partecipazione alla trasmissione televisiva "Controcampo," nel 1969:

⁵⁰ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani: per una teoria della letteratura* (Scandicci: La Nuova Italia, 1996), 10.

Perché effettivamente il mondo come lo vedeva Gramsci e come l'ho visto io fino a qualche tempo fa è cambiato. [...] Finché Gramsci operava c'era una netta distinzione fra popolo e borghesia. C'era cioè una netta divisione fra la cultura della classe dominata e quella della classe dominante. Da qualche tempo in qua in Italia (in America già da molto tempo) questa distinzione non c'è più perché il popolo si è andato imborghesendo ed è nata quella nozione di massa cui accennavo prima. È un concetto nuovo perché la massa non implica quella degli spettatori popolari ma implica un grande numero eterogeneo, complesso di spettatori popolari e di spettatori borghesi. [...] Allora, per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa, e quindi soggiacciono a tutte le regole della cultura di massa, tendo a fare dei film anti-cultura di massa, cioè [...] dei film per "élite."⁵¹

Ora, ciò che rende la posizione autoriale di Pasolini assolutamente originale, nel panorama italiano di quegli anni, è che la sua nuova concezione élitaria dell'opera e dunque di pubblico – necessariamente intellettuale – è la pretesa che tale pubblico sia in grado di leggere e cogliere messaggi non solo universali, ma eminentemente autobiografici, legati cioè alla reale figura autoriale. Come ha scritto Alfonso Berardinelli, Pasolini “con il suo stile, con le sue metafore ossessive, con l'uso retorico, psicagogico, suggestivo della propria persona e della propria vicenda, avvolge di dilemmi morali e sociali in un'atmosfera soffocante che ci costringe, anche, a dichiararci, per così dire, con lui o contro di lui.”⁵² Un esempio interessante, tra i molti possibili che emergeranno nel corso di questa indagine, riguarda ancora una volta il film *Uccellacci e uccellini* e nello specifico l'episodio iniziale, intitolato *L'uomo bianco*,⁵³ poi eliminato dalla versione distribuita nelle sale anche su insistenza del produttore Alfredo Bini, che in una conversazione lo ricordava insieme al regista:

⁵¹ Pasolini, “Incontro con Pasolini,” PC, Vol. II, 2962-63.

⁵² Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea* (Torino: Bollati Boringhieri, 1990), 159.

⁵³ Conservato presso il *Fondo Pier Paolo Pasolini* della Biblioteca della Cineteca di Bologna.

Una bella discussione l'abbiamo fatta anche per *Uccellacci e uccellini*. Quando tu volevi fare Totò nel circo che diventava un'aquila per sfoffere quel critico francese, mi pare del *Figaro*: "Totò nel circo che diventa aquila? Divertente come episodio in sé. Ma come facciamo a inserire venti minuti di film per una tua polemica col critico francese? Il pubblico dovrebbe sapere chi è quel critico, che cosa ha detto, perché ti ha offeso per capire qualcosa". E difatti abbiamo tagliato.⁵⁴

Bini mette inconsapevolmente in evidenza quella che non è tanto una mancanza di ragionevolezza da parte di Pasolini quanto una delle componenti principali del meccanismo del suo dispositivo autoriale. Il riferimento alla propria vicenda biografica o intellettuale, infatti, viene di norma impiegato da lui per creare una complicità culturale con il proprio pubblico.

Torniamo però all'idea dell'opera fatta a strati espressa nella "Nota n. 1." Se confrontata con un brano di *Teorema*, la nota può aiutare a comprendere il tipo di critica al concetto di autore espresso da Pasolini. Il romanzo narra la vicenda di una famiglia dell'alta borghesia milanese composta da Paolo, un industriale, la moglie Lucia e i figli Pietro e Odetta. Un giorno, annunciato solo da un telegramma, arriva a casa loro un Ospite, che si rivela un giovane bellissimo e silenzioso per cui tutti i membri della famiglia sviluppano un'incontrollabile attrazione sessuale. Persino la cameriera, Emilia, turbata dalla sua presenza, tenta il suicidio. L'Ospite la salva, la possiede carnalmente e uno dopo l'altro anche gli altri membri della famiglia si offrono al giovane misterioso, che Pasolini identifica con Dio. Quando l'Ospite, come era arrivato, all'improvviso riparte, i componenti della famiglia si ritrovano disperati di fronte al vuoto che ha lasciato nelle loro vite. Odetta viene ricoverata in una clinica psichiatrica, la madre si abbandona

⁵⁴ Citazione da Franco Grattarola, *Pasolini. Una vita violenta* (Roma: Coniglio Editore, 2005), 218.

a una sessualità fatta di ripetuti adescamenti di giovani ragazzi, il padre regala la sua fabbrica agli operai e si spoglia persino dei suoi vestiti mentre Pietro diviene un pittore ossessionato dall'idea di rappresentare il volto dell'Ospite. Chi si salva è la serva Emilia, l'unica ancora radicata nel mondo contadino: ritornata al suo paese, infatti, compie miracoli e diviene una santa.

Nella seconda parte del romanzo, nel capitolo intitolato in maniera significativa “Vocazioni e tecniche,” Pietro viene descritto nel suo studio, ossessionato dalla sperimentazione di nuove tecniche pittoriche, un'ossessione che – in senso lato – non è difficile attribuire anche all'ultimo Pasolini, tanto che in un'intervista pubblicata su “Cahier du Cinéma,” egli ammetterà – pur sostenendo di essere agli antipodi di Pietro – che “I y a des analogies entre nous dans la mesure où il y a en lui cette vocation esthétique”⁵⁵:

Bisogna inventare nuove tecniche – che siano irriconoscibili – che non assomiglino a nessuna operazione precedente. Per evitare così la puerilità e il ridicolo. Costruirsi un mondo proprio, con cui non siano possibili confronti. Per cui non esistano precedenti misure di giudizio. Le misure devono essere nuove, come la tecnica. *Nessuno deve capire che l'autore non vale nulla, che è un essere anormale, inferiore – che come un verme si contorce per sopravvivere. [...] Vetro su vetro, perché Pietro non è capace di correggere – ma nessuno se ne deve accorgere. Un segno dipinto su un vetro corregge senza sporcarlo un segno dipinto prima su un altro vetro.*⁵⁶

Credo non sia improprio stabilire una relazione tra la tecnica pittorica del vetro su vetro qui descritta, dove un segno si sovrappone all'altro, e l'idea del libro “scritto a strati” della “Nota n. 1,” concepito come struttura in cui “una nuova idea non cancelli la

⁵⁵ G. P. Brunetta, *Entretien avec Pier Paolo Pasolini*, “Cahiers du Cinéma” 212 (maggio 1969): 15.

⁵⁶ Pasolini, *Teorema*, RR, Vol. II, 1009. [corsivi miei]

precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata” (1117). Anche gli appunti della *Divina Mimesis*, infatti, nella loro pubblicazione finale in forma di “documento,”⁵⁷ sono come segni dipinti su vetro che si correggono senza cancellarsi nel sovrapporsi e che tendono dunque all’idea di trasparenza, quella che rende visibile le dinamiche del processo compositivo, che fa accedere il lettore all’interno del laboratorio pasoliniano e pone il fare dell’autore non tanto al centro dell’attenzione, ma al centro stesso dell’opera. D’altra parte, anche la trasparenza dei materiali su cui Pietro dipinge – simili nella loro trasparenza ai cicli di opere su plastica trasparente di Carla Accardi⁵⁸ – produce il medesimo effetto. L’autore è infatti irrimediabilmente inglobato nella sua opera in virtù della tecnica impiegata:

(e poiché quel materiale è ancora trasparente, si potrebbe guardare Pietro attraverso il quadro che egli sta dipingendo). Finito di dipingere il primo vetro, in silenzio, Pietro appoggia sopra il primo vetro il secondo, facendo trasparire sul primo quadro, monocromo, la monocromia del secondo.⁵⁹

È allora particolarmente curioso che per descrivere la natura anfibia di *Teorema*, nato come dramma teatrale, divenuto romanzo e parallelamente pellicola cinematografica, Pasolini si cali proprio nei panni di un pittore: “Teorema è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo).”⁶⁰

⁵⁷ Cfr. la “Prefazione” a *La Divina Mimesis*: “Do alle stampe oggi queste pagine come un ‘documento’,” 1071.

⁵⁸ Nel film di Pasolini, a dipingere al posto dell’attore è il pittore Giuseppe Zigania, che proprio in quegli anni stava sperimentando con superfici trasparenti.

⁵⁹ Pasolini, *Teorema*, 1009.

La pellicola, presentata alla Mostra di Venezia il 4 settembre 1968 e sequestrata una settimana dopo per concorso continuato in pubblicazioni e spettacoli osceni, mostra ancora più chiaramente come far dipingere Pietro su superfici trasparenti serva proprio per rendere visibile l'idea di un'opera all'interno della quale l'autore è come catturato, incorporato, come accadrebbe – secondo Pasolini – nella *Commedia*. Girando la scena, infatti, il regista si premura di collocare le grandi lastre di vetro o plexiglass su cui Pietro dipinge con pittura bianca e nera tra la macchina da presa e Pietro stesso, di modo che la figura del ragazzo è ripresa quasi sempre *attraverso* l'opera in fieri, dapprima in maniera chiara poi, man mano che l'autore sovrappone gli strati trasparenti, sempre più confusa, fino a risultare essa stessa quasi uno strato tra gli strati,⁶¹ rendendo così indistricabili tra loro la figura autoriale e la superficie dell'opera. L'autore al centro dell'opera è insomma anch'egli un segno tra i segni, che non può non essere preso in considerazione dal lettore-spettatore (Figg. 1-3).

Nonostante i tentativi di distanziamento, non si può sostenere che Pasolini voglia semplicemente rappresentare in Pietro un pittore “astratto senza talento,”⁶² né che egli stia operando una pura critica della pittura astratta. Non lo si può credere perché, come ha scritto Adelio Ferrero, in *Teorema* tutti i personaggi sono “provvisorie e labili figure di una metafora lirico-autobiografica, a mezza strada tra il referto psicoanalitico e la confessione per poesia, di cui è protagonista assoluto l'autore stesso.”⁶³

⁶⁰ Pasolini, “Come leggere nel modo giusto questo libro,” R II, 1978.

⁶¹ In maniera piuttosto intelligente, per aumentare questo effetto cromatico, Pasolini sceglie di far vestire Pietro con una camicia bianca e una paio di pantaloni scuri, gli stessi colori da lui impiegati per dipingere.

⁶² Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron* (Firenze: La Nuova Italia, 1995), 115.

⁶³ Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Marsilio, 1977), 99.

Figg. 1-3



Quello che voglio dire è che è forse possibile rintracciare anche nei tentativi pittorici di Pietro, che – come il Pasolini del '63 – vede la sua vita ridotta a un “cumulo di macerie,” il medesimo senso di crisi autoriale sperimentato al momento di scrivere *La Divina Mimesis*. Tanto quanto Pietro sostiene di ricercare nuove tecniche per “diventare un autore” e allo stesso tempo “per far sapere a tutti la sua impotenza” anche Pasolini, che mette in scena due autori senza autorità e si trova di fronte a una crisi della rappresentazione, intravede una soluzione nell’accumulo e nella stratificazione di materiali imperfetti, ossia nell’idea di un’opera potenziale o in potenza. Se l’autore si sente impotente, la sua opera non può che essere meramente potenziale, progetto, ma in quanto tale anche potenzialmente fallimentare.

Dell’iniziale idea pasoliniana di un’opera totalizzante, capace di comprendere tutta la realtà, secondo il modello dantesco, resta allora fondamentalmente solo la tensione alla mimesi, ossia il suo desiderio di rappresentare il reale. Venute a meno le certezze ideologiche che potevano sostenere il progetto di una rappresentazione della realtà, e in un certo qual modo, venuta a meno la realtà così come concepita da Pasolini nel decennio precedente, che non si rivela altro che suo mondo poetico, ciò che l’autore si riscopre a rappresentare è fondamentalmente se stesso, “frantumato, moltiplicato in una serie non univoca di autori possibili.”⁶⁴ Allo stesso modo, Pietro è ossessionato dall’idea di dissimulare il fatto che l’autore non valga nulla, che sia un “incapace” un “impotente” proprio perché dinnanzi al fallimento della mimesis: la sua incapacità di rappresentare l’Ospite è l’incapacità di Pasolini di rappresentare la realtà.

⁶⁴ Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, 48.

2. La nota dell'editore

Se, come sembra essere emerso, nel passaggio tra *La Mortaccia* e la prima versione della *Divina Mimesis*, Pasolini passa dall'utilizzo del modello autoriale dantesco come giustificazione di un progetto autobiografico, alla consapevolezza che l'autorevolezza del modello non è sufficiente a nascondere la percezione della crisi della propria percepita autorità alla metà degli anni Sessanta, la seconda versione del progetto porta alle estreme conseguenze tale consapevolezza. Tra il 1966 e il 1967, infatti, Pasolini riprende in mano il dattiloscritto, che all'epoca è formato da “un pacchetto di fogli di carta da macchina da scrivere tagliati a metà, ...fasciato da cinque fogli interi ripiegati”⁶⁵ su cui sono riportati i diversi titoli pensati fino a quel momento: *Frammenti infernali*, *Memorie barbariche*, *La divina teoria*, *La divina realtà* e *La divina mimesis*. Questa descrizione del dattiloscritto, che corrisponde grossomodo a quanto è ancora conservato tra le carte del fondo fiorentino,⁶⁶ non la si legge nelle note dei curatori dell'opera pasoliniana, ma nell'unica nuova aggiunta scritta da Pasolini in quel periodo: un paio di pagine intitolate, “Nota dell'editore,” che imprimono una torsione radicale al volume e complicano ulteriormente la questione dell'autorialità.

La nota è infatti immaginata come redatta in prima persona da un fantomatico editore venuto in possesso del testo ancora allo stato di appunti, in seguito a una sfortunata e – dal mio punto di vista – sintomatica circostanza:

⁶⁵ Pasolini, “Note e notizie sui testi,” RR, Vol. II, 1965.

⁶⁶ Per una dettagliata descrizione del fondo fiorentino si veda: F. Desideri, A. Giordano, “Il ‘Fondo Pier Paolo Pasolini’ dell’Archivio Contemporaneo ‘Alessandro Bonsanti’, Gabinetto Vieusseux, Firenze.” *Studi pasoliniani*, 2 (2008): 105-119.

Questa non è un'edizione critica. Io mi limito a pubblicare tutto quello che l'autore ha lasciato. Il mio unico sforzo critico, molto modesto, d'altra parte, è quello di ricostruire il seguito cronologico, il più possibile esatto, di questi appunti...Un blocchetto di note è stato addirittura trovato nella tasca della giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso). (1119)

In una lettera a Livio Garzanti del gennaio 1967 si può trovare conferma che Pasolini aveva infatti maturato l'intenzione di non terminare la riscrittura dantesca, ma di pubblicarla come un testo frammentario, ma ordinato cronologicamente, attraverso l'espedito dell'editore immaginario:

FRAMMENTI (titolo provvisorio: MEMORIE PRATICHE)⁶⁷; sarebbe il vecchio rifacimento dell'Inferno, che credo non compirò ma che raccoglierò come «editore», quasi si trattasse di un testo frammentario ritrovato, e completato con appunti e con progetti schematici.⁶⁸

Come si evince dalla lettura di queste righe, Pasolini non si preoccupa però di far menzione alcuna di quello che è l'insolito espediente impiegato, ovverosia la propria morte, la morte dell'autore, che se affidata a una semplice parentetica nella "Nota" dell'immaginato editore, risulta a dir poco spiazzante per il lettore. Alla luce delle riflessioni fatte nell'introduzione in merito alle teorie di Barthes, pare davvero opportuno soffermarsi con attenzione su questa morte di *un* autore, mai inquadrata con sufficiente precisione dalla critica.

⁶⁷ *Memorie pratiche* è lapsus pasoliniano per *Memorie barbariche*.

⁶⁸ Pasolini, *Lettere 1955-1975*, 624.

Proviamo a fare è uno sforzo d'immaginazione e domandiamoci quale effetto avrebbe potuto produrre sui lettori dell'epoca l'uscita della *Divina Mimesis* se Pasolini l'avesse davvero pubblicata nel 1967, dopo aver terminato la "Nota dell'editore." Sulla copertina sarebbe di certo comparso il nome dello scrittore, il titolo del volume (all'epoca, *Frammenti infernali*) e all'interno, oltre ai due canti iniziali, il lettore avrebbe trovato la serie di appunti e frammenti che già conosciamo. Se questa inscenata, improvvisa e violenta morte dell'autore, che – è bene rammentarlo – verrà poi revocata nell'edizione definitiva del '75, ha potuto esaltare la fantasia dei critici e dei recensori all'indomani della reale morte di Pasolini, non è tanto per via delle inquietanti ma in fondo mere coincidenze circa la modalità del delitto,⁶⁹ ma piuttosto perché essa è stata concepita da Pasolini in un'ottica di "self-construction" – per impiegare l'espressione utilizzata da Robert Gordon⁷⁰ – ossia come espediente per rafforzare la propria figura di artista romanticamente perseguitato e maledetto. Pasolini, insomma, per citare Apollinaire, vuole far sapere al suo pubblico che egli è un poeta non tanto assassinato, ma *assassinabile*, ossia una figura scomoda, odiata o invidiata, invisa, tanto che il volume, nella versione definitiva, sarà dedicato "ai miei nemici" (1071). Consapevoli di quando la ricezione della *Divina Mimesis* sia stata pesantemente influenzata dalla morte di Pasolini,

⁶⁹ Secondo la confessione di Pino Pelosi, riportata all'epoca da tutta la stampa, dopo essersi appartato in un campetto da calcio insieme a Pasolini e aver rifiutato un rapporto sessuale completo con lui, per spaventarlo avrebbe raccolto da terra un bastone. Quando Pasolini "lo raggiunge e quando Pino cerca di divincolarsi lo colpisce alla testa col bastone, Pino scappa ancora e l'uomo lo colpisce di nuovo. Allora Pino vede per terra una tavoletta e la rompe sulla testa dell'uomo." (Gianni Borgna e Carlo Lucarelli, "Così morì Pasolini," *Micromega* 6 [2005]: 83). Al momento dell'arresto Pelosi non presentava alcuna ferita alla testa, né tracce di sangue sui suoi vestiti, ed è ormai certo che altre persone parteciparono al delitto. Tuttavia, il particolare del bastone e della tavoletta deve aver particolarmente influenzato la lettura della *Divina Mimesis* e l'immagine dell' "autore ucciso a colpi di bastone."

⁷⁰ Robert Gordon, "Pasolini's Strategies of Self-construction," *Pasolini Old and New*, a cura di Zygmunt G. Baranski (Dublin: Four Courts Press, 1999), 41-76.

bisogna allora chiedersi quale sarebbe stata la possibile risposta dei lettori a questa trovata nella circostanza di un autore ancora in “carne e ossa.”

Non è un caso che questa ricerca abbia preso avvio dal saggio di Barthes sulla morte dell'autore. La “Nota” di Pasolini data, curiosamente, lo stesso anno: 1967. È certo però che l'autore italiano non abbia avuto modo di leggere quel testo, nonostante in quegli stessi anni il suo sincero interesse per il semiologo francese fosse profondo, come testimoniano gli articoli sulla semiologia del cinema e il progetto di una collana cinematografica, per la quale – in una lettera al solito Garzanti – Pasolini sostiene di essere “in contatto diretto con Godard, Barthes e Metz.”⁷¹

Eppure, in qualche modo, Pasolini è un teorico ante-Barthes della morte dell'autore. E ciò non perché esistano argomentazioni pasoliniane a riguardo, ma perché la morte dell'autore che il lettore avrebbe dovuto sperimentare nella *Divina Mimesis* è – di fatto – una morte *teorica*, sebbene implichi conseguenze diversissime da quelle teorizzate da Barthes. È morte teorica perché collocata, innanzitutto, sul piano della sola teoria (Pasolini parla della morte dell'autore *da vivo*), ma soprattutto perché reca implicazioni concettuali sulla poetica pasoliniana. Vediamo quali.

Volendo, come si è fatto, si potrebbe anche leggere la “Nota dell'editore” come una proiezione delle frustrazioni di Pasolini che in quegli anni si sentiva un “reietto,” attaccato su tutti i fronti, soprattutto dagli esponenti della Neoavanguardia. La critica, infatti, tende a ridurre il contenuto della “Nota” al rango di semplice riferimento al secondo convegno palermitano del Gruppo 63, ossia a una simbolica uccisione dell'autorità pasoliniana compiuta da Sanguineti e sodali. Si tratta di una lettura tanto

⁷¹ Pasolini, *Lettere 1955-1975*, 618.

letterale e legittima quanto riduttiva. Sappiamo infatti che tra il '66 e il '67 i progetti pasoliniani si moltiplicano vorticosamente, mai più – forse – la carriera di Pasolini sembrerà aprirsi a così tante possibilità. A seguito di una grave forma di ulcera, costretto a letto, Pasolini scrive addirittura le sue sei opere per il teatro, nel frattempo gira *Uccellacci e uccellini*, *Edipo re* e i cortometraggi *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*. Scrive il trattamento per un film su San Paolo, e quello di *Teorema* oltre alla maggior parte degli articoli che andranno poi a comporre *Empirismo eretico*, la sua più densa raccolta di saggi. Non pare dunque che Pasolini possa essere stato così propenso ad accettare la pur metaforica uccisione dei colleghi neoavanguardisti. Mai – si potrebbe dire – autore si era forse sentito più vivo. Le ragioni dell'immaginato assassinio vanno dunque cercate altrove.

Se si presta fede agli appunti alla versione del '67, la situazione che si presenta – anche escludendo le rifrazioni proiettive di Pasolini nei tratti delle tre fiere dantesche – è quella di una ancor più enfatica prismaticizzazione o frantumazione dell'identità autoriale. Il lettore si trova infatti davanti a un Pasolini *auctor* reale, sotto le mentite spoglie dell'editore, a ben due Pasolini *agens* (rispettivamente il Pasolini-Dante e il Pasolini-Virgilio, a loro volta autori-personaggi) e a un Pasolini *auctor* immaginario, quest'ultimo presente nel testo nella inconsueta forma di cadavere. Anche l'autore assassinato, infatti, in quanto autore fittizio, diviene uno dei personaggi interni al racconto, ma paradossalmente – poiché il suo accesso al testo passa per il suo decesso – è personaggio nato-morto e dunque non *agens*, inerte. Si potrebbe anche sostenere che egli sia il Pasolini del 1963-1965, ossia l'autore ancora convinto del potenziale del progetto di riscrittura mimetica della *Commedia*.

Il fatto che questo personaggio entri in scena da morto rende di fatto esplicito che per il Pasolini del 1967 il progetto di riscrittura dantesca è ormai solo secondario se non superato, un pre-testo, nel senso più letterale dell'espressione, e che per lui la questione fondamentale non è più il rapporto con la figura e il modello di Dante, ma la ridefinizione della propria figura di autore. Tanto è vero che proprio questa morte è l'elemento che interrompe e vanifica definitivamente ogni possibilità mimetica, rendendo patente e quasi grottesca la finzione letteraria e – in un modo davvero banale ma significativo – interrompendo ogni possibile specularità tra arte e vita: Pasolini vivo, fingendosi altri, scrive d'esser morto. È come se Dante, invece di impiegare l'espedito della visione e della catabasi in vita – secondo il modello di Enea e San Paolo – avesse fatto iniziare il viaggio del pellegrino dopo aver dichiarato di essere morto. Pasolini, nel farlo, passa dunque dall'ottica della rappresentazione a quella della simulazione, tanto che anche l'idea di narrazione romanzesca risulta solo simulata, progetto non compiuto, reliquia, maceria, appunto. Non più genere ma – come sarà per *Petrolio* – sua “evocazione” o rievocazione.

Occorre però considerare anche un altro effetto prodotto sul testo dalla morte dell'autore: quello di rendere *La Divina Mimesis* interminata o interrotta, risolvendo di fatto quella che appare la sua più macroscopica contraddizione interna. Prima dell'introduzione dell'espedito della morte dell'autore, infatti, *La Divina Mimesis* presentava una problematica polarità tra terminabilità e interminabilità dell'opera. In quanto iniziale (e intenzionale) mimesis della *Commedia*, essa doveva in teoria ricadere nell'ordine classico del terminabile, secondo un progetto che includeva un arco di scrittura dall'*Inferno* del 1963 alla conclusiva *Teoria dei due Paradisi*. In quanto mimesis

divina, però, ossia “impresa onnivora, mimetica dell’intera latitudine della realtà,”⁷² anche se quest’ultima fosse riduttivamente concepita come realtà del soggetto, ossia come vissuto dell’autore, *La Divina Mimesis* non può che darsi come progetto interminabile, perché – lo ha spiegato con acutezza ineguagliabile Stefano Agosti con un altro parallelo tra Pasolini e Proust⁷³ – la vita (e diciamo pure il reale), quando coincide con l’opera dà luogo a infinite aggiunte, espansioni, inserzioni, all’impossibilità – insomma – di dire mai compiuta la propria ventura: di qui il corollario di appunti e note che contraddistinguono il progetto pasoliniano, progetto tentato, rimaneggiato ed infine abbandonato. Sulla veridicità di questo assunto, concorda lo stesso Pasolini, tanto che con il suo parallelo tra morte e montaggio da cui ha preso avvio questa ricerca, risalente non a caso al 1967, individua proprio nella vita – attraverso la metafora cinematografica – un piano sequenza potenzialmente infinito che solo la morte interrompe trasformando il caos in possibilità di senso. Per chiudere l’opera, insomma, occorre morire. Da questo punto di vista, si deve concordare con Marco Antonio Bazzocchi quando sostiene che per Pasolini l’unico progetto possibile di mimesis è quello cinematografico, e che dalla fine degli anni Sessanta in poi la scrittura non gli appare che finzione. Non pare un caso che – per spiegare il senso di questa morte-montaggio – Pasolini non faccia riferimento tanto alla morte naturale ma scelga, in un saggio imprescindibile per chi voglia avvicinarsi alla semiologia cinematografica pasoliniana, “Osservazioni sul piano-sequenza,” il caso di un

⁷² Walter Siti, “Nota introduttiva,” Pasolini, *La Divina Mimesis* (Torino: Einaudi, 1993), VII.

⁷³ Cfr. Stefano Agosti, “Opera interrotta, opera interminabile,” *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini* (Lecce: Manni, 2004), 83-94.

assassinio come quello di J. F. Kennedy. “Kennedy, morendo – scrive Pasolini – si è espresso con l’estrema sua azione,” perché è solo grazie alla morte che “la nostra vita ci serve ad esprimerci.”⁷⁴

In un saggio dal titolo parecchio evocativo, “I segni viventi e i poeti morti,” lo scrittore, chiamando in causa ancora una volta i semiologi (Barthes incluso), colpevoli a suo vedere di non aver mai preso in considerazione la Realtà come linguaggio, ritorna sul problema della morte:

Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa vivendo un’azione morale in cui senso è sospeso. Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo.⁷⁵

Per Pasolini anche la vita è un’opera a canone sospeso e la morte, eliminando l’ambiguità sul senso (morale) della nostra azione, in un certo qual modo ci esprime: “o esprimersi e morire o essere inespressi e immortali.”⁷⁶ Se la vita è il costante tentativo di una perfezione espressiva, la morte dell’autore pare la giusta figurazione per parlare della rinuncia a tale progetto.

⁷⁴ Pasolini, “Osservazioni sul piano sequenza,” *Empirismo eretico*, SLA, Vol. I, 1561.

⁷⁵ Pasolini, “I segni viventi e i poeti morti,” SLA, 1574.

⁷⁶ Ivi, 1575.

3. Una leggibile poesia visiva

Prima di procedere oltre credo sia opportuno ricapitolare a grandi linee quanto emerso finora. Nel complesso processo di riscrittura della *Divina Mimesis* Pasolini arriva gradualmente ad eliminare, e in maniera radicale, ogni possibilità mimetica, dichiarando, tramite l'espedito della morte dell'autore, la natura letteraria – e dunque fittizia – della sua operazione. Con tale messa in scena, infatti, egli crea di fatto una finzione di secondo grado all'interno della cornice dell'opera, una meta-finzione, che vanifica ogni pretesa di realismo. Allo stesso tempo, Pasolini rinuncia anche alla perfezione espressiva, l'idea di opera definitiva, e abbandona definitivamente quella di genere letterario. Il risultato finale dell'operazione è forse più complesso e inaspettato di quello che Pasolini aveva in mente.

Nel 1975, dando finalmente alle stampe il volume, pur includendo la nota con il titolo “Per una ‘Nota dell’editore’,” con quel “per” Pasolini scarta definitivamente l'idea dell'editore fittizio e dunque quella della propria morte. Tuttavia, ad oggi, anche critici assai attenti continuano a trascurare questo dettaglio, tanto da dar l'impressione che *La Divina Mimesis* sia un'opera postuma, prodotto dell'autore assassinato nella finzione del testo. Secondo questa consuetudine, *La Divina Mimesis* “si chiude solo perché il suo autore è morto, ‘ucciso a colpi di bastone, a Palermo’ ”⁷⁷ (Benedetti), è “opera incompiuta di un poeta ‘assassinato a colpi di bastone a Palermo’, ”⁷⁸ (Fusillo), “libro scritto proprio

⁷⁷ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, 165.

⁷⁸ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio* (Firenze: La Nuova Italia, 1998), 173.

in forma di opera postuma da Pasolini,⁷⁹ (Santato) “edizione postuma di un’opera frammentaria che l’autore (‘ucciso a colpi di bastone a Palermo’) non ha rimesso in ordine,⁸⁰ (Bazzocchi). Insisto volutamente sull’enfasi di quell’ “ucciso a colpi di bastone” perché proprio nell’idea di autore assassinato si trovano alcuni concetti che è importante chiarire.

Innanzitutto, l’incapacità di cogliere la portata reale del discorso sulla morte e non sull’assassinio dell’autore, ossia la differenza tra poetica e cronaca, tra idea della letteratura e biografia, ma anche – come mostra la serie di articoli usciti immediatamente dopo la pubblicazione di *La Divina Mimesis* e *Salò*⁸¹ – l’impossibilità da parte del pubblico e della critica di scindere tra il Pasolini reale, il Pasolini autore e il Pasolini personaggio, e soprattutto tra il mito romantico dell’artista maledetto e profetico, che egli stesso ha contribuito ad avvallare e la realtà, tanto da tacciare la “Nota” dell’editore di profetismo rispetto alla fine dell’autore.⁸² Persino Italo Calvino, il 4 Novembre 1976, a un anno dall’assassinio di Pasolini, si esprimeva in questi termini: “lui legava sempre il discorso generale alla sua esperienza vissuta; e questa mescolanza di vita e di opera si ritrova nei dati della sua morte.”⁸³ Se il rilievo relativo alla mescolanza tra vita e opera è

⁷⁹ Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L’opera* (Vicenza: Neri Pozza, 1980), 244.

⁸⁰ Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 51.

⁸¹ Enzo Siciliano, “L’inferno postumo di Pasolini,” *Il Mondo*, 25 dicembre 1975; Aldo Rossi, “La divina mimesis e il dopo Pasolini,” cit.; G. C. Ferretti, “L’inferno borghese di Pasolini,” *Rinascita*, XXXIII, (1, 2, 1976); Paolo Milano, “Nelle bolge di Pasolini,” *L’Espresso*, 11 gennaio 1976; Vittorio Spinazzola, “L’inferno di Pasolini,” *L’Unità*, 22 gennaio 1976.

⁸² Emblematico a tal proposito il caso dell’amico pittore Giuseppe Zigania, che ha riletto l’intera opera pasoliniana alla luce dell’idea che l’autore avesse dettagliatamente programmato la propria morte. Cfr. *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Marsilio, 1995).

⁸³ Italo Calvino, *Il Corriere della Sera*, 4 novembre 1976.

certo accurato e di primaria importanza, l'idea che anche la morte di Pasolini si rispecchi nell'opera è indice proprio di una frequente lettura romanticizzante ed erronea di testi come *La Divina Mimesis e Petrolino*. Il testo pubblicato nel '75, infatti, non è per nulla postumo, né pubblicato in maniera frammentaria per via della morte dell'autore (secondo la finzione del manoscritto del '67). La frammentarietà non ha nulla a che vedere con quella morte. A confermarlo, nel 1974, Pasolini pubblica "Il primo canto della «Divina Mimesis»" sulle pagine de *Il Mondo*. Lo fa però utilizzando un titolo assai differente e davvero parecchio evocativo: "Condannato a vivere."⁸⁴ Che il soggetto di questo titolo sia Pasolini stesso è fuor di dubbio e pare ovvio che la condanna a cui egli si riferisce sia la medesima che impedisce di mantener fede al progetto di morte dell'autore nel testo, ma che – piuttosto – ripropone il parallelo tra vita dell'autore e opera come "processo formale vivente."

Nel '74, infatti, il saggio di Barthes era ormai già stato discusso ampiamente dall'establishment letterario, tanto che il titolo pasoliniano risuona quasi come una risposta al necrologio del semiologo francese, nelle cui opere – proprio in quegli anni – si sta assistendo a un inaspettato ritorno dell'autore, riaffacciandosi nelle sue pagine per la prima volta nel volume *Sade, Fourier e Loyola*, pubblicato nel '71 e citato da Pasolini tra le fonti di *Salò*. Nel '75, Pasolini, che ha ormai scritto le cinquecento pagine che ci restano di *Petrolino*, ha infatti in mente un'idea di autore assai differente da quella che aveva inizialmente ispirato la prima stesura della *Divina Mimesis*. Ciò che gli interessa non è più tanto essere semplicemente un autore manifestamente interno all'opera, se anche nella forma di segno o cadavere, ma piuttosto di essere un autore in carne e ossa,

⁸⁴Pasolini, "Condannato a vivere. Il primo canto della Divina Mimesis," *Il Mondo*, 26 settembre 1974.

ossia presenza autoriale non mediata, ponte tra esterno ed interno, in un rischioso rapporto di osmosi tra opera e vita, quello segnalato anche da Calvino e che ha fatto suggerire a molti critici il nome di d'Annunzio,⁸⁵ un autore su cui tornerò nel capitolo conclusivo.

Se il nuovo progetto pasoliniano è quello di un'autorialità dichiarata, non è un caso che dando alle stampe il volume, egli lo confezioni attraverso una serie di accorgimenti che rimandano fortemente all'identità dell'autore reale, inteso come creatore e garante del testo. Non è dunque vero quanto sostenuto da Emanuela Patti nel suo pur puntuale studio sulla *Divina Mimesis*⁸⁶: Pasolini in ultima istanza non vuole affatto demistificare il ruolo dell'autore come figura trascendentale che ordina e seleziona la materia, ma di fatto contamina proprio il “modello dell'auctor potente e centrale”⁸⁷ – il modello tradizionale di autore rappresentato inizialmente da Dante – con quello di un autore decentrato e disperso nel testo in doppi e figure. Si tratta di un punto nodale per comprendere tutta l'opera di Pasolini, o meglio, per leggere la sua opera così come egli ha cercato di costruirla e plasmarla. L'opera pasoliniana, infatti, non è un'opera né coerente, né omogenea, ed è proprio per creare un effetto di coerenza, o meglio ancora, per creare un *effetto d'opera*, che Pasolini impiega la propria figura.

La dispersione della figura autoriale all'interno e all'esterno dell'opera è dunque il dispositivo che le permette d'essere tale, ma soprattutto di essere parte della realtà, di non

⁸⁵ Si veda a tal proposito Paolo Valesio, “Pasolini as symptom,” *Gabriele D'annunzio: the Dark Flame*. (New Haven: Yale University Press, 1992). [“Pasolini come sintomo,” *Italian Quarterly* 21-22 (Fall 1980-Winter 1981): 31-43.]

⁸⁶ Emanuela Patti, *Mimesis. Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*. Ph.D. Dissertation. University of Birmingham.

⁸⁷ Rinaldi, 199.

vivere in uno spazio separato. È un tipo di autore differente da quello che si ritrova ad esempio in *Roland Barthes di Roland Barthes*, inconsueto esperimento autobiografico dell'autore francese, pubblicato lo stesso anno della *Divina Mimesis* e – a detta di Aldo Rossi – suo “analogo speculare.”⁸⁸ Da un lato, infatti, *La Divina Mimesis* mantiene tutte le figure autoriali pasoliniane che abbiamo finora incontrato (tra cui quella dell'autore assassinato) disperse nei frammenti e nelle note accumulate, dall'altro – contraddicendo il criterio cronologico del finto editore e della falsa edizione critica – i frammenti vengono organizzati non più cronologicamente ma secondo un apparente disordine racchiuso tra una serie di soglie e accorgimenti che rendono patente la presenza autoriale. In un certo senso dunque, se *La Divina Mimesis* era nato come testo autobiografico, proprio come nel caso dell'autobiografia di Barthes, esso è da considerarsi come un “autobiographical work that seeks to be the deconstructed self.”⁸⁹ Proprio l'apparente disordine diviene, infatti, un elemento decostruttivo che insieme alla struttura frammentaria impedisce “the illusory representation of the self.”⁹⁰

Se, insomma l'io biografico è affidato all'instabilità dei frammenti, quello autoriale – con una evidente affermazione di distanza – viene posto in primo piano secondo una serie di accorgimenti testuali. Uno di questi accorgimenti è la “Prefazione” apposta allo smilzo volumetto. La prefazione – ricorda Genette nello studio sui dintorni del testo che ho già ricordato – in quanto soglia testuale ha, tra le altre, proprio la

⁸⁸ Rossi, 122.

⁸⁹ Paul Jay, “A Strange Mimesis: The Discourse of Fragmentation,” *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1984), 174.

⁹⁰ Ivi, 175.

funzione di “offrire all’autore la possibilità di assumere (o di respingere) ufficialmente la paternità del proprio testo,”⁹¹ ossia di manifestarsi in quanto autore, di *autor-izzare* il testo. Leggiamo, dunque, quanto scrive Pasolini:

La Divina Mimesis: do alle stampe oggi queste pagine come un “documento”, ma anche per fare dispetto ai miei “nemici”: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all’inferno.

Iconografia ingiallita: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai *leggibile*) “poesia visiva”. (1771)

Ciò che è subito importante mettere in evidenza è che la definizione data da Pasolini alle pagine che compongono la *Divina Mimesis* non è quella di “romanzo,” “poema” o semplicemente “libro” ma quella disorientante di “documento.” Non si tratta di una definizione propriamente letteraria eppure lo stesso termine era già stato impiegato da Pasolini nel 1971 nel risvolto di copertina di *Trasumanar e organizzar*, la sua ultima raccolta poetica. Anche in quella sede Pasolini suggerisce di leggere le poesie del volume come “documenti,” ma si premura di operare una distinzione molto utile per analizzare anche la prefazione della *Divina Mimesis*. Secondo lo scrittore, infatti, i documenti possono essere “o privati (a testimoniare una vita) o letterari (a testimoniare una evoluzione linguistica e intellettuale).”⁹² Dopo quanto detto, appare evidente che la dialettica dei frammenti infernali pasoliniani vive proprio dell’oscillazione tra privato e letterario e che sia a volte difficile determinare a quale dei due elementi Pasolini volesse

⁹¹ Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (Torino: Einaudi, 1989), 46.

⁹² Pasolini, “[Risvolto di *Trasumanar e organizzar*],” SLA, Vol. II, 2603.

attribuire maggiore importanza. Ciò che è certo è che *La Divina Mimesis* è anche – come ha acutamente osservato Siti – un “allegato da aggiungere agli altri per quell’eterogeneo monumento autobiografico che [Pasolini] ormai si era rassegnato a lasciare di sé.”⁹³ Non è un caso che anche nel risvolto a *Trasumanar e organizzar*, Pasolini chiamasse in causa “la persona che ha scritto questo libro”⁹⁴ come se si trattasse di un elemento non prescindibile nel processo di lettura.

Come ha notato Silvia De Laude è infatti “la persona dell’autore ad assicurare in qualche modo l’integrazione figurale del testo – non tanto o non solo la persona empirica, quanto il personaggio che il testo mitizza come proprio autore.”⁹⁵ Il riferimento ai propri “nemici”, ad esempio, non fa che confermare l’immagine dello scrittore odiato e attaccato, consapevole della propria superiorità e solitudine. È però su un altro elemento che vorrei soffermarmi per un momento, ossia sull’ “Iconografia ingiallita,” la “poesia visiva” o “poema fotografico” costituito dalle venticinque foto accluse in chiusura al volume che rimandano in maniera impressionante a quelle pubblicate nel volume autobiografico di Barthes.

Le foto, con qualche eccezione su cui ritornerò fra un momento, riprendono personaggi, eventi e situazioni accennate nelle pagine della *Divina Mimesis*: i martiri rossi Grimau e Lambrakis, gli scontri di Reggio Emilia del 1960, un comizio comunista, i ragazzi degli anni ’50 e i fascisti dei primi anni ’60, giovani partigiani, la folla della Roma del boom economico. Si tratta, insomma, di “illustrazioni” al testo, didascalie

⁹³ Walter Siti, “Nota introduttiva,” VIII.

⁹⁴ Pasolini, “[Risvolto di *Trasumanar e organizzar*],” 2603.

⁹⁵ Silvia De Laude, “Su Pasolini, discrezione e possibilità,” *Moderna*, I, 1 (1999): 178.

visive. Diverso è il caso delle fotografie che rimandano direttamente all'autore Pier Paolo Pasolini e che costituiscono una sorta di reticolo citazionale visivo tra opera e biografia: ecco allora i ritratti di autori-maestri e amici come Contini, Penna e Gadda, quest'ultimo ripreso proprio con un giovane Pasolini e indicato solo come "l'autore" nella didascalia, ma anche di "nemici" come il Gruppo 63, e poi la tomba di Gramsci al Testaccio, chiaro rimando alla raccolta poetica del '57, il frontespizio di *Poesia in forma di rosa*, una scena del *Vangelo secondo Matteo*, la piazza della Chiesa a Casarsa, paese natale di Pasolini, il Ninfeo di Valle Giulia, sede del Premio Strega della cui giuria Pasolini aveva fatto parte, e i volti dei ragazzetti africani in cui lo scrittore ritrovava la purezza del perduto mondo sottoproletario italiano. Queste fotografie, insomma, non comunicano semplicemente, come sostiene Sandro Bernardi, "l'impossibilità di capire e di ridurre tutto a puro e semplice oggetto di un discorso,"⁹⁶ ossia una raggiunta sfiducia pasoliniana nel verbale (che deve essere integrato visivamente), e nella funzione dello scrittore, ma esse vanno anche a "incrementare il composito spessore documentario"⁹⁷ dell'opera, in un senso però tutto autobiografico. Le immagini della biografia ingiallita vanno insomma considerate come veri e propri biografemi, più o meno secondo la definizione datane da Barthes proprio nel saggio in cui avviene il suo ritorno all'autore, *Sade, Fourier e Loyola*: "se fossi scrittore, e morto, mi piacerebbe che la mia vita si riducesse, a cura di un biografo amichevole e disinvolto, ad alcuni particolari, ad alcuni gusti, ad alcune riflessioni, diciamo: dei biografemi."⁹⁸ Ed è lo stesso Barthes ad autorizzare l'associazione di

⁹⁶ Sandro Bernardi, "L'allegoria e il doppio strato della rappresentazione," in *A partire da Petrolino Pasolini interroga la letteratura*, a cura di Carla Benedetti e Maria Antonietta Grignani (Ravenna: Longo, 1995), 69.

⁹⁷ Walter Siti, "Nota introduttiva", VIII.

fotografia e biografema nel successivo *Camera chiara* (1981): “I like certain biographical features which, in a writer’s life, delight me as much as certain photographs; I have called these features “biographemes”; Photography has the same relation to History that the biographeme has to biography.”⁹⁹ Se la definizione di Barthes sembra calzare a pennello, occorre però notare come i biografemi pasoliniani funzionino anche da link di rimando non solo alla sua vita (bio), ma anche a molte altre delle sue opere (grafia, in senso lato). L’effetto che essi creano è quello di un tessuto reticolare ruotante attorno al proprio autore e in questo senso funzionano proprio come l’ultimo degli allegati aggiunti da Pasolini: un estratto da una recensione al volume di Contini presentato come “Allegato stravagante” e di fatto utile solo a dire che il senso della *Divina Mimesis* non può che essere cercato fuori da quelle pagine. In un esterno che però non corrisponde al reale, alla vita, ma piuttosto al resto dell’opera pasoliniana.

⁹⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, XXVII.

⁹⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang/Noonday Press, 1981), 30.

Chapter 3

Personalità e personaggio: l'autore tra autobiografia e spettacolo

Con il “poema fotografico” con cui si concludeva *La Divina Mimesis*, Pasolini non mostra solo il suo desiderio di essere incorporato nella propria opera, ma anche la consapevolezza circa il potere che l'uso delle immagini riveste nella creazione di un'autorialità di tipo spettacolare,¹ e la sua partecipazione nell'allora nascente cultura massmediale, che vive della produzione e consumo di icone e di miti. A metà degli anni '60, Pasolini è infatti già una celebrità internazionale e la sua auto-rappresentazione autoriale non può che adattarsi – seppur in maniera recalcitrante – all'economia soggettiva richiesta dalla società dello spettacolo. In quegli anni anche le sue poesie “non fotografiche” mostrano questa precisa consapevolezza, tanto che, in *Trasumanar e organizzar*, alcuni testi assumono la forma del “Comunicato all'Ansa,” l'agenzia nazionale di stampa, dichiarando l'intimo, ma anche complesso legame tra pubblico e privato.

Pasolini sa bene che la celebrità, o il mito personale che essa porta con sé, non è mai il frutto di un processo spontaneo, ma una costruzione, “a product deriving from the

¹ Mutuo l'espressione “spectacular authorship” da Jennifer Wicke, che la declina come “the power to use photographic or televised images to manufacture, as if by magic, spectacular events that profoundly shape public consciousness,” Jennifer Wicke, *Advertising Fiction: Literature, Advertisement, and Social Reading* (New York: Columbia University Press, 1994), 54.

media, entertainment, or public relations industries,”² una costruzione che – insieme a una supposta autorità – comporta necessariamente una falsificazione soggettiva. In questo si mostra completamente in sintonia con quanto teorizzato da Guy Debord, secondo il quale “il governo dello spettacolo [...] detiene tutti i mezzi per falsificare l’insieme della produzione nonché della percezione.”³ L’atteggiamento di Pasolini riguardo al mito creato dalla propria presenza mediatica è perciò parecchio ambivalente. Scrivendo ai lettori di “Vie nuove,” ad esempio, afferma di rifiutare di far parte di qualsiasi mitologia: “Non voglio far parte della vostra mitologia, neanche per quel po’ che quel po’ di successo o di diffusione diffamatoria o celebratoria del mio nome, potrebbero consentirmelo.”⁴ Salvo poi ammettere, poche righe dopo, secondo l’andamento contraddittorio che caratterizza il suo pensiero, di essere già un mito, pur ripromettendosi di coniugare tale condizione con una pretesa sincerità:

È vero che noi abbiamo bisogno di “miti” e “autorità”, e colui che, attraverso l’industria culturale o l’appoggio di una corrente di opinione o l’organizzazione di un partito o il caso, diventa un “mito”, “un’ autorità”, acquisisce anche nuovi doveri verso se stesso e verso gli altri. Ormai il suo rapporto con gli altri è quello che è, non è più quello di un pari tra pari. [...] Forse un po’ anch’io ormai: ma lasciatemi ancora qualche anno di lavoro e di studio per imparare a farlo meglio, a trovare meglio il punto di coincidenza tra autorità e sincerità.⁵

² David Scott and Keyan G. Tomaselli, *Cultural Icons* (Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press, 2009), 17.

³ Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo* (Milano: SugarCo, 1990), 18.

⁴ Pasolini, “1964,” *Dai “Dialoghi con Pasolini” su “Vie Nuove,”* SPS, 1025.

⁵ Ivi, 1025-26.

La sincerità di cui parla Pasolini è ovviamente difficile da raggiungere quando si entra negli ingranaggi dell'industria culturale e dello spettacolo, perché la celebrità non permette di mantenere separate persona e personaggio, pubblico e privato, ma confonde e sovrappone costantemente questi piani, in quella che il sociologo Edgar Morin, in un lontano ma ancora attuale saggio sulla percezione sociale delle celebrità, definisce “mixed zone.”⁶

Se Dante poteva rappresentare un modello autoriale letterario⁷ su cui proiettare elementi della propria biografia, con l'aumentare della sua celebrità, che lo porta – ad esempio – a comparire spesso in programmi televisivi, Pasolini ha bisogno di elaborare e drammatizzare la propria immagine di autore anche attraverso la proiezione in figure che, pur appartenenti propriamente al sistema dello spettacolo, in cui anch'egli è ormai irrimediabilmente implicato, gli permettano al contempo di denunciarne la “cultura tipicamente alienante.”⁸ È il caso, ad esempio, della scelta di Orson Welles per interpretare il proprio doppio ne *La ricotta*. Welles, infatti, è un uomo di cinema affermato e controverso, dedito alla critica del sistema dei media dal suo interno e alla denuncia – si pensi a *Citizen Kane* (1941) – del suo nuovo, pervasivo potere. C'è però un'altra figura, una vera e propria icona internazionale, di cui Pasolini si serve per mettere in scena il proprio atteggiamento ambivalente rispetto al proprio mito, al ruolo della propria figura mediale, ma anche per elaborare alcuni dei suoi più tipici mitemi

⁶ Edgar Morin, *The Stars* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 8.

⁷ Secondo Paul Barolsky, “the modern idea of the artist as an individual who demonstrates manual skill or poetic imagination has its origins [...] in the history of literature, above all in the work of Dante,” Oaul Barolsky, “Dante and the Modern Cult of the Artist,” *Arion*, 12 (Fall 2004): 2.

⁸ Pasolini, *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita, 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci (Roma: Liberal, 1995), 87.

autobiografici. Si tratta di una figura perfetta in quanto tragica, icona del corpo esposto e vittima della propria incredibile fama: Marilyn Monroe.

1. Marilyn

Nel 1962, subito dopo il suicidio dell'attrice americana, Pasolini le dedica una lunga poesia intitolata "Marilyn." Il testo verrà cantato quello stesso anno da Laura Betti, su musica di Marcello Panni, durante il suo recital *Giro a vuoto n.3*. A dimostrazione di quanto la morte di questa star avesse colpito l'immaginario pasoliniano, in un'intervista a Sam Benelli del 1963, parlando del progetto de *La Mortaccia* (l'*Ur-Divina mimesis*), Pasolini anticipa che proprio la Monroe sarebbe comparsa tra i personaggi dell'inferno, trasformata in una pianta di mimosa,⁹ forse una reminescenza del contrappasso dantesco per i suicidi ("uomini fummo, ed or siam' fatti sterpi," Inf. XIII, 37). Quello stesso anno, Pasolini inserisce la poesia, questa volta recitata da Giorgio Bassani, nel film *La rabbia* (1963), un complesso e apparentemente irrelato montaggio di spezzoni televisivi degli anni Cinquanta e Sessanta, leggibile perciò "come sintesi allegorica e luogo di incarnazione della rivoluzione comunicativa tardomoderna."¹⁰ Le inquietanti e crude immagini degli esperimenti atomici, dell'invasione sovietica in Ungheria e della guerra in Algeria, sono infatti intervallate – come se il loro valore fosse omologo nell'appiattimento generale prodotto dalla cultura dei media di massa – con quelle di Ava

⁹ Pasolini, "Intervista con Sam Benelli," *Il Punto*, 17 luglio 1963.

¹⁰ Andrea Miconi, *Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio* (Genova-Milano: Costa & Nolan, 1998), 53.

Gardner, ricevuta in un aeroporto come una regina, o di Sofia Loren, raggianti tra i pescatori delle valli del Po. Proprio in questo contesto, per il suo significato simbolico e poetico, la sequenza dedicata alla Monroe assume particolare importanza, tanto che, anni dopo, criticando duramente il risultato de *La rabbia*, anche Pasolini arriva ad affermare che “l’unico pezzetto degno di essere conservato è la sequenza dedicata alla morte di Marilyn Monroe.”¹¹

Proprio quella sequenza, a dimostrare la sua natura di piccolo esperimento all’interno di un magma filmico ininterrotto, non è costruita attraverso filmati, ma tramite immagini fotografiche dell’attrice, che nella loro immobilità da “poema fotografico” funzionano – ha scritto bene Susan Sontag nel suo *On Photography* – come “a trace,” un’impronta, ma soprattutto, “a death mask.”¹² Le foto della diva suicida sono insomma le “ghostly images”¹³ di un corpo tragico, proprio come immagini spettrali apparivano le fotografie di Penna, Contini, Gadda e dello stesso Pasolini nella “Iconografia ingiallita” della *Divina mimesis*.

Sopra il corpo fotografico di Marilyn, definita “sorellina minore,” Pasolini proietta, proiettando dunque se stesso, le contraddizioni e i fantasmi del suo stesso mondo, e la bellezza scomparsa dell’attrice diventa così il simbolo di un’innocenza “lost to the seductive and corrupting ‘machinery’ of the present”¹⁴:

¹¹ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1327.

¹² Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001), 154.

¹³ Ivi, 159.

¹⁴ Colleen Ryan-Scheutz, *Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini* (Toronto: University of Toronto Press, 2007), 36.

Ma tu continuavi ad essere bambina.
 sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
 e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
 si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.¹⁵

Alle foto di Marilyn adulta e bambina si contrappongono immagini di esplosioni ed esperimenti nucleari, ma anche quelle di contadine al lavoro e di una via crucis popolare, in cui un Cristo sanguinante rappresenta una facile metafora della condizione vittimale che unisce l'attrice a Pasolini nella sua lettura: entrambi prodotti involontari di meccanismi spettacolari. Il suicidio di Marilyn rappresenta così per Pasolini la metafora del rifiuto radicale a un sistema di potere alienante, il suo stesso rifiuto, in parte però contraddetto dall'uso esponenziale che Pasolini farà della propria immagine autoriale all'interno della sua opera cinematografica, come si vedrà approfonditamente nei capitoli successivi.

Non è insomma difficile scorgere nei versi della poesia e nella sequenza de *La rabbia* un ritratto dell'autore del *Vangelo secondo Matteo*, e del poeta che ha voluto definirsi, nel giro di pochi versi, “una forza del passato” e insieme “più moderno di ogni moderno,” secondo il ricorso alla figura retorica della sineciosi, che per primo, nel 1959, Franco Fortini diagnostica quale cifra caratteristica dell'andamento ragionativo pasoliniano.¹⁶ Proprio in quel testo di *Poesia in forma di rosa* – “Poesie mondane” –

¹⁵ Pasolini, “Marilyn,” TP, Vol. II, 1323.

¹⁶ “Quella sottospecie dell'oxymoron, che l'antica retorica chiamava sineciosi, e con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari,” da un articolo uscito su *Il Menabò* nel 1959, ora ripubblicato in Franco Fortini, *Attraverso Pasolini* (Torino: Einaudi, 2001), 22. Si veda inoltre il successivo intervento di Paolo Valesio al convegno di Yale del 1980 *Pasolini 5 Years After*, dove lo studioso evidenzia come la contraddizione e l'antitesi costituiscano la base retorica sulla quale Pasolini fonda la sua pretesa di razionalità: Paolo Valesio, *Pasolini come sintomo*, *Italian Quarterly*, 82-83 (1980-81): 29-43. Il saggio è

emerge un altro aspetto importante nella costruzione della propria immagine, ossia la totale solitudine del poeta (la stessa riconosciuta in Marilyn), che include l'assenza di fratelli: “mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono più.”¹⁷

Nella poetica pasoliniana, quella del fratello è una grande figura simbolica dell'assenza, e proprio per questo riveste un'importante funzione mitopoietica. Assente, infatti, è la figura del fratello Guido, ucciso da partigiani comunisti nel maggio del 1945, un evento che Pasolini ricorda costantemente nelle sue auto-narrazioni. Quella del fratello-partigiano è però soprattutto, come ha scritto Bazzocchi,¹⁸ la figura di un “doppio” autobiografico con cui Pasolini s'identifica come intellettuale: l'immagine di chi muore combattendo per i propri ideali. La si ritrova nella *Divina Mimesis*, nella figura del Pasolini-Virgilio (“aveva il passo di un partigiano che va suoi monti”),¹⁹ ma soprattutto, e in maniera esplicita, nella poesia “Una disperata vitalità.” In quel testo, immaginando letteralmente la propria morte, Pasolini s'identifica con il cadavere insepolto del fratello, tramite versi che denunciano che il futuro che attende l'umanità (un futuro definito “feroce” e “crucele” nei versi di “Marilyn”) non è che una “Nuova Preistoria”:

Come un partigiano
morto prima del maggio del '45,
comincerò pian piano a decompormi,

poi confluito con il titolo *Pasolini as Symptom*, nel volume *Gabriele d'Annunzio: the Dark Flame* (New Haven: Yale University Press, 1992).

¹⁷ Pasolini, “Poesie mondane,” *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1099.

¹⁸ Marco Antonio Bazzocchi, *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio* (Bologna: Pendragon, 2002), 117.

¹⁹ Pasolini, *La Divina Mimesis*, RR, Vol. II, 1093.

nella luce straziante di quel mare,
poeta e cittadino dimenticato.²⁰

Vi è poi l'altro grande fratello defunto nell'opera pasoliniana, un fratello, ha scritto Andrea Zanzotto, "che però è di cenere."²¹ È Antonio Gramsci, definito nella poesia eponima della raccolta del 1957, *Le ceneri di Gramsci*, "non padre, ma umile fratello."²² Anche Gramsci è un fratello morto con cui il poeta s'identifica ("tu, morto, e noi / morti ugualmente, con te"), facendo emergere così lo scandalo delle proprie contraddizioni ideologiche ("essere / con te e contro di te"). Infatti, come ha sintetizzato in maniera precisa il filosofo Roberto Esposito nel suo *Il pensiero vivente*, nell'esprimere la sua passione per il popolo contadino e il sottoproletariato tramite le prime raccolte poetiche e i romanzi romani, "ciò che [attira Pasolini] non è né la lotta politica, né la coscienza storica, quanto la dimensione naturale, e [...] biologica, assunta in una chiave prepolitica, e anche preistorica, in traducibile nel progetto nazional-popolare di Gramsci."²³ Un progetto che Pasolini cerca faticosamente d'integrare tramite la sua acuta consapevolezza che il popolo ha ormai lasciato posto a una massa indistinguibile di consumatori e spettatori, analizzata con dolorosa consapevolezza negli articoli raccolti in *Scritti corsari*. Sul rapporto Pasolini-Gramsci si è già scritto parecchio,²⁴ ma ciò che

²⁰ Pasolini, "Una disperata vitalità," *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1201.

²¹ Andrea Zanzotto, "Pasolini poeta," *Aure e disincanti nel Novecento letterario* (Milano: Mondadori, 1994), 227.

²² Pasolini, "Le ceneri di Gramsci," *Le ceneri di Gramsci*, TP, Vol. I, 815.

²³ Roberto Esposito, *Il pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana* (Torino: Einaudi, 2010), 192.

importa ai fini di questa ricerca è la tendenza pasoliniana alla parificazione simbolica dei propri modelli letterari e culturali: il rapporto di tipo edipico che Harold Bloom ha descritto discutendo l'angoscia dell'influenza²⁵ viene aggirato da Pasolini rifiutando di considerare come padre, ossia come detentore di autorità, il proprio modello.

Anche la “sorellina” Marilyn, icona simbolo della società spettacolare, fa parte di questa genealogia di figure fraterne scomparse, e tramite le sue ceneri – “pulviscolo d'oro” – Pasolini dichiara la sua consapevolezza di essere egli stesso ormai “una figura mitica dell'immaginario collettivo,”²⁶ ma anche la sua ribellione di fronte a un mondo, dominato dai potenti apparati della comunicazione e del consumo, che egli sente all'orlo del collasso:

Ora sei tu, la prima, tu sorella più piccola,
quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
sei tu la prima oltre le porte del mondo
abbandonato al suo destino di morte.²⁷

Per Pasolini, Marilyn rappresenta una figura di scandalo non per il suo “piccolo ventre così facilmente nudo” ma perché con il suo suicidio ha a suo dire preso parola in pubblico rifiutando “l'obbedienza” e mettendo in crisi il sistema che aveva fagocitato e sfruttato la sua immagine: “È possibile che Marilyn, / la piccola Marilyn ci abbia indicato la

²⁴ Si vedano, ad esempio, Wallace P. Sillanpoa, “Pasolini's Gramsci,” *MLN* 96, 1 (Jan., 1981): 120-137 e Maurizio Viano, “The Left according to the Ashes of Gramsci,” *Social Text* 18 (Winter, 1987-1988): 51-60.

²⁵ Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).

²⁶ Miconi, 9.

²⁷ Pasolini, “Marilyn,” 1323.

strada?”²⁸ La sua esposizione tramite la morte diventa insomma una forma di trasgressione, proprio come nel caso di Antigone, che secondo la lettura del mito fattane da Hegel e da Lacan, ma poi successivamente in chiave femminista da Luce Irigaray,²⁹ rappresenta chi articola un’opposizione prepolitica al potere. Morendo, proprio come Antigone, sorella e figlia di Edipo (un altro dei doppi biografici di Pasolini), Marilyn manifesta la sua verità esponendosi completamente al rischio, si fa *parresiastes*. La *parresia*, infatti, come ha spiegato Foucault discutendo il valore di questo concetto nell’antica Grecia, “richiede propriamente il coraggio di dire la verità a dispetto di qualche pericolo. E nella sua forma estrema, dire la verità diventa un ‘gioco’ di vita o di morte.”³⁰

Prima Carla Benedetti e poi Marco Antonio Bazzocchi hanno sostenuto in modo convincente come sia proprio la *parresia* la forma di discorso scelta da Pasolini per incarnare la propria funzione di intellettuale, secondo un modello in cui la “verità non è più un fatto dell’enunciato, ma di rischio (e dunque di coinvolgimento personale) dell’enunciatore.”³¹ La dimensione mediatica che Pasolini ha a un certo punto accettato, facendo buon gioco della popolarità conferitagli dalla stampa e dalla televisione, diventa allora una possibilità di critica reale nel momento che proprio “l’esibizione di sé, il piacere di darsi in pasto agli altri sono strategie che garantiscono la veridicità della

²⁸ Pasolini, “Marilyn,” 1322.

²⁹ Cfr. G. F. W. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* (Torino: Einaudi, 2008); Jacques Lacan, *Il seminario VII. L’etica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 2008); Luce Irigaray, “The Eternal Irony of the Community,” *Speculum of the Other Woman*, (Ithaca: Cornell University Press, 1985). Per un’accurata discussione delle differenze tra le varie posizioni si veda Judith Butler, *Antigone’s Claim. Kinship Between Life and Death* (New York: Columbia University Press, 2000).

³⁰ Michel Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica* (Roma: Donzelli, 1996), 7.

³¹ Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici* (Torino: Bollati Boringhieri, 2002), 133.

propria posizione.”³² È quanto Pasolini sostiene ne “Il cinema impopolare,” quando scrive che la trasgressione dell’autore assume significato per il pubblico solo se compiuta in piazza, all’aperto. Marilyn prefigura così il tipo di figura pubblica che Pasolini ha cercato – in maniera fortemente contraddittoria – di essere, nel suo caso, un intellettuale che tramite lo scandalo della propria presenza, la propria presunta volontà di non tacere alcun aspetto di sé, anche mettendo l’autore e la sua vita costantemente in primo piano nella sua opera, cerca di proporre un discorso alternativo a quello dominante.

2. Poeta delle ceneri

Nonostante questa tendenza a esporsi, nel 1970, rispondendo ad alcune domande del poeta Dario Bellezza, Pasolini manifestava un certo fastidio circa la tendenza della critica a interpretare la sua opera in chiave autobiografica:

Come sai bene, tutte le opere sono autobiografiche, anche quelle in cui non si possono decifrare elementi autobiografici espliciti. Chissà perché questa banale verità diventa, agli occhi di chi si interessa alle mie opere, così macroscopica.³³

Il disagio di Pasolini lascia perplessi, infatti, *tutta* la sua opera, anche laddove non sembrerebbe a prima vista, “è schiacciata sull’autobiografia.”³⁴ E questo non perché

³² Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Milano: Mondadori, 2007), 162.

³³ Pasolini, “Io e Boccaccio,” SPS, 1647.

³⁴ Walter Siti, “L’opera rimasta sola,” Pasolini, TP, Vol. II, 1915.

l'autore abbia *inconsiamente* disseminato elementi che giustifichino questo tipo di affermazione, ma al contrario perché egli ha fatto un uso costante e meditato della propria vita come materiale per la creazione del proprio personaggio pubblico. Ad esempio, se si considera l'intera produzione poetica di Pasolini, è facile osservare come vi abbia capillarmente inscritto, sin dagli esordi, *una* storia, quella “della sua figura autoriale, del suo rapporto con il testo, storia del soggetto dell'enunciato.”³⁵ La poesia pasoliniana, insomma, racconta *anche* la storia del soggetto autoriale nei termini in cui Pasolini l'ha attentamente plasmato, selezionando e montando elementi precisi della propria autobiografia. Per verificarlo, basta rivolgersi a uno dei molti paratesti nei quali Pasolini si rivolge direttamente al suo lettore, e nello specifico alla prefazione al volume *Poesie*, un'ampia antologia della sua produzione poetica pubblicata nel 1970 dall'editore Garzanti. Il titolo della prefazione è “Al lettore nuovo” e su questo aggettivo occorre soffermarsi.

La prefazione non si rivolge ai lettori che già conoscono la poesia pasoliniana, ma a coloro che ad essa sono *nuovi*: Pasolini sta insomma indirizzando quanto si appresta a scrivere a chi non ha – teoricamente – alcuna coordinata per orientarsi nella sua opera. Assume allora ancora più rilevanza il fatto che, come ha opportunamente rilevato Robert Gordon, questa prefazione “is for all intents and purposes an autobiography offered as a ‘user’s guide’ to the poetry which follows,” e che essa dunque enfatizzi in particolar modo “the function of autobiography as an archaeological substratum to the poetic voice.”³⁶ Pasolini non offre un quadro generale della propria scrittura poetica, né dettagli

³⁵ Rinaldi, *L'irricoscibile Pasolini* (Rovigo: Marra, 1990), 12.

prettamente tecnici relativi alla composizione dei testi, ma traccia invece un percorso volutamente e marcatamente autobiografico, suggerendo così che la comprensione della propria poesia – e direi più in generale della propria opera – non può prescindere dalla conoscenza di determinati dati della vita dell'autore. A confermarlo, in un componimento risalente alla metà degli anni '60, Pasolini scrive che “niente insomma è più poetico / della vita di un poeta.”³⁷

Ovviamente, come nel caso del poema fotografico con cui si conclude la *Divina Mimesis*, l'autobiografia offerta al “lettore nuovo” è attentamente ridotta a ben collaudati biografemi, o mitobiografemi, cui Pasolini fa ricorso ogni qual volta gli viene richiesto di parlare di sé. In un'intervista con Jean Dufлот, di cui parlerò più approfonditamente nel sesto capitolo, richiesto di raccontare della sua infanzia, attraverso una didascalia Pasolini mette in luce – forse in maniera non del tutto intenzionale – come il suo apparato autobiografico si regga proprio sulla ripetizione calcolata di certi elementi, come si trattasse di un copione. Il racconto della propria infanzia non può infatti che essere fatto all'intervistatore “come dicendo cose sapute a memoria e ripetute mille volte.”³⁸

Questa ripetizione non è solo dovuta, come l'autore vorrebbe darci ad intendere, dalla morbosità con cui gli intervistatori insistono a domandare le medesime cose sulla sua vita, ma al fatto che il discorso autobiografico è per Pasolini soprattutto una “personal performance,”³⁹ una performance autoriale, nella quale egli impiega costantemente solo

³⁶ Robert S. C. Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 90.

³⁷ Pasolini, “F.,” TP, Vol. II, 907.

³⁸ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1408.

³⁹ Elizabeth Bruss, “Eye for I: Unmaking Autobiography in Film,” James Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 300.

alcuni elementi biografici stilizzati, per determinare una precisa lettura delle proprie opere, ma soprattutto per creare un determinato personaggio-autore. Il ritratto poetico che Pasolini vuole fornire non può insomma prescindere dal tipo di autonarrazione che già abbiamo incontrato, ad esempio, nella *Divina Mimesis*, quando il Pasolini-Virgilio si presenta al pellegrino per la prima volta: “Sono settentrionale: in Friuli è nata mia madre, in Romagna mio padre; vissi a lungo a Bologna [...] e vissi poi a lungo a Roma.”⁴⁰ A una prima lettura, Pasolini sembrerebbe qui star semplicemente parodizzando l’originale dantesco: “li parenti miei furon lombardi, mantoani per patria ambedui. Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi, e vissi a Roma...” (*Inf.* I, 68-71). In realtà, nella presentazione del Pasolini-Virgilio si ritrova, *in nuce*, l’incipit tipico dell’autobiografia pasoliniana, dove l’autore sottolinea, meticolosamente, l’importanza dei luoghi simbolici della propria formazione (il Friuli, Bologna e Roma), ma anche quella del legame con i propri genitori.

Per comprendere meglio quanto intendo, proverò a confrontare la prefazione a *Poesie*, con un lungo poemetto intitolato “Poeta delle ceneri,” scritto tra il 1966 e il 1967 su richiesta di una rivista americana, in cui – ancora una volta – per presentarsi a un pubblico “nuovo,” quello del Nuovo Mondo da poco scoperto dopo un viaggio a New York, Pasolini adotta un taglio marcatamente autobiografico, tanto da definire il componimento un “poema / bio-bibliografico.”⁴¹ In “Poeta delle ceneri” vengono così messi in fila, uno dietro l’altro, una serie di veri e propri mitemi pasoliniani: la nascita (“sono nato in una città piena di portici nel 1922”), la perdita del fratello (“piango ancora, ogni volta che ci penso, / su mio fratello Guido, / un partigiano ucciso da altri partigiani”), l’inizio della scrittura (“sono stato un ‘poeta di sette anni’ - / come

⁴⁰ Pasolini, *La Divina Mimesis*, RR, Vol. II, 1082.

⁴¹ Pasolini, *Il poeta delle ceneri*, TP, Vol. II, 1270.

Rimbaud”), l’odio per il padre (“eravamo grandi nemici”), la consacrazione critica di Contini (“la gioia letteraria, quella, più grande della mia vita”), la fuga a Roma con la madre (“Fuggii con mia madre e una valigia e un po’ di gioie che risultarono false”), la scoperta del marxismo (“fui dalla parte dei braccianti, e lessi Marx), la povertà dei primi anni romani (“ho insegnato [...] a ventisette mila lire al mese”), e poi i processi, i film, le opere letterarie. Tanto efficace è risultato questo modello che anche scorrendo il più scarso tra i profili critici su Pasolini vi si ritrovano tutt’oggi questi elementi, nel medesimo ordine, a testimonianza di come l’autore sia riuscito ad imprimere nell’immaginario critico un preciso pattern autobiografico.

Anche nella prefazione “Al lettore nuovo” si ritrovano esattamente gli stessi elementi biografici, in alcuni casi espressi con le medesime parole impiegate in “Poeta delle ceneri”: “ho cominciato [a scrivere] quando avevo sette anni appena compiuti;” “trovai da insegnare in una scuola privata a Ciampino per ventisette mila lire al mese,” “io fui coi braccianti. Poi lessi Marx e Gramsci,” e così via. Che il tutto concorra alla creazione di una mitologia personale appare chiaro, ad esempio, nell’insistenza con cui Pasolini sottolinea la propria precocità poetica, associandola persino a Rimbaud e inserendo così la propria figura nel solco dell’immaginario romantico del genio artistico, dell’*enfant prodige*. Persino un avvenimento di per sé non rilevante ai fini della comprensione della sua opera, come la fuga da Casarsa con la madre, assume per Pasolini una dimensione mitica, fortemente legata alla dimensione letteraria:

Nell'inverno del '49, mio caro lettore, mio caro lettore, particolarmente caro perché nuovo [...] fuggii con mia madre a Roma, come in un romanzo.⁴²

Fuggii con mia madre [...]

Andavamo verso Roma.

[...]

Ho vissuto

quella pagina di romanzo, l'unica della mia vita:

per il resto, che volete,

son vissuto dentro una lirica, come ogni ossesso.⁴³

Le affinità tra le due versioni non destano particolare sorpresa, ma confermano semplicemente quanto sostenuto sinora. Ciò che invece merita di essere notato è, da un lato, l'omologia, ripetuta, tra fuga e romanzo, dall'altro quella tra vita e lirica. In questi versi, insomma, Pasolini sta in pratica dichiarando che gli elementi autobiografici sono trattati nella sua opera alla stregua di materiale poetico o narrativo e che egli stesso vive come un personaggio all'interno della sua creazione.

Se è solo la morte che permette il montaggio definitivo delle nostre vite, per conoscere quale sia la reale importanza di questi elementi autobiografici al fine di comprendere l'opera pasoliniana dovremmo poter leggere, per assurdo, una poesia scritta dall'autore dopo la sua morte, "allorchè il montaggio è concluso: / e il film della vita non può esser altro da ciò che è stato."⁴⁴ Per quanto assurdo possa sembrare, nel caso di

⁴² Pasolini, "Al lettore nuovo," SLA, Vol. II, 2516.

⁴³ Pasolini, "Il poeta delle ceneri," 1265.

⁴⁴ Pasolini, "Coccodrillo, TP, Vol. II, 227.

Pasolini questo esperimento è possibile. I versi appena citati, che rimandano alle teorie cinematografiche espresse in *Empirismo eretico*, provengono infatti da una poesia intitolata “Coccodrillo,” scritta tra il ’68 e il ’69 ma non inclusa in *Trasumanar e organizzar*. Com’è noto, nel gergo giornalistico, un coccodrillo è un articolo scritto in anticipo sulla morte di un personaggio pubblico. Pasolini, dunque, assume il ruolo dell’autore morto e fornisce il proprio impietoso necrologio poetico. Il risultato è da più punti di vista sorprendente, non tanto perché ancora una volta Pasolini traccia un proprio crudo ritratto psicologico, facendo della poesia “un’osservazione narcisistica esercitata dopo la morte,”⁴⁵ ma perché la storia del soggetto ivi narrata è – per la prima volta – decostruita, disfatta, continuamente riportata alle sue premesse iniziali, riscritta in un infinito *cominciamento*, che di fatto, come in *Petrolio*, annulla il valore stesso dell’inizio, condannando l’operazione a un leopardiano naufragio: “Ricominciamo, chè il naufragar m’è dolce in questo mare.”⁴⁶

In particolare, in “Coccodrillo” troviamo la conferma che a reggere l’immagine dell’autore è una consapevole costruzione autobiografia, come mostrano questi versi che fanno seguito a un’ennesima versione del “romanzo familiare” precedentemente illustrato in estrema sintesi:

Ma no! Ricominciamo tutto daccapo. Non ebbe
alcuna importanza nella sua vita: primo,
il luogo dove nacque lui e dove nacquero i suoi;

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ivi, 234. Si noti che proprio *L’infinito* di Leopardi è stato letto dalla critica come una mimesi della morte del soggetto scrivente.

[...]

Ricominciamo tutto daccapo, e per prima cosa

dimentichiamo il suo nome e ciò che egli sa di lui [...]⁴⁷

Dichiarando, da una condizione di “ipotetica morte,”⁴⁸ la totale irrilevanza di quanto ci aveva fatto credere fosse fondamentale ai fini della comprensione della sua opera, Pasolini non si allinea affatto alle posizioni di Barthes, che ha negato qualsiasi valore ermeneutico alla vita dell’autore. Al contrario, sfruttando il genere del necrologio, ossia mimando la morte dell’autore nel testo senza però abdicare alla sua funzione, Pasolini mostra nuovamente la propria determinazione nel controllare la ricezione del personaggio-autore che ha attentamente creato.

3. Petrolio

Pare evidente che la morta fittizia dell’autore costituisca una delle costanti tematiche nell’ultima parte dell’opera pasoliniana, una costante che ha indotto a stabilire un parallelo tra *La Divina Mimesis* e *Petrolio*.⁴⁹ Iniziato a partire dal 1972, ma pubblicato postumo e frammentario solo vent’anni dopo, non senza provocare polemiche,⁵⁰ *Petrolio*, a

⁴⁷ Ivi, 229.

⁴⁸ Ivi, 228.

⁴⁹ Giuliano Gramigna parla di un “macrotesto sperimentale” includente *Petrolio*, *la Divina Mimesis*, *Trasumanar e organizzar* e *Poesia in forma di rosa*. Cfr. Giuliano Gramigna, “Petrolio, il feticcio e l’infinito,” *A partire da ‘Petrolio’: Pasolini interroga la letteratura*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Carla Benedetti (Ravenna: Longo, 1995), 51.

⁵⁰ Per una ricostruzione delle polemiche suscitate dalla pubblicazione di *Petrolio*, si veda Simona Consoni, *Sul ‘Petrolio’ di Pier Paolo Pasolini*, (Roma: Prospettiva editrice, 2008).

differenza della *Divina Mimesis*, era stato concepito sin da subito come costitutivamente incompiuto, come “forma-progetto” – per usare la formula di Carla Benedetti – o “abbozzo programmatico.”⁵¹ Pasolini, infatti, pensava di presentare il suo lavoro – e lo scrive nella “Nota d’autore” datata in calce alla primavera del 1973 – come un’ “edizione critica di un testo inedito,” disperso in “quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti.”⁵² A questa programmatica volontà d’incompiutezza che sembra accomunare entrambe le opere – riletta efficacemente da Stefano Agosti come iscrizione nell’opera del corpo morto dell’autore⁵³ – si aggiunge il sigillo non previsto della morte reale di Pasolini. Al momento del suo assassinio, delle duemila favoleggiate, di *Petrolio* restavano circa cinquecento pagine, divise in 133 appunti, pagine che avrebbero probabilmente trovato una forma differente se la morte non avesse obbligato a un ben diverso montaggio: quello del lavoro filologico di Aurelio Roncaglia, cui si deve la prima pubblicazione del volume nel 1992.

Con l’intento di rispettare la supposta volontà dell’autore, Roncaglia ha stabilito una precisa relazione intertestuale tra *Petrolio* e *La Divina Mimesis*, in una forma che indica però un’interpretazione non completamente esatta di quest’ultimo testo. Infatti, per giustificare la scelta di “pubblicare *tutto* quello che l’autore ha lasciato,”⁵⁴ affidandosi ad un puro criterio cronologico, ossia stratigrafico, Roncaglia si appoggia alla già citata

⁵¹ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), 162.

⁵² Pasolini, *Petrolio* (Torino: Einaudi, 1992), 3. Le citazioni successive saranno indicate tra parentesi nel testo.

⁵³ Cfr. Stefano Agosti, “L’inconscio e la forma,” *La parola fuori di sé* (Lecce, Manni, 2004), 66-82.

⁵⁴ Aurelio Roncaglia, “Nota filologica,” *Petrolio*, 578.

“Nota dell’editore” contenuta nella versione del ’67 della riscrittura dantesca di Pasolini: “non apparirà arbitrario che questo progetto d’edizione, autenticamente pasoliniano, venga da noi trasportato da *La Divina Mimesis* (dove costituisce una sorta d’appendice) al caso (in concreto assai più pertinente) di *Petrolio*.”⁵⁵ In realtà, l’arbitrarietà dell’operazione è dichiarata proprio dalla forma finale assunta dalla *Divina Mimesis* che non si presenta affatto – lo si è visto poco fa – come una serie di appunti ordinati cronologicamente e dove è anzi la presenza autoriale – il montaggio – a dominare l’intero testo, tanto che anche la “Nota” – nella sua trasformazione in “Per ‘Una nota dell’editore’” – diventa uno dei tanti reperti o strati di scrittura: un progetto abbandonato.

La scelta di Roncaglia, dunque, è arbitraria e proprio nella misura in cui eleva il principio della stratificazione cronologica a principio fondante dell’opera, ridimensionando così la funzione autoriale. Infatti, se si presta fede a quanto affermato da Pasolini ne “Il cinema impopolare,” compito di un autore è deludere “a tutti i costi” l’attesa del destinatario e “il luogo in cui egli compie gli atti necessari a tale delusione [...] è il montaggio.”⁵⁶ Mi sembra insomma sufficientemente chiaro che affidarsi ai propositi di montaggio di una nota scritta in funzione di un’opera differente, che proprio tali principi viola patentemente, non possa davvero dare garanzie di accuratezza all’operazione filologica, soprattutto se lo scopo ultimo del suo autore pare essere quello di deludere programmaticamente le aspettative del lettore.

Ciononostante, bisogna essere comunque grati dell’emersione in superficie di quanto resta dell’ultima opera pasoliniana, perché *Petrolio* permette, attraverso

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Pasolini, “Il cinema impopolare,” PC, Vol. II, 1604.

un'assenza – il vuoto scavato dalla morte – di avvertire l'importanza della figura dell'autore, a maggior ragione quando l'opera in questione ha la pretesa di essere il “preambolo di un testamento” (545), come si legge nella già citata lettera ad Alberto Moravia acclusa tra gli appunti, “opera gigantesca”⁵⁷ da collocare al punto terminale di una lunga parabola autoriale: “contiene tutto quello che so, sarà la mia ultima opera.”⁵⁸

In quanto ultima, testamentaria e inglobante tutto l'ordine di sapere acquisito, il tipo di opera che *Petrolio* incarna può di fatto essere considerato come una rappresentazione concentrata, in miniatura, della più ampia concezione di opera che Pasolini è andato costruendo nel corso degli anni, attraverso continue rielaborazioni, riscritture, aggiustamenti del già scritto e del già prodotto, e soprattutto attraverso la costruzione di una fittissima ragnatela intertestuale e transtestuale. D'altra parte, per stessa ammissione dell'autore, proprio *Petrolio* vuole essere un'opera di opere, inglobate al suo interno secondo procedimenti e strategie differenti, che vanno dalla citazione al rifacimento. Il “corpo architettonico” (535) di *Petrolio*, che Fortini ha paragonato alla Sagrada Familia di Gaudì,⁵⁹ può insomma essere preso come modello, proprio nel senso di modellino o plastico, del più ampio corpo architettonico dell'opera pasoliniana.

Di fronte ai dieci poderosi volumi che contengono oggi l'opera di Pasolini, infatti, tra progetti, opere fatte e opere da farsi, l'impressione è proprio quella di trovarsi all'interno di un grande cantiere medievale, di un'immensa cattedrale scoperchiata, il cui aspetto definitivo risulta ancora impossibile da immaginare. Come ha scritto Bazzocchi,

⁵⁷ Pasolini, Intervista a Carlotta Tagliarini, *Il mondo* 26 dicembre 1974.

⁵⁸ Pasolini, Intervista a Lorenzo Mondo, *La stampa* 10 gennaio 1975.

⁵⁹ Fortini, *Attraverso Pasolini*, 246.

quella che l'edizione dei Meridiani dell'opera pasoliniana propone “è infatti fin dal suo inizio l'idea dell'opera mobile, del continuum, dei percorsi trasversali, alla quale corrisponde il ritratto di un autore che non arriva mai a fissarsi e definirsi ma si muove nel tempo”⁶⁰ tanto che “ogni testo pasoliniano corregge l'immagine che proviene da un testo precedente.”⁶¹ Proprio per questo, *Petrolio* è qui considerato come una rappresentazione *in nuce* dei meccanismi di quel dispositivo autoriale che Pasolini stava ancora perfezionando al momento della sua morte.

4. Un problema filologico?

Gli elementi che permettono di leggere *Petrolio* in maniera metanarrativa, all'interno della più ampia narrazione costituita dall'opera filmica, poetica, saggistica e narrativa pasoliniana, ossia che invitano e autorizzano a non considerarlo solo come un romanzo, sono molteplici. Innanzitutto, l'insistenza con la quale Pasolini espone la propria ambivalenza definitoria in relazione al progetto, cui si riferisce alternativamente come “romanzo” e “poema.” In merito a quest'ultimo termine, nel già citato “La volontà di Dante ad essere poeta,” Pasolini spiega che per i contemporanei di Dante il termine poema era termine ibrido, in quanto indicante “una mescolanza di romanzo e di poesia.”⁶² È però a una mescolanza ben più generale che Pasolini mira, quella che è forse opportuno

⁶⁰ Marco Antonio Bazzocchi, “‘L'opera con la bocca aperta’: l'edizione di *Tutte le opere* di Pasolini nei Meridiani,” *Studi pasoliniani* (I, 2007): 87.

⁶¹ Walter Siti, “Tracce scritte di un'opera vivente,” in Pasolini, RR, Vol. I, XXVIII.

⁶² Pasolini, “La volontà di Dante ad essere poeta,” SLA, Vol. I, 1381.

indicare con l'aggettivo "multimediale." La conferma viene dalla già citata "Nota" del 1973 in cui l'autore elenca tutti i tipi di materiali che *Petrolio* avrebbe dovuto inglobare: lettere dell'autore, lettere di amici dell'autore, testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette, illustrazioni, documenti storici, reportage di rotocalchi, testimonianze orali registrate, documentari cinematografici rari. Di qui la mia proposta di leggere *Petrolio* non tanto come opera multimediale in sé, ma come possibile modello e chiave interpretativa dell'intera opera pasoliniana che è appunto caratterizzata da una forte componente transmediale (romanzi, racconti, poesie, sceneggiature, film, commedie, documentari, interviste, articoli e addirittura canzoni, disegni e dipinti) e soprattutto intertestuale.

Nel suo volume dedicato all'analisi della figura dell'autore, Carla Benedetti vede l'intertestualità come il dispositivo che "ratifica la non pertinenza del soggetto creatore e dunque l'eclissi dell'autore,"⁶³ la sua barthesiana morte. Di fatto però, l'intera opera pasoliniana, e *Petrolio* nello specifico, dimostra come quest'idea di intertestualità che *fa fuori* l'autore sia inapplicabile al caso di Pasolini. Intertestualità, transtestualità e multimedialità, infatti, sono al contrario strumenti impiegati per costruire e rafforzare l'idea di un autore in pieno controllo della sua materia, che stabilisce percorsi di lettura e interpretazione ben precisi all'interno della sua opera. Lo dimostra, ad esempio, una delle ultime pagine contenute nel manoscritto, l'"Appunto 131," dove il narratore (autodefinitosi "onnisciente e anche un po' saccente"), rivolgendosi in prima persona al lettore gli consiglia di rileggere alcuni degli appunti precedenti: "non è senza un certo orgoglio che raccomando al lettore tali riferimenti all'interno stesso della mia opera. Ciò

⁶³ Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* (Milano: Feltrinelli, 1999), 14.

che io desideravo di fare si attua proprio in questo farsi e spiegarsi dell'opera con se stessa, anche letteralmente.” (534)

Due sono gli aspetti principali che emergono con chiarezza dalla lettura di questo passo: l'importanza assunta dall'intertestualità nell'affermazione della presenza autoriale e – soprattutto – l'idea che l'opera si nutra – letteralmente – di sé stessa, secondo un principio di recupero costante del già scritto e del già prodotto che ha sempre caratterizzato la modalità operativa di Pasolini. Se questo è vero, anche il modello di autore al centro di questa opera-summa-cattedrale deve di necessità corrispondere al più generale concetto di autorialità maturato da Pasolini nel corso degli anni. Forse proprio per questa ragione, sin dai primi appunti, l'autorialità viene chiamata in causa in forma di problema da risolvere:

La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati (di cui, per es., due apocrifi, con varianti curiose, caricaturali, ingenuie o 'rifatte alla maniera'): non solo ma anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette ecc. (3)

Se questo brano fotografa assai bene l'attività critica all'indomani della pubblicazione di *Petrolio*, nessuna incertezza circa l'autore del manoscritto sembra ovviamente mai essersi posta. Anzi, l'idea di un'identità autoriale come “problema filologico irrisolto” è in patente conflitto con l'operazione di fatto compiuta da Pasolini. Così come nella *Divina Mimesis*, infatti, anche in *Petrolio* ogni elemento testuale non fa che puntare e rimandare

a un'unica identità autoriale, quella di Pasolini. Cerchiamo allora di definire meglio il tipo di operazione tentata in quest'opera.

La centralità che i concetti di frammentarietà e autorialità assumono in *Petrolio* richiamano alla mente un parallelo, che può forse risultare fecondo. Siamo nel 1923: alcuni operai lasciano cadere involontariamente una grande cassa di legno che devono consegnare a una galleria d'arte. Quando l'artista che aveva ideato l'opera contenuta nella cassa si accorge che il vetro che ne costituiva la parte principale è ormai irrimediabilmente attraversato da una frattura, decide di non ripararlo e di dichiarare l'opera "definitivamente incompiuta," rendendola – di fatto – postuma, proprio perché è solo la morte di un autore a rendere definitiva l'incompiutezza di un'opera: qualcosa di ben presente a Pasolini al momento di compilare la "Nota dell'Editore" della *Divina Mimesis*.

Quell'artista era – e davvero non è un caso – Marcel Duchamp e l'opera in questione il famoso *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, meglio conosciuta come *Grande Vetro*, un'opera – ha scritto Octavio Paz – "che è la negazione stessa della moderna nozione di opera"⁶⁴ e allo stesso tempo, "macchina teorica,"⁶⁵ centro concettuale della carriera dell'artista francese. In *La Mariée*, attraverso un collage di elementi disparati e frammentari (un setaccio, un macinino da cioccolato, forbici, un aliante...), Duchamp assembla quella che apparentemente è una macchina tridimensionale dotata di moto perpetuo. La sterilità del suo ciclo è evidente, nulla viene

⁶⁴ Octavio Paz, *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*, (Mexico: Era, 1966), trad. it. "Il castello della purezza," in *Apparenza nuda*, (Milano: SE, 1990), 15.

⁶⁵ Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (Milano: Bruno Mondadori, 1996), 70.

creato né prodotto, se non l'opera stessa, così come è palese l'assoluta chiusura del sistema, che risulta dunque narcisistico e masturbatorio.

Macchina teorica è però anche *Petrolio*, a sua volta definito “costruzione autosufficiente e inutile” (155), libro che “ad altro non rimanda che a se stesso” (39).⁶⁶ Anche l'incompiutezza e la frammentarietà dell'idea di opera creano un parallelismo con l'idea pasoliniana di opera-progetto interrotto, ma bisogna notare che, nel caso di *Petrolio*, la frattura che viene a crearsi metaforicamente sulla sua superficie ha una doppia natura: da un lato essa è narrativa (la finzione della morte dell'autore, così come nella *Divina Mimesis*), dall'altra è accidentale (la morte reale dell'autore). Sembrerebbe un parallelo interessante ma – in fondo – non particolarmente rivelatore se non fosse che *Petrolio* e *La Mariée* condividono anche altri aspetti, a cominciare dalla natura di macchina celibe, un concetto dada-surrealista applicato per la prima volta all'analisi letteraria dal critico francese Michel Carrouges nel 1952.⁶⁷ Entrambe le opere, infatti, vogliono rappresentare, tra le altre cose, l'enigmatica epopea del desiderio umano, attraverso i temi di un erotismo morboso, incestuoso e irrisolto: si pensi ai rapporti sessuali tra Carlo, il protagonista del romanzo, la madre, la nonna e le tre sorelle, e anche al famoso “Appunto 55. Il pratone della Casilina,” dove Carlo, trasformato in donna, ha rapporti sessuali con più di dieci ragazzi.

Il riferimento al movimento Dada in relazione alle dinamiche incontrollabili del desiderio in Pasolini potrebbe apparire peregrino, se non fosse che il periodo di

⁶⁶ “Solo lentamente, avanzando nella lettura, e ripercorrendo dunque il cammino del suo autore, egli si renderà conto che, invece, questo libro non rimanda che a se stesso” (39). In questo passaggio dall’“Appunto” è reso esplicito non solo l'importanza del procedimento autoriale come istanza formativa e informativa del processo di lettura, anche il legame tra autorialità e celibato dell'opera.

⁶⁷ Cfr. Michel Carrouges, *Les machines célibataires* (Paris: Arcanes, 1954).

composizione di *Petrolio* coincide anche con la realizzazione di *Salò*, che in un primo momento – come ha raccontato in un'intervista a Gian Luigi Rotondi – il regista aveva proprio deciso di intitolare “Dadà, pensando anche a dudù (canto / quel motivetto che mi piace tanto / e che fa dadà, dadà, da-dà-da-dà!).”⁶⁸ Il riferimento alla popolare canzone degli anni '30, con opportuno cambio di vocale nel nonsense del ritornello, rimanda proprio all'attitudine dissacrante del movimento svizzero, “per cui tutto – come nel film di Pasolini – improvvisamente vacilla e si presenta come non vero e non creduto,”⁶⁹ svuotato di senso, pura, sterile ripetizione.

Se l'epopea del desiderio in *Petrolio* e *Salò* è meccanica, perché ripetitiva e ottenuta attraverso un'operazione di montaggio di materiali compositi, soprattutto citazionali,⁷⁰ essa è anche celibe in quanto programmaticamente negata al soddisfacimento reale del desiderio, per sua natura infinito (“Non lo sai che noi vorremmo ucciderti mille volte, fino ai limiti dell'eternità, se l'eternità potesse avere dei limiti?” dice il Vescovo a una delle vittime).⁷¹ In *Petrolio*, dunque, scrittura e desiderio coincidono in quanto infiniti e tale infinità del testo è resa esplicita già a partire dall’“Appunto I”: una pagina bianca in cui compaiono solo una serie di puntini di sospensione e una laconica nota che afferma: “questo romanzo non comincia” (9). “Negare l'incipit – come ha scritto Massimo Fusillo

⁶⁸ L'intervista, pubblicata su *Il Tempo* il 24 agosto 1975, si legge ora in Pasolini, PC, Vol. II, 3158.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ “CURVAL: Il principio di ogni grandezza sulla terra è stato totalmente e lungamente inzuppato di sangue e ancora — amici miei — se la memoria non mi tradisce — si è così: senza spargimento di sangue non si dà perdono... senza spargimento di sangue! Baudelaire...

DURCET: Spiacente eccellenza, ma devo farle notare che il testo da lei recitato non è Baudelaire, bensì Nietzsche ed è tratto precisamente da *Zur Genealogie der Moral*.

CURVAL: No, non si tratta di Baudelaire, né di Nietzsche, né eventualmente di San Paolo – “Lettera ai romani”. *C'est du Dada*,” Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, PC, Vol. II, 2043.

⁷¹ *Ivi*, 2055.

– significa non solo negare la convenzionalità della scrittura, ma più in generale il presupposto stesso della forma romanzesca⁷² e allo stesso tempo, aggiungerei, significa affermare la potenzialità della forma aperta, del progetto, che in Pasolini diviene forma bucata, senza inizio e senza fine e dunque, di fatto, non forma (“solo fondandosi su ciò che non è forma, la forma è tale,” 315).

Tornando al parallelo con l’opera di Duchamp, non si può fare a meno di sottolineare come la trasparenza del *Grande Vetro* implichi un effetto molto particolare, che già abbiamo incontrato nel parallelo tra *Teorema* e la *Divina Mimesis*. È un effetto che, per dirla con Deleuze, fa dell’opera un apparato o dispositivo di cattura dei corpi e del reale. Ogni corpo posto dinnanzi all’opera, per chi osserva dall’altra parte, ne diviene insomma parte integrante, anche nel caso che il corpo sia quello dell’autore: proprio come per gli esperimenti pittorici su vetro di Pietro. Che la figura dell’autore sia iscritta necessariamente nel *Grande Vetro*, lo rivela il suo titolo originale. Come ha notato la storica dell’arte Rosalind Krauss, infatti, le iniziali dei protagonisti principali di questo dramma dell’eros insoddisfatto, *Mariee – Celibateer*, mostrano il nome del suo autore: MAR-CEL. Come scrive la studiosa americana, “il Grande Vetro è quindi l’autoritratto in cui il soggetto si vede come doppio e diviso”⁷³ un concetto che – vista l’importanza del tema della divisione e della dissociazione nel romanzo pasoliniano – non può che obbligare al confronto con *Petrolio*. In esso, infatti, è addirittura possibile assistere a un medesimo processo d’iscrizione interna del nome e della figura dell’autore. Penso,

⁷² Massimo Fusillo, “L’incipit negato di *Petrolio*,” in *Contributi per Pasolini, a cura di Giuseppe Savoca* (Firenze: Olschki, 2002), 40.

⁷³ Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, 79.

innanzitutto, all'allitterazione amplificante tra il suo nome e titolo dell'opera: PiER PaOLO PasOLInI PEtROLIO, ma soprattutto alle strategie impiegate per collocarsi – come già si è notato – contemporaneamente all'interno e all'esterno dell'opera. Tra queste va dunque aggiunto l'uso del proprio nome di battesimo, Paolo, che attraversa il corpus pasoliniano come marca d'identità autoriale, e dunque come sottofunzione di quel generale dispositivo autoriale che si va via via precisando.

Si pensi, ad esempio, ad *Atti impuri*, romanzo incompiuto in forma di diario e “narrazione autobiografica continua,”⁷⁴ dove il personaggio che dice “io” è indicato proprio con il nome Paolo. O al primo abbozzo de *Il sogno di una cosa*, rimasto inedito e poi pubblicato nel 1994 con il titolo *Romàns*: anche in questo caso tra i protagonisti principali troviamo un prete-insegnante chiamato don Paolo, tormentato dal suo amore per un ragazzo. Lo stesso tormento che prova il personaggio del padre in *Teorema*, chiamato Paolo anch'egli, ma questa volta “piccolo borghese che drammatizza tutto”⁷⁵ (proprio come Pasolini), inclusa la rivelazione del proprio desiderio omosessuale per il misterioso ospite. Anche il protagonista del progetto cinematografico che Pasolini avrebbe voluto realizzare dopo *Salò*, San Paolo, di cui ci resta solo una dettagliata sceneggiatura, non può che richiamare in parte una lettura in chiave autobiografica, come ha notato tra gli altri Naomi Greene:

⁷⁴ Siti, “Tracce scritte di un'opera vivente,” Pasolini, TR, Vol. I, 1631.

⁷⁵ Pasolini, “Il poeta delle ceneri,” TP, Vol. II, 1271.

The published scenario leaves no doubt that Pasolini views the father of the Church in a deeply autobiographical light [...]. Like Pasolini, this unhappy saint is misunderstood and mocked by the progressive intellectuals who should best have understood him.”⁷⁶

Anche il nome proprio, come marca autobiografica, contribuisce a creare l'effetto di un autore sempre sulla scena, benché sotto mentite spoglie. Nel caso specifico di *Petrolio*, però, la questione assume risvolti più complessi. Rivolgamoci allora di nuovo per un momento alla lettera indirizzata a Moravia che Pasolini acclude alla fine degli appunti. Ecco cosa confida lo scrittore all'amico:

Nel romanzo di solito il narratore scompare, per lasciare posto a una figura convenzionale che è l'unica che possa avere un vero rapporto con il lettore. [...] Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un 'oggetto', una 'forma', obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, <...> quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. (544)

In *Petrolio*, insomma, non c'è un narratore convenzionale, ma – al suo posto – un autore reale: in carne ed ossa. È interessante però che Pasolini faccia riferimento non tanto alla sua produzione narrativa, dove in effetti, se si pensa alla trilogia romana, la figura autoriale scompare tecnicamente nel discorso indiretto libero dei personaggi, ma alla sua produzione poetica. Come ho già parzialmente suggerito, anche nelle sue poesie, infatti, non solo Pasolini si presenta come autore reale, ossimorica voce in carne e ossa, ma

⁷⁶ Naomi Green, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy* (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1992), 178.

anche come protagonista, un personaggio tra i più potenti della letteratura italiana – è stato detto – tanto che le sue vicende biografiche, artistiche e processuali, arrivano a fare tutt’uno con la materia del testo, indipendentemente dall’argomento dei componimenti.

5. Storia di mille e un personaggio

Qualcuno potrebbe obiettare che, in *Petrolio*, a differenza di quanto avviene nella sua produzione poetica o nella *Divina Mimesis*, o anche nel suo cinema, Pasolini non è esplicitamente un personaggio, ma solo l’autore “in carne ed ossa” che si rivolge direttamente al lettore. In realtà, come ha notato anche Bazzocchi, in questo romanzo confluiscono tutte le possibili immagini pasoliniane – autore, narratore, personaggio – ridotte a una serie stratificata di esposizioni del sé.⁷⁷ Per analizzarle è forse utile dare conto, stringatamente, della trama del romanzo, posto che sia possibile parlare di trama per un’opera incompiuta.

Nel tentativo di narrare il profondo cambiamento della società italiana a cavallo della fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta, Pasolini si propone con *Petrolio* di raccontare la complessa vicenda dell’ingegnere Carlo Vallecchi, un dirigente dell’ENI, implicato in losche macchinazioni di politica e potere. All’inizio del romanzo, oppresso da un peso esistenziale non ben precisato, Carlo osserva il proprio corpo precipitare dal balcone di casa sua. Il protagonista, insomma, si sdoppia e si vede morire. Tutto quello che segue nel romanzo è il prodotto di questa visione iniziale. È lo stesso tipo di sdoppiamento ‘mortale’ che anche l’autore – è opportuno ripeterlo di nuovo – è

⁷⁷ Cfr. Bazzocchi, *I burattini filosofi*.

costretto a compiere per poter dichiarare programmaticamente incompiuta la propria opera, e in un certo qual modo, come scrive Bataille, per attingere alla conoscenza di sé, alla liberazione del peso di essere: “affinché l’uomo si riveli infine a se stesso, egli dovrebbe morire, ma dovrebbe farlo continuando a vivere – per guardarsi mentre cessa d’essere [...] si tratta di identificarci a qualche personaggio che muore, e credere così di morire mentre restiamo in vita.”⁷⁸ È su questo corpo morto, osservato da Carlo, che avviene un suo ulteriore sdoppiamento. Il protagonista si ritrova infatti diviso in due da un angelo e da un demone che si contengono il suo possesso: da un lato troviamo Carlo di Polis, o Carlo primo, dall’altro Carlo di Tetis o Carlo secondo. Insomma, alla base del romanzo non c’è solo uno sdoppiamento del protagonista, come viene di solito riportato, ma una sua triplicazione: abbiamo infatti Carlo Vallecchi e il suo doppio morto, a sua volta diviso in Carlo di Polis e Carlo di Tetis. Tale triplicità, o triforcazione del personaggio, sembra riguardare anche la figura dell’autore di *Petrolio* che è insieme narratore, protagonista e antagonista della vicenda. Cerchiamo di capire come.

Nell’“Appunto 4,” indicativamente intitolato, “Che cos’è un romanzo?,” il narratore afferma che il nome del protagonista, Carlo, è il nome di suo padre: “Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica: infatti tra mio padre e questo ingegnere [tecnico] ‘sdoppiato’ la cui storia mi accingo a narrare, non c’è nessuna possibilità di raffronto.” (29) Leggendo la descrizione del padre che segue (ufficiale dell’esercito, fascista, volontario per la guerra libica), appare ovvio – a chi ovviamente sia a conoscenza di tali informazioni biografiche, ossia al tipo di lettore ideale pasoliniano – che la voce dell’autore sulla scena è davvero quella

⁷⁸ George Bataille, “Hegel, la mort et le sacrifice,” in *Œuvres complètes*, vol. XII (Paris: Gallimard, 1988), 336-337. [mia traduzione]

di Pasolini e che il padre di cui parla è realmente il suo: Carlo Alberto Pasolini. Veniamo poi ad apprendere che l'età di Carlo è la stessa dell'autore ("ha la mia età, e non quella di mio padre," 29), e che entrambi si sono laureati a Bologna. Nel procedere del racconto le informazioni si fanno più incongrue, non solo – come nota Roncaglia – perché l'autore non ha potuto provvedere a una redazione definitiva del testo, ma anche per aumentare la difficoltà nello stabilire la distanza tra autore e personaggio. Le analogie tra la storia di Carlo e quella di Pasolini sono infatti molte e disseminate strategicamente per tutto il romanzo e bastano per far ritenere che certamente il personaggio voglia anche essere parzialmente autobiografico: secondo il tipo di autobiografia decostruita già sperimentata nella *Divina Mimesis*. Basta, a confermarlo, il fatto che Pasolini – immerso nella scrittura del romanzo – si fosse fatto fotografare dietro le ampie vetrate della sua Torre di Chia dal giovane fotografo Dino Pedriali e che progettasse di includere queste foto nel volume, insieme a un vasto repertorio di materiali documentari, audiovisivi, giornalistici, riguardanti soprattutto la vicenda del gruppo ENI, che costituisce una parte importante della vicenda.⁷⁹ In un certo qual modo, insomma, proprio come nel *Grande Vetro* o nelle opere di Pietro, Pasolini presta il suo corpo a Carlo, rendendosi così – anche fisicamente – parte dell'opera: autore in carne ed ossa, appunto.

A conferma di quest'idea è forse allora opportuno ricordare la performance cui lo scrittore prese parte il 31 Maggio 1975 su invito di un altro giovane fotografo, Fabio Mauri. A soli cinque mesi dalla sua morte, Pasolini siede nella Galleria d'Arte Moderna di Bologna per l'intera durata del suo film *Il vangelo secondo Matteo*. Il film non è però proiettato su uno schermo, ma sul suo corpo, fasciato da una camicia bianca, al centro di

⁷⁹ Per il complesso intreccio tra la vicenda del romanzo e quella di ENI si veda, Gianni d'Elia, *Il Petrolio delle stragi* (Verona: Effigie, 2006).



Fig. 1

una sala immersa nell'oscurità (Fig. 1). Come ha scritto di recente Luca Caminati, questa performance parla “direttamente all'intero corpus di temi e interessi pasoliniani: corpo, realismo, rappresentazione, eccetera.”⁸⁰ In maniera più specifica, direi che la performance può addirittura essere considerata come parte del corpus pasoliniano, tanto da doversi leggere come un'opera *di/su* Pasolini, una versione tridimensionale de *Las Meninas*, dove l'autore non è

mostrato al lavoro, ma piuttosto la sua opera lavora letteralmente su di lui e sulla sua immagine. In modo particolarmente astuto, infatti, Pasolini ha sfruttato l'occasione della performance di Mauri per manifestare ancora una volta la propria poetica di esposizione totale dell'autore, il collocarsi dentro e fuori la propria opera. Il suo corpo è trasformato così in una sorta di schermo corporeo che permette la visione del film. L'opera è proiettata sull'autore così come l'autore si era proiettato inizialmente nell'opera, attraverso l'identificazione con il suo protagonista, Cristo, “modello del soggetto”⁸¹ sin dai tempi delle poesie friulane e in particolare delle poesie della raccolta del 1958,

⁸⁰ Luca Caminati, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta* (Milano: PostmediaBooks, 2010), 7.

⁸¹ Rinaldi, 25.

L'usignolo della Chiesa cattolica.⁸² Non si può infatti dimenticare che a interpretare il ruolo di Maria nella pellicola è proprio la madre del poeta, e che tra gli altri interpreti figurano personaggi legati alla vita di Pasolini come Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti e Juan Rudolf Wilcock. In particolare, tra i discepoli si contano molti dei suoi amici intellettuali, tra i quali Alfonso Gatto, Enzo Siciliano e Giorgio Agamben.

Questi aspetti sono già stati parzialmente illustrati dalla critica. Ciò che però non è stato notato è che attraverso la proiezione sul corpo dell'autore, un corpo che si fa dunque compiutamente spettacolare, Pasolini sta ancora una volta mostrando l'importanza della presenza autoriale nella ricezione della sua opera. Senza il suo corpo, infatti, il film – che dev'essere preso come sineddoche dell'intero corpus pasoliniano – non sarebbe visibile, scomparirebbe. L'opera vive insomma nella coincidenza di corpo autoriale e corpus.

Anche in *Petrolio*, dove il corpo dell'autore traspare dalla struttura stessa dell'opera, sono molti gli elementi che dimostrano come l'identità di autore e protagonista sia biograficamente prossima. Ad esempio, nell'"Appunto 3d," intitolato "Prefazione posticipata (IV)," Carlo si reca in Sicilia per fare visita a un'amica, il cui viso – si scopre – "era il viso di una giovane gatta" (25) che diceva "le cose raffinate che dicono gli intellettuali" (25). Si tratta, come ha mostrato anche Siti, di un ritratto complesso e amaro di Elsa Morante, scrittrice straordinaria e una tra le figure femminili più importanti nella biografia pasoliniana. Questa donna si rivela, infatti, essere uno scrittore, che rifiuta – per scelta ideologica – di diventare la depositaria del segreto che Carlo vorrebbe rivelarle. Il parallelo tra la relazione di Pasolini e Morante e la rottura della loro amicizia, motivata anche da ragioni ideologiche, non può che specchiarsi nella

⁸² Per un maggior approfondimento si veda Gabriella Pozzetto, *Lo cerco dappertutto: Cristo nei film di Pasolini* (Napoli: Ancora, 2007); e i già citati saggi di Gordon e Rinaldi.

relazione tra il protagonista e la donna dagli occhi di gatta, provocando un ulteriore effetto a specchio. A chiarire le cose è però il frammento intitolato “Ritrovamento a Porta Portese,” dove si racconta di come un “letterato veneto dal cognome in –on” (85) si imbatta, su una delle bancarelle del famoso mercato, in “una valigetta piena di libri” (86) che il lettore riconosce subito come quella smarrita su un treno da un imprecisato personaggio, durante un viaggio verso Torino. Il contenuto della valigetta corrisponde a quello di una piccola biblioteca, che viene minuziosamente descritta nell’appunto. Ecco, in sintesi, i libri che la compongono:

Sterna i teoriya romana di Sklovskij [...], un’edizioncina molto economica de *I demoni* di Dostoevskij, tutto sottolineato [...] c’era *I fratelli Karamàzov*, molto meno sottolineato [...] poi un’edizioncina, anch’essa economica, della *Divina Commedia* [...] un volumetto in francese: *L’écriture ed l’expérience des limites* di Philippe Sollers. Seguivano alla rinfusa tutto Swift, tutto Hobbes, tutto Pound. Particolarmente sottolineato e addirittura annotato era tutto Propp. Accanto a Propp, [...] c’era Apollonio Rodio, *Gli Argonauti*. E *Thalassa* di Ferenczi. C’erano *La Repubblica* di Platone e la *Politica* di Aristotele [...] le *Memorie di un malato di nervi* di Schreber e l’*Inferno* di Strindberg. Incuriosiva lì in mezzo la presenza di Roberto Longhi: il *Piero della Francesca* [...] Al centro della valigia, come in un ‘angolo d’onore’ c’erano i seguenti libri: *Don Chisciotte*, *Tristram Shady*, *Anime morte*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*. (87)

Come ha scritto Renato Nisticò, la presenza di un elenco di libri all’interno di un’opera narrativa crea immancabilmente un effetto di *mise en abîme*, “funzionale alla ricostruzione del personaggio”⁸³ a cui tale biblioteca appartiene. Anche nel caso della valigetta di *Petrolio*, che costituisce davvero una piccola biblioteca portatile, la sua composizione sembra “determinata dalla ideologia e dalla personalità del suo titolare

⁸³ Renato Nisticò, *La biblioteca*, (Roma-Bari: Laterza, 1999), 9.

(con il quale il narratore può avere [...] un atteggiamento di coinvolgimento o di distanza); e la cui funzione principale è appunto quella di fornire ragguagli circa la personalità intellettuale, l'identità culturale del personaggio con cui essa è in relazione nell'opera.”⁸⁴ Nel nostro caso, però, le cose sono più complicate di come appaiono a prima vista perché il personaggio cui appartiene tale biblioteca pare niente di meno che l'autore del romanzo, Pier Paolo Pasolini, tanto che non è poi così difficile risalire proprio all'elenco di libri trovati nella valigia come fonte della stessa struttura narrativa di *Petrolio*. Quei testi, infatti, sono quelli che l'autore cita all'interno del romanzo e che costituiscono il “momento parassitario” (463) – ossia il modello – di molte delle vicende narrate. Se tra il proprietario della valigia e l'autore c'è un rapporto d'identità, ciò significa che Pasolini non solo vive parzialmente in Carlo, ma attraversa letteralmente il suo romanzo anche in forma di personaggio autonomo, disseminando le tracce di tale presenza in maniera esplicita.

Petrolio, d'altra parte, va letto non come un poema sulla dissociazione, ma un “poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione.” (181) Infatti, Pasolini frantuma se stesso, la propria ossessiva identità, anche in altri personaggi, ad esempio in uno degli intellettuali che partecipano alla festa a casa della Signora F., personaggio a sua volta costruito sul modello della “‘Governatoressa’, Julija Michajlovna dei *Demoni*” (111) di Dostoevskij. Eccone la descrizione:

Un altro intellettuale [...] stava in un altro angolo del salotto, infinitamente più timido e quindi più aggressivo: la sua aggressività – mescolata alla naturale dolcezza anzi, quasi soavità del suo carattere – pareva far parte di un ruolo ch'egli era stato costretto ad accettare. Non aveva affatto l'aria di sentirsi a suo agio; se

⁸⁴ Ivi, 16-17.

mai aveva l'aria di sentirsi imposto lì solo dal suo successo e dal suo tempestoso prestigio. L'aria era quella dell'adolescente, magro e scavato, con zigomi quasi esotici e smarriti occhi castani. Una sensualità indecente grondava dal suo corpo non meno asceticamente e rigidamente votato a un'avventura tutta intellettuale. (123)

Nello stesso appunto è possibile riconoscere, tra gli altri, anche i ritratti di Alberto Moravia, Ferdinando Camon e Giulio Andreotti. Ma l'effetto prodotto da questo cameo pasoliniano è di tutt'altra natura. Ancora una volta, infatti, Pasolini gioca con la propria immagine, domanda ai suoi lettori di essere riconosciuto, si fa figura nel tappeto. Un tappeto, va detto, che lo colloca però nella medesima stanza in cui si trova anche Carlo, confermando dunque la sua natura di personaggio tra i personaggi, mentre la sua voce di autore descrive la scena.

Di sdoppiamento in sdoppiamento, si arriva così a uno degli appunti maggiormente metatestuali di *Petrolio*, l' "Appunto 99," intitolato, assai significativamente, "Storia di mille e un personaggio." Il protagonista di questo appunto è – manco a dirlo – un narratore, che si propone di spiegare la genesi dei propri personaggi. Prima di farlo, egli delimita però con precisione il campo della propria operazione, attraverso una metafora su cui è bene soffermarsi: "tutto ciò che vi riferirò, non è apparso nel teatro del mondo ma nel teatro della mia testa, non si è svolto nello spazio della realtà ma nello spazio della mia immaginazione, non si è, infine, concluso secondo le regole contraddittorie del gioco dell'esistenza, ma si è concluso secondo le regole contraddittorie del gioco della mia ragione." (413) Sono proprio queste "regole contraddittorie" che governano il teatro interno alla testa di ogni autore a permettere il tipo di sdoppiamento cui abbiamo appena assistito nell'episodio della festa a casa della Signora F., o a permettere al narratore dell'"Appunto 99" di dirsi proveniente dalla morte

(“io venivo dalla morte,” 413). Difficile interpretare il significato profondo di quest’ultimo particolare e tuttavia impossibile non pensare alla morte da cui prende avvio la vicenda dei due Carli, tanto che pare lecito leggere l’appunto come una ennesima *mise en abîme* di *Petrolio*. Così come accade nel romanzo, infatti, anche il narratore dell’appunto si trova inizialmente di fronte a un personaggio, indicato con il nome Dio di Saul, subito sdoppiato in due: “Ma un personaggio solo, quell’unico che conoscevo, non bastava a fare una storia: occorreva almeno un antagonista. Feci perciò quello che usano fare in genere i romanzieri: cioè da un personaggio reale, che conoscevo, ne feci due” (414).

Le analogie con quanto avvenuto a Carlo Vallecchi all’inizio della vicenda non sono casuali. Interessante, allora, che tale personaggio-primario venga indicato come padre, padre di Saulo, un nome – quest’ultimo – che, com’è noto, è omologo a Paolo. Se si ricorda che Carlo è anche il nome del padre di Pasolini, il fatto che tale personaggio possa leggersi anche come “padre di Paolo” è non poco interessante e non fa che confermare l’esistenza di un livello proiettivo tra Pasolini e i suoi personaggi, anche attraverso l’impiego del proprio nome.

Come ha acutamente notato Stefano Agosti, questa “identificazione proiettiva del Soggetto (dell’Io)”⁸⁵ si applica a una figura di narratore che nel testo viene indicato esplicitamente come “secondo Narratore,” con un chiaro rimando alla terminologia semiologica secondo cui “il secondo Narratore ha di solito il compito di restituire, *en abîme*, la progettazione e la messa in opera del primo narratore.”⁸⁶ Il narratore

⁸⁵ Stefano Agosti, *La parola fuori di sé*, 90.

⁸⁶ *Ibidem*.

dell'“Appunto 99,” in pratica, sta mettendo in scena nel teatro della sua testa quanto Pasolini, primo narratore, ha messo in scena in *Petrolio*. Non contento del dramma simbolico provocato dalla scissione del Dio di Saulo, infatti, il secondo narratore rimpasta di nuovo i due personaggi in uno solo e poi lo smembra in una folla di personaggi, che rappresenta non più la ragione ordinatrice, ma il disordine. È di fronte al farsi protagonista di quel vivente disordine che il narratore si accorgere di essere diventato antagonista della vicenda.

Poco soddisfatto dalla scissione della sua figura: quella, potremmo riassumere, in narratore e antagonista, egli ripete la stessa operazione già compiuta con il Dio di Saulo: “Mi presi e mi smembrai. Quello che avevo fatto col Dio di Saulo lo feci con Saulo. Dopo essermi ricostruito, mi smembrai. Dovevo essere tutti non due. Non due me stessi come la luce o l'ombra, l'incompiuto e il compiuto, l'ignorare e il sapere, l'illimitato e il limitato, il dentro e il fuori...” (417). Anche dallo smembramento del narratore nasce una folla (“dovevo essere tutti”), tanto che il romanzo assume la forma generale del brulichio (“il mio romanzo non a ‘schiodinata’ ma ‘a brulichio’ era pronto,” 418) all'interno della quale il narratore opera una “costruzione a mosaico dei personaggi,” che vengono selezionati dal brulichio solo per esservi di nuovo immessi. Di fatto, il narratore dell'“Appunto 99,” sta realizzando lo stesso tipo di romanzo che ha in mente il narratore di *Petrolio*, come si evince dalla lettura degli “Appunti 20-30,” dove si parla di “romanzo non tanto ‘a schiodinata’ quanto ‘a brulichio’, o magari a ‘shish kebab,’ ma anche dalla descrizione del suo manoscritto: “lasciai il manoscritto del mio romanzo sul tavolo (era già un enorme cumulo di appunti e di frammenti)” (419).

L'immagine del personaggio-mosaico è alquanto efficace se si pensa alla prismaticizzazione del personaggio Pasolini all'interno del suo romanzo, ma anche all'interno della sua opera complessiva. Proprio tale prismaticizzazione verrà analizzata nel dettaglio nei capitoli che seguono per ricercare, nel mosaico brulicante dei personaggi pasoliniani e nella dialettica tra essi e l'autore, una delle possibili chiavi per leggere la sua opera. Tale mosaico che rende quasi impossibile scindere letteratura e realtà, autore e personaggio, è il risultato di quello che ho chiamato dispositivo autoriale pasoliniano, ossia la capacità – per non dire l'ossessione – di trasformare in opera, di catturare nell'opera, tutti questi aspetti attraverso il sigillo della propria figura spezzata, che – proprio come nell'opera di Duchamp – mette in movimento infinito la sua illegibilità illimitata. All'autotrasparenza del vetro, *Petrolio* sostituisce un complesso e barocco labirinto di specchi affumicati, quello che Pasolini ha chiamato “il teatro della mia testa,” in cui il lettore – egli stesso parte dell'opera – non può che restare intrappolato.

Chapter 4

Ritratto in pubblico: auto-rappresentazione tra pittura e cinema

Nel 1973, il fotografo Massimo Listri immortalava Pasolini davanti a uno dei suoi autoritratti giovanili più famosi, un dipinto ad olio intitolato “Autoritratto col fiore in bocca,” risalente al 1947 (Fig. 1-2). Si tratta del terzo di una serie d’ autoritratti caratterizzati dalla stessa simbologia floreale.¹ In quella tela dai forti tratti espressionisti, il volto di Pasolini pare coincidere con la descrizione che ne ha dato il critico d’arte Federico Zeri durante un’ intervista televisiva: “una bellissima statua greca in bronzo caduta da un autotreno, sull’autostrada e ammaccata.”² Il dipinto, infatti, mostra un volto deformato, brunito e verdastro, dipinto prestando particolare attenzione all’uso materico del colore, tanto che c’è chi ne ha ritracciato il modello in uno degli autoritratti di Van Gogh.³ Ciò che rende questa tela di particolare interesse non è però tanto la forma ma la

¹ I primi risalgono all’anno precedente, ma è con gli ultimi due che Pasolini partecipa a una mostra sul ritratto a Udine, nel 1947, venendo anche segnalato dalla giuria.

² Si tratta di una dichiarazione fatta durante lo speciale televisivo “Pasolini e noi” mandato in onda da Canale 5 nel 1995.

³ Mario Micheli parla di una “nota tela di van Gogh” dal titolo “Autoritratto con il fiore in bocca,” *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*, a cura di G. Zigania (Milano: Scheiwiller, 1978), 7. Lo stesso sostiene Achille Bonito Oliva nel suo scritto “La difficoltà dell’essere e la grazia dell’apparire,” *Pasolini e noi: relazioni tra arte e cinema*, a cura di Laura Cherubini (Milano: Silvana, 2005), 136. In realtà, non è nota l’esistenza di nessun autoritratto di Van Gogh con quel titolo, o corrispondente a quella descrizione. Ma “L’ autoritratto con l’orecchio bendato” (1989), che presenta il pittore olandese di fianco al cavalletto, con alle spalle una stampa giapponese, potrebbe invece aver funto da modello compositivo.

sua natura meta-pittorica: appeso alla parete calcinata alle spalle di Pasolini, che reca un fiore rosso in bocca, è riprodotto infatti uno dei suoi tanti disegni giovanili, ritraente un giovane contadino friulano accovacciato, anch'egli con uno stelo d'erba o un fiore tra le labbra. La presenza di questo quadro nel quadro è un particolare che merita attenzione, non solo perché, come ha scritto André Chastel, questo motivo serve sempre a precisare “certaines intentions de l'artiste,”⁴ ma soprattutto perché la composizione dell'autoritratto di Pasolini è già in sé un rifacimento pittorico, essendo direttamente ispirato a un ritratto del poeta realizzato, sempre nel '47, dall'amico pittore Federico De Rocco (1918-1962), un allievo del bolognese Bruno Saetti (Fig. 3).⁵

Pasolini conobbe De Rocco in Friuli, durante l'estate del 1941, ed è proprio De Rocco ad introdurlo per primo alla pratica della pittura,⁶ un apprendistato che continuerà negli anni, pur non senza lunghe interruzioni, sotto la guida di un altro amico-pittore, Giuseppe Zigania.⁷ Se, per usare le parole di Pasolini, anche nel ritratto di De Rocco s'individua facilmente una tendenza “alla deformazione dell'oggetto e ad un'accezione sensuale della materia cromatica”⁸ ben altra è la sensualità che ritroviamo

⁴ André Chastel, *Fables, Formes, Figures* (Paris: Flammarion, 1978), 79.

⁵ La pratica della copia del modello con variazione è documentata anche nel caso di un disegno di Fabio Mauri, un altro degli amici d'infanzia di Pasolini. Il disegno a inchiostro su carta risale al 1942 e raffigura due bersaglieri a riposo. Nella sua versione dello stesso anno, Pasolini aggiunge una figura sulla destra. Cfr. le tavole 76 e 77 in *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*.

⁶ Su Federico De Rocco maestro di pittura di Pasolini si veda: Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini. Dipinti / Gemaltes* (Wien-Lana: Der Prokurist, 1991), 12-13.

⁷ Proprio in virtù di quest'amicizia, Zigania ha dedicato gli ultimi trent'anni della sua vita alla diffusione dell'opera di Pasolini e a dimostrare che la sua morte sia stata programmata come un rituale dal poeta, che avrebbe disseminato indizi di questo progetto tramite una complessa simbologia alchemica all'interno della sua opera.

⁸ Pasolini, “La pittura di De Rocco,” SLA, Vol. II, 586.

Fig. 3

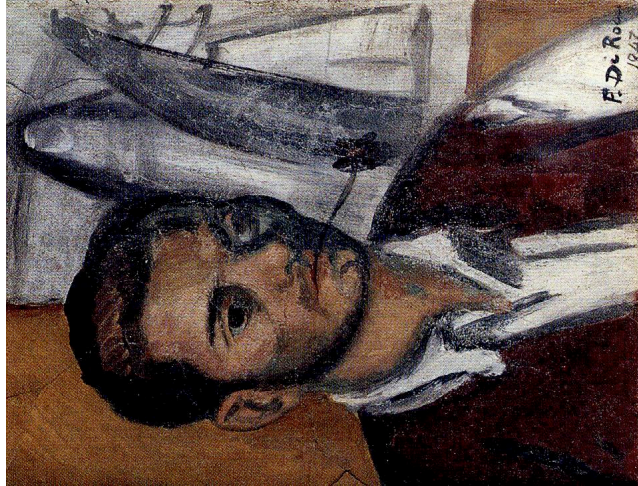


Fig. 2



Fig. 1



nell'autoritratto pasoliniano. Alle spalle del Pasolini dipinto da De Rocco, infatti, s'intravede una tela rappresentante alcune donne – suore, apparentemente – dal capo umilmente coperto. Il fatto che Pasolini abbia sostituito a quest'immagine quella del giovanetto induce a leggere l'immagine come “the projection of the idea of selfhood from the artist to the viewer.”⁹ Ma che cosa, nello specifico, vuole dirci di sé, con l'inserzione di quel disegno all'interno del proprio autoritratto? Sostanzialmente due cose: esplicitare il proprio desiderio omoerotico come parte fondamentale della proprio pulsione creativa, e assumere pieno controllo della propria immagine di autore, trasformando – di fatto – il ritratto di De Rocco in un autoritratto ricco di implicazioni riguardanti la propria opera.

1. Specchio di Narciso

Le figure di adolescenti punteggiano, com'è ben noto, tutta l'opera pasoliniana, fino a costituire un vero e proprio nucleo tematico, ma – come ha mostrato tra gli altri Dario Trento analizzando dalla prospettiva del desiderio omosessuale la metamorfosi dei ragazzi pasoliniani¹⁰ – in *Amado mio*, il romanzo autobiografico pubblicato postumo ma scritto proprio negli stessi anni dell' “Autoritratto col fiore in bocca,” l'economia del desiderio del giovane Pasolini è legata anche all'ordine della rappresentazione pittorica, tanto che l'impossibilità del possesso erotico sembra compensata proprio dall'atto del ritrarre:

⁹ Anthony Bond, *Self-portrait: Renaissance to Contemporary* (London: National Portrait Gallery, 2005), 33.

¹⁰ Cfr. Dario Trento, “Metamorfosi dei ragazzi pasoliniani,” *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*, a cura di Stefano Casi (Torino: Sonda, 1990), 99-118.

Tanto per avere un pretesto su cui sospendere la sua emozione e la sua dedizione, Desi chiese al giovinetto se si fosse lasciato ritrarre. Benito acconsentì, un poco stupito, arrossendo. Allora Desi prese carta e matita e cominciò a disegnarlo [...].

“Sai perché ti faccio il ritratto?”

“No” rispose Benito [...].

“Perché non posso baciarti”.

Ma dopo un breve silenzio insistette: “Gli occhi e le labbra che sto disegnando... Vorrei baciarli.”¹¹

Il fatto che il nome del protagonista, Desi, sia un diminutivo di Desiderio non fa che confermare la dinamica che in questo racconto viene messa in scena tramite il dispositivo del ritratto. Come ha suggerito Maurizio Bettini nel suo *Il ritratto dell'amante*, dedicato alla pratica ritrattistica dall'antichità ad oggi, anche i numerosissimi ritratti dei giovani contadini friulani che Pasolini realizza tra il 1943 e il 1947 contengono in sé il senso dell'impossibilità del contatto con l'oggetto del proprio desiderio.¹² Il modello del bacio impossibile è infatti quello del Narciso alla fonte innamorato della propria immagine, un tema che Pasolini riprende esplicitamente anche nella sua pittura dell'epoca, come mostra una sua versione fortemente impressionista dell'omonimo dipinto di Caravaggio, conservato a Palazzo Barberini a Roma.¹³

Rinaldo Rinaldi, in una convincente lettura psicoanalitica delle prime prove poetiche pasoliniane, vi rinviene le dinamiche tipiche del lacaniano stadio dello specchio,

¹¹ Pasolini, *Amado mio*, RR, Vol. I, 215-216.

¹² Cfr. Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante* (Torino: Einaudi, 1992).

¹³ Si tratta di un dipinto a tempera su carta ovale del 1947, coevo dunque alla serie di autoritratti qui analizzati.

e sostiene che “lentamente, la figura speculare [del soggetto-Pasolini] diventa un’immagine esterna, si rende autonoma, si cristallizza nei volti di quei ‘giovineti’ che punteggiano le *Poesie a Casarsa*: volti nei quali il soggetto continua a riconoscersi, come dentro specchi viventi.”¹⁴ “L’autoritratto col fiore in bocca” mostra questo riconoscimento, dove il soggetto si specchia ed aliena nel suo oggetto del desiderio. Tuttavia, è necessario integrare la lettura di Rinaldi: la tela di Pasolini, infatti, mostra anche come tale rispecchiamento non sia per nulla inconscio ma al contrario già del tutto inserito all’interno delle dinamiche della rappresentazione artistica. Pasolini sta insomma orientando attraverso l’autoritratto la lettura della propria immagine di autore, ancora prima di essere riconosciuto pubblicamente come tale. Paradossalmente, tale riconoscimento avverrà dapprima fuori dall’Italia, grazie a una recensione di Gianfranco Contini pubblicata – per aggirare la censura fascista – sul “Corriere del Ticino” nel 1943¹⁵ e, nonostante quattro anni dopo Giorgio Caproni scriva di lui sulle pagine del settimanale “La Fiera letteraria,” il primo vero riconoscimento del Pasolini poeta sulla stampa nazionale non è legato alla qualità della sua produzione poetica, ma allo scandalo provocato dalla natura della sua sessualità. Mi riferisco al trafiletto pubblicato su “L’Unità” il 29 ottobre 1949 intitolato “Espulso dal P.C.I. il poeta Pasolini.” Il comunicato, perché di questo si tratta, segue i cosiddetti “fatti di Ramuscello”¹⁶ e l’accusa di corruzione di minorenni. Tramite questa investitura poetica in negativo,

¹⁴ Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Mursia, 1982), 10.

¹⁵ Gianfranco Contini, “Al limite della poesia dialettale,” *Corriere del Ticino*, 24 aprile 1943, ora in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Brogini (Bellinzona: Edizioni A. Salvioni e Co., 1981).

¹⁶ Pasolini venne processato per essersi appartato, il 30 settembre 1949, nella frazione di Ramuscello, con due o tre ragazzi. I genitori dei ragazzi non sposero denuncia, ma i Carabinieri di Cordovado, venuti a sapere delle voci che giravano in paese, indagarono su una ipotesi di “corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico”.

l'immagine pubblica di Pasolini poeta viene così saldata per sempre a quella dell'oggetto del suo desiderio.

Se nell'“Autoritratto col fiore in bocca” si trova la prima “dichiarazione visiva” della propria omosessualità, in quel quadro è resa manifesta anche la difficoltà di tale condizione e l'impossibilità di un contatto reale con il proprio desiderio, esplicitata dalla collocazione delle due figure su piani frontali paralleli, che suggeriscono una sovrapposizione ma non un rispecchiamento. Si potrebbe dire che i ritratti dei giovinetti pasoliniani siano in generale l'esatto contrario dei celebri “nudini” di Filippo De Pisis, uno dei sicuri modelli figurativi del Pasolini apprendista pittore. Mentre i ritratti dei giovani depisiani venivano infatti tracciati con furia su pezzi di carta di fortuna per fissare il momento successivo all'incontro omoerotico, nel caso di Pasolini – stando almeno a quanto narrato in *Amado mio* – essi fissano la frustrazione del proprio desiderio. Lo mostra, pur a distanza di molti anni, anche la già ricordata vicenda di *Teorema*, dove dopo la dipartita del misterioso ospite, Pietro, il figlio della famiglia protagonista, viene descritto mentre “disegna una testa, che assomiglia, ma certo goffamente, a quella dell'ospite.”¹⁷ Proprio perché il soggetto del ritratto rappresenta il contatto impossibile con l'oggetto del proprio desiderio – per via della sua identità omosessuale repressa dalla morale borghese rappresentata dalla sua famiglia – il tentativo di Pietro risulta fallimentare, nei modi peraltro storicamente preconizzati dal prototipo occidentale dell'amante disperato, il Werther del romanzo epistolare di Goethe, che s'intrattiene

¹⁷ Pasolini, *Teorema*, RR, Vol. II, 1006.

disegnando i giovani contadini della campagna tedesca ma non riesce a ritrarre l'amata Lotte.¹⁸ Ecco la scena nella versione narrativa di *Teorema* pubblicata nel 1968:

Ma si lamenta ancora sordamente fra sé, mormorando sgraziatamente che ancora quel disegno non somiglia, non gli somiglia, non gli somiglierà mai – e se anche gli somiglierà sarà un risultato schifoso e assurdo – che nel vuoto (così annaspante, con un pennello in mano) l'ha trovato, e nel vuoto lo lascerà.¹⁹

Il ritratto dell'amato rivela anche qui un vuoto di natura narcisistica – l'oscurità delle acque in cui si perde l'immagine di Narciso, una figura, nelle poesie friulane pubblicate in varie sillogi a partire dal 1942 e successivamente raccolte nel 1954, con alcune varianti, in *La meglio gioventù*,²⁰ che si confonde spesso proprio con l'immagine del ragazzo dal fiore in bocca.

L'immagine di sé costruita da Pasolini non rimarrà però sempre quella del Narciso-fanciullo malinconico, tragico innamorato, soprattutto dopo la “fuga” da Casarsa successiva allo scandalo di Ramuscello e l'approdo a Roma nel 1951. Il poeta di provincia si ritrova all'improvviso al centro della cultura italiana, tanto che gli anni friulani, legati a un territorio “dove / la lingua è ormai dialetto,” appaiono come “fresche immagini di una vecchia vita.” Lo si legge in alcuni versi del 15 febbraio 1959 dedicati proprio a De Rocco e alla sua pittura, e dunque, in qualche modo, anche all'immagine di sé ragazzo tra i ragazzi dal fiore in bocca:

¹⁸ “Ho iniziato tre volte il ritratto di Lotte, e tre volte ho fatto una pessima figura; la cosa mi umilia ancora di più perché non molto tempo fa ero preciso nel cogliere i lineamenti,” Johann Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther* (Firenze: Giunti, 2005), 59.

¹⁹ Pasolini, *Teorema*, 1007.

²⁰ La raccolta è suddivisa in due parti, la prima, intitolata *Poesie a Casarsa* (1941-1953) comprende *Poesie a Casarsa* (1941-43) e *Suite furlana* (1944-49); la seconda parte – *Romancero* (1947-1953) – comprende *Il Testament Coran* (1947-1952) e *Romancero* (1953).

Il tuo colore: sogno d'una pura
 E squisita nazione, tono preesistente
 Che ai magici angoli della tua natura
 Margini d'una provincia muta e ardente,
 muto e ardente, tu stendi – per tenace
 scelta o modesta onestà? – là dove
 la lingua è ormai dialetto, e tace
 tra macchie d'alni e roveri,
 annose rogge e assolati casali.
 La grazia è resa, umiltà la fatica,
 l'assoluto un intenso vibrare di fondali
 dietro le fresche immagini di una vecchia vita.²¹

Non stupisce dunque che nel 1973, quando Massimo Listri scatta la foto del poeta in posa con un fiore in bocca davanti al proprio autoritratto giovanile, Pasolini abbia appena ripreso in mano il volume de *La meglio gioventù* con l'idea di “riscriverlo” – Pasolini usa il termine cinematografico “remake”²² – per adattarlo alla sua nuova visione del mondo ma anche a una nuova immagine di sé e dunque a una nuova immagine autoriale. Il risultato, *La nuova gioventù*, pubblicata nel 1975, è in un certo senso una negazione – non senza dolore – della visione del mondo che aveva sorretto la poetica pasoliniana dagli inizi della sua carriera fino all'inizio degli anni Settanta, un periodo che per Pasolini segna l'inizio del genocidio culturale degli italiani e quello del “tetro entusiasmo”, che lo porta ad affidare – nell'ultima poesia intitolata “Saluto e augurio,” ripresa da uno dei monologhi di *Bestia da stile* – la conservazione dei valori del passato ad un giovane fascista: “Prenditi tu questo peso, ragazzo che mi odii: / portalo tu. Risplende nel cuore. E

²¹ Questi versi appartengono ad una poesia di Pasolini dedicata nel 1959 alla pittura di Federico De Rocco. Nel biglietto che accompagnava la poesia si legge: “Caro Rico, l'introduzione te la mando, come vedi, in versi. Spero che la cosa non ti sia sgradita: anzi, spero che ti sia più gradita. Sono versi nati di getto, tra una pagina e l'altra del mio romanzo, a cui sto lavorando disperatamente. Ti abbraccio con tanto affetto, insieme ai tuoi. Pier Paolo Pasolini - Roma, 15 febbraio 1959.”

²² Pasolini, “Nota,” TP, Vol. I, 520.

io camminerò / leggero, andando avanti, scegliendo sempre // la vita, la gioventù.”²³

Sostituendo “nero” dov’era scritto “bianco” e “vecchio” dov’era scritto “giovane,” *La nuova gioventù* appare come il negativo fotografico de *La meglio gioventù*, il suo lato più oscuro, tanto che anche nella famosa scena del banchetto nuziale a base di escrementi di *Salò* è proprio il canto degli alpini che aveva ispirato il titolo iniziale (“la mejo zoventù la va soto tera”) a risuonare in maniera lugubre e sommessa.

È insomma chiaro che il ritratto fotografico di Listri, dove Pasolini mette in scena una doppia immagine di sé, deve essere letto come un autoritratto per interposta persona: il fiore in bocca è il senhal della scelta annunciata in “Saluto e augurio,” quella di una ossimorica vecchia gioventù, ma insieme un’indicazione fornita al pubblico, il segnale che unisce il presente dell’opera pasoliniana a quel passato. Pare dimostrarlo una delle poesie poi rifiutate, dove è evidente la consapevolezza di Pasolini circa il valore del mezzo fotografico nella costruzione di un’immagine di sé:

I mi met in posa. Un, doi, tre, via!

Un poeta al vuarda zovin il mond

dal fond di na fotografia.²⁴

All’inizio degli anni Settanta, come ha scritto Walter Siti, “Pasolini stava ristrutturando il suo passato d’autore, proprio mentre ne veniva sbalzato sempre più lontano” dal rapido cambiamento della società italiana.²⁵ Tornare sulle proprio opere,

²³ Pasolini, “Saluto e augurio”, TP, Vol. II, 518.

²⁴ [Mi metto in posa. Un, due, tre, via! Un poeta guarda giovane il mondo dal fondo di una fotografia], Pasolini, “Appendice a ‘La nuova gioventù’,” TP, Vol. II, 323.

attraverso riscritture e cambiamenti che ne modificano il significato, come abbiamo già visto anche nel caso della *Divina Mimesis*, testimonianza esemplare di questo tipo di processo, equivale anche al tornare sulla propria immagine, a modificarla, come si trattasse di un pentimento pittorico, la velatura di un autoritratto. Il ritratto fotografico di Listri testimonia dunque non tanto come Pasolini si vedesse nel 1973, ma come volesse essere visto, tanto da dover essere letto come uno degli apparati strategici di quello che ho precedentemente chiamato il dispositivo autoriale pasoliniano. Viene da pensare al ritratto fotografico di Marcel Duchamp realizzato da Eliot Elisofon, in cui – grazie a un tipo di esposizione prolungata della pellicola – è possibile cogliere la scia della sua sagoma mentre l'artista scende una scala. Si tratta di un chiaro rimando alla sua opera giovanile, “Nude descending a Staircase,” che venne infatti riprodotta a fianco della foto di Elisofon sul numero della rivista americana *Life*, il 28 Aprile 1952, in un articolo che secondo Duchamp avrebbe dovuto rilanciare in America la propria immagine di padre dell'arte dada.²⁶ Il legame tra opera e autore può dunque essere il frutto di un'attenta strategia retorica visiva, non solo letteraria.

Proprio come Duchamp, anche Pasolini era consapevole della necessità di orchestrare strategicamente la rappresentazione di sé per controllare il rapporto con il proprio pubblico, anche futuro. Così come ha scritto Anne Collins Goodyear occupandosi della ritrattistica dell'artista francese, anche nel caso di Pasolini, per costruire la propria immagine di autore, sembra importantissimo un “ongoing investment in self-portrayal, an effort that not only [includes] self-portaiture but [extends] to his dissemination of

²⁵ Walter Siti, “L'opera rimasta sola,” TP, Vol. II, 1941.

²⁶ Winthrop Sargeant, “Dada's Daddy,” *Life*, April 28 (1952): 100-5.

portraits of himself by others.”²⁷ Molte sono le immagini che danno prova di tale investimento nel caso di Pasolini. Quello che mi propongo nelle pagine che seguono è infatti analizzare gli autoritratti pasoliniani partendo dalla sua grafica giovanile, seguendone poi gli sviluppi in parallelo al cinema. In particolare, mi soffermerò sul cortometraggio *La ricotta* e mostrerò come Pasolini, consapevole della sovrapposizione creatasi tra autore e personaggi della sua opera nella percezione pubblica, abbia sfruttato tale ambiguità nella costruzione della propria figura di un autore-personaggio.

2. Dallo specchio allo spettacolo

L’attività grafica e pittorica di Pier Paolo Pasolini è un aspetto della sua opera che solo di rado viene preso in seria considerazione dagli studiosi. Da un lato quella di Pasolini pittore è infatti una “nozione essenzialmente postuma,”²⁸ visto che la prima grande mostra dei disegni e dipinti pasoliniani fu organizzata solo nel 1978, nel romano Palazzo Braschi, dall’altro è difficile mostrare eccessivo entusiasmo per gli effettivi risultati, che sono nel complesso “gracili”²⁹ se confrontati con altri aspetti della sua opera. Lo storico dell’arte Giulio Carlo Argan ha persino scritto che non ha senso chiedersi se Pasolini sia stato un pittore, pur ammettendo il legame tra la figurazione pasoliniana e la sua

²⁷ Anne Collins Goodyear, “A ‘Made-up’ History. Self-Portrayal and the Legacy of Marcel Duchamp,” *Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture*, a cura di Anne Collins Goodyear e James W. Mcmanus (Cambridge, MA: The MIT Press, 2009), 83.

²⁸ Franco Zabagli, “I dipinti e i disegni di Pier Paolo Pasolini all’Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux,” *Pier Pasolo Pasolini. Dipinti e disegni dall’Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, a cura di F. Zabagli (Firenze: Edizioni Polistampa, 2000), 10.

²⁹ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura* (Roma: Bulzoni, 1994), 153.

produzione letteraria: “sotto la figurazione c’è sempre qualcosa di già verbalmente (e sia pure mentalmente) descritto.”³⁰ Senza qui addentrarsi in questioni di valore pittorico, non sarà dunque inutile prendere attentamente in considerazione anche questo aspetto della sua produzione, perché esso non ha legami solo con la scrittura pasoliniana, ma – come ha affermato Marcelin Pleynet, uno dei maggiori esponenti del gruppo di Tel Quel – “il n’es possible de dissocier le Pasolini peintre du Pasolini cinéaste et écrivain.”³¹

Questa indistricabilità di ruoli è il risultato di un attento lavoro di self-fashioning: pittura e disegno non sono fenomeni sporadici nell’arco della produzione pasoliniana, ma accompagnano, pur con un’interruzione corrispondente alla scoperta del mezzo cinematografico, le varie fasi di sviluppo della sua poetica. Anzi, si potrebbe dire che nella ricostruzione mitografica pasoliniana dei propri esordi di autore, la scrittura e il disegno appaiano come attività parallele se non congiunte, entrambe originariamente legate al potere evocativo del dialetto friulano, la cui scoperta viene fatta risalire all’epifania del termine dialettale per “rugiada”:

In una mattina dell’estate del 1941 io stavo sul poggio esterno di legno della casa di mia madre... io, su quel poggiolo, o stavo disegnando (con l’inchiostro verde, o col tubetto dell’ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA.³²

Il 1941 è proprio l’anno dei primi esperimenti pittorici pasoliniani. Molti anni dopo,

³⁰ Giulio Carlo Argan, “Prefazione,” *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*, 1.

³¹ Marcelin Pleynet, “Pasolini – Autographe,” *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi* (Paris: Bernard Grasser, 1980), 122.

³² Pasolini, “Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista),” *SLA*, Vol. II, 1317

rievocando nuovamente quel periodo, Pasolini farà riferimento anche alle tecniche adoperate, anch'esse – come la lingua impiegata in *Poesie a Casarsa* – anti-tradizionali: “per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellophane; oppure disegnavo direttamente con tubetto, spremendolo.”³³ Altrove, confermando l'incipiale legame tra segno pittorico e parola poetica, Pasolini affermerà: “la mia pittura è dialettale: un dialetto come ‘lingua per la poesia’.”³⁴ Qui non importa verificare la validità di tale affermazione: ciò che essa dimostra è infatti la volontà pasoliniana di far coincidere idealmente i propri esordi di poeta con quelli di pittore, in una visione precisa della propria opera, secondo cui i piani disciplinari non possono essere separati. È la medesima idea che anima il cinema e soprattutto l'ultima produzione narrativa e poetica di Pasolini.

Anche occuparsi del tema dell'autoritratto nell'opera pasoliniana può insomma aiutare a far luce sull'evoluzione e l'importanza del suo dispositivo autoriale. I ritratti di Pasolini tendono infatti all'inizio a presentarsi come immagini idealizzate di sé, portatrici di un messaggio per il pubblico. C'è persino chi sostiene, come Rinaldo Rinaldi, che tutta “la vasta esperienza pasoliniana dei primi anni è complessivamente rivolta a un gigantesco autoritratto”³⁵ in cui i singoli testi rappresentano “altrettante parti di una poetografia, di un ritratto d'autore.”³⁶ Come già si è visto è il mito di Narciso, con tutto il suo armamentario di fontane, riflessi ed echi, che permette al soggetto, “ragazzo

³³ Pasolini, *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, 22.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, 7.

³⁶ *Ivi*, 17.

specchiato,³⁷ d'identificarsi con il paesaggio esterno ma, soprattutto, con i giovani oggetto delle sue pulsioni erotiche. Il ricorrente tema del fanciullo morto, “Il nini muàrt,” che compare sin dalla seconda lirica di *Poesie a Casarsa*, conferma che tale desiderio è segnato da un forte conflitto interiore e senso di colpa. Sia i fanciulli rappresentati nelle poesie dialettali che quelli ritratti nei propri disegni diventano insomma degli autoritratti, proprio come secondo Pasolini accade nel caso della pittura di un altro dei suoi punti di riferimento figurativi, Carlo Levi, attratto da sempre dal mito di Narciso.³⁸

Ecco quanto scrive Levi a proposito del ritratto: “se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso, cioè come quella prima immagine fondamentale che è la capacità e la possibilità stessa dell'immagine, che è se stesso come altro.”³⁹ Il riferimento al mito greco è evidente così come quello all' “io è un altro” di Rimbaud, il poeta la cui lettura – nel 1938 – segna, secondo Pasolini, la sua scoperta della poesia e il germe del suo antifascismo. Proprio per questo, quando in occasione di una mostra di Levi a Palazzo Te di Mantova, nel 1974, Pasolini esprime un giudizio sulla sua pittura, sembra stia anche parlando di sé, radicalizzando quanto sostenuto da Rinaldi: “Nel profondo, in sostanza, tutti questi ritratti sono degli autoritratti.”⁴⁰ Nel caso di Pasolini il “cumulo di autoritratti”⁴¹ rappresentato dalle sue prime prove pittoriche e poetiche presenta un tipo d'immagine autoriale classica, quella

³⁷ Pasolini, “Cansoneta,” TP, Vol. I, 57.

³⁸ Tra gli alti pittori di riferimento del giovane Pasolini ci sono Masaccio, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Pierre Bonnard, Filippo De Pisis, Matisse.

³⁹ Carlo Levi, “I ritratti,” *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli (Roma: Donzelli, 2001), 10.

⁴⁰ Pasolini, “La pittura di Carlo Levi,” SLA, Vol. II, 2648.

⁴¹ *Ibidem*.

dell'artista demiurgo che “dispone la messa in scena di quanto intende far vedere.”⁴²

Quest'attenzione alla messa in scena di sé come autore è anche testimoniata dalla serie di numerosi autoritratti al cavalletto, che rappresentano il soggetto di profilo o di spalle. È il caso di una delle primissime – e scarsissime – prove grafiche conosciute di Pasolini, realizzata su un foglio da disegno di grandi dimensioni diviso a metà. Sul lato sinistro si trova l'acquerello di un vaso di fiori, dall'altro è rappresentato l'autore di schiena, abbozzato a pastelli mentre dipinge lo stesso vaso. Sopra di lui, la scritta “IO PITTORE PASOLINI” non lascia dubbi circa la natura e la funzione di questo disegno (Fig. 4-5).

Se, ha scritto Stefano Ferrari nel suo studio su autoritratto e psicologia, “l'uomo ricorre all'autoritratto anche per divenire spettatore di se stesso, per controllare, attraverso esso, sé e il mondo,”⁴³ ritrarsi di spalle nella veste di pittore – ossia senza l'uso di uno specchio – manifesta una precisa volontà: mettersi in scena in terza persona, come autore all'opera, per affermare la propria capacità di ordinare e rappresentare il reale. O si potrebbe persino dire, di dirigere la scena del mondo. Siamo all'origine della “funzione Velazquez” nell'universo simbolico pasoliniano.

Fa parte della vulgata critica ricordare che uno dei momenti più importanti nella formazione culturale di Pasolini sia stato l'incontro con lo storico dell'arte Roberto Longhi, ed in particolare le sue lezioni sui “Fatti di Masolini e di Masaccio,” tenutesi tra il 1941 e il 1942, gli stessi anni dei suoi primi esperimenti con pastelli e colori

⁴² Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, 166.

⁴³ Stefano Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia* (Roma-Bari: Laterza, 2002), 181.

Fig. 4



Fig. 5



ad olio.⁴⁴ Quest'esperienza, che Pasolini vede come la sua "rivelazione" pittorica, è essenziale non tanto per leggere la sua produzione grafica di quegli anni ma per comprendere il suo successivo passaggio al cinema, che – come ha mostrato in un dettagliato volume Alberto Marchesini⁴⁵ – è proprio all'insegna della citazione pittorica.

Parlando della propria tecnica cinematografica durante le riprese di *Mamma Roma* (1962), la cui sceneggiatura sarà, significativamente, dedicata a Longhi ("cui sono debitore della mia folgorazione figurativa"),⁴⁶ e in particolare della frontalità delle sue inquadrature, Pasolini spiega che:

Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per 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. Quindi, quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro sopra un quadro.⁴⁷

È chiaro che nel teatro della testa del regista Pasolini c'è il ricordo del celebre documentario del 1947 di Longhi su Vittore Carpaccio, realizzato attraverso un pionieristico lavoro artigianale di montaggio di varie riproduzioni fotografiche in bianco e nero dei dipinti dell'artista veneto, su cui la macchina da presa si muove alla ricerca di

⁴⁴ Per la ricostruzione dettagliata di quel corso si veda il contributo di Dario Trento, "Pasolini, Longhi, Francesco Arcangeli tra la primavera del 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolini e Masaccio," *Pasolini a Bologna*, a cura di Davide Ferrari e Gianni Scalia (Bologna: Pendragon, 1998).

⁴⁵ Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)*, (Firenze: La Nuova Italia, 1994).

⁴⁶ Pasolini, *Mamma Roma*, PC, Vol. I, 153.

⁴⁷ Pasolini, "Le pause di Mamma Roma: diario al registratore," RR, Vol. II, 1846.

particolari e volti, mentre la voce di Longhi si arroca tra preziosismi linguistici e collegamenti inaspettati. Il senso di ieratica staticità del cinema pasoliniano proviene anche da questo tipo di esperienza estetica, traslata nella sua rappresentazione cinematografica del reale, concepito come già da sempre “artificio, cultura, spettacolo”⁴⁸ esperienza estetizzata – pittorica – del mondo. Questa staticità, che rende ancora difficile a molti spettatori una giusta partecipazione emotiva ai suoi primi film, è ulteriormente amplificata da un montaggio particolarmente asciutto, che contrappone, in maniera innaturale e con effetti spesso strani per chi osserva, un’immagine a un’altra immagine, un volto ad un altro volto. Anche l’origine di questo tipo di montaggio viene fatta risalire al magistero longhiano, almeno se si presta fede alla descrizione che Pasolini ha dato delle lezioni del maestro emiliano:

Che cosa faceva Longhi in quell’auletta appartata e quasi introvabile dell’Università in via Zamboni? [...] Sullo schermo venivano proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pure in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una “inquadratura” rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si “opponeva” drammaticamente a una “inquadratura” rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco.⁴⁹

Nel montaggio pasoliniano si trova la traccia di quel susseguirsi di immagini fisse in bianco e nero, immagini che selezionando l’opera di Masaccio e mostrandone i particolari, focalizzano in particolare sui volti.

⁴⁸ Marco Vallora, “Pier Paolo Pasolini tra manierismo e meta letteratura,” *Per conosce Pasolini* (Rome: Bulzoni, 1978), 120.

⁴⁹ Pasolini, “Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi,” *SLA*, Vol. II, 1978.

Come ha scritto Bernhart Schwenk, analizzando in particolare la presentazione dei vari personaggi ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), il primissimo piano in Pasolini “must be described as all but a trademark of his cinematographic gaze.”⁵⁰ Già nella sceneggiatura, infatti, la presenza dei primi e primissimi piani viene fortemente sottolineata, ottenendo effetti come questo:

CARR. sul P.P.P. di Cristo...P.P.P. dei teppisti che gli sputano addosso...P.P.P. di Cristo colpito dagli sputi... P.P.P. dei ghigni dei teppisti, dei servi...P.P.P. di un che con la volgare bocca tirata dal riso, grida.⁵¹

Ciò che non può non colpire immediatamente il lettore è la sigla “P.P.P.,” iniziali di Pasolini ma che allo stesso tempo abbreviazione che indica comunemente il tipo di inquadratura detta primissimo piano. Questa omologia tra tecnica e nome suggerisce quasi una forma di *mise en abîme* dell’autore nel testo – e in maniera indiretta nel film – attraverso la marca autoriale del proprio nome, una sorta di firma cifrata che lega autore e primissimo piano, anch’esso una forma di ritratto. Trova dunque conferma, applicata non alle prime raccolte poetiche ma alla produzione cinematografica, l’ipotesi di Rinaldi, ossia che ogni singola opera pasoliniana corrisponde idealmente a un ritratto che converge sulla figura dell’autore. Che anche Pasolini fosse consapevole della possibilità di giocare in questo senso con il proprio acronimo lo dimostra anche l’auto-recensione a *Trasumanar e organizzar* in cui si riferisce alla seconda sezione della prima parte del

⁵⁰ Bernhart Schwenk, “The Chosen Image. Pasolini’s Aesthetic of the Drawn-Out Moment,” *Pier Paolo Pasolini and Death*, a cura di Bernhart Schwenk e Michael Semff (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005), 42.

⁵¹ Pasolini, “Il Vangelo secondo Matteo,” PC, Vol. I, 637.

volume, intitolata “Piccoli poemi politici e personali,” con l’acronimo “P.P.P.P.,” una sorta di macro sé stesso, un’estensione di sé nell’opera, in cui poesia, vita e politica fanno tutt’uno con il soggetto, l’autore.

3. Parodia

L’intimo legame tra la passione pittorica di Pasolini e il cinema viene esplicitato nel 1963, insieme al discorso dell’autoritratto autoriale, nel mediometraggio di 35 minuti intitolato *La ricotta*, uno dei quattro episodi del film collettivo intitolato *RoGoPaG*, dal nome dei registi coinvolti nel progetto: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. *La ricotta*, che Alberto Moravia definisce immediatamente “geniale,”⁵² è forse davvero uno dei risultati più straordinari e complessi della cinematografia pasoliniana, sicuramente imprescindibile per il discorso svolto fin qui sulla rappresentazione autoriale, ma anche per quello della rappresentazione *tout court*. Il film, ispirato a un fatto di cronaca,⁵³ è infatti un dichiarato esercizio meta cinematografico: la vicenda si svolge nella campagna spelacchiata e riarsa fuori della periferia romana, dove una troupe sta girando, con l’ausilio di numerose comparse prese tra gli abitanti delle vicine borgate, un kolossal sulla crocefissione di Cristo. Tra questi vi è Stracci, chiamato a interpretare la parte principale, un povero morto di fame che – grazie ad alcuni stratagemmi alla Chaplin –

⁵² Alberto Moravia, “L’uomo medio sotto il bisturi,” *L’Espresso*, 3 marzo (1963).

⁵³ “L’idea dell’opera mi fu suggerita da un fatto di cronaca. Durante l’eclissi di sole del 1961 fu girata la scena di una crocefissione destinata ad un film le cui riprese non erano state ancora iniziate [Barabba]. Uno degli uomini crocefissi fu colto da malore per il freddo,” Pasolini, “Non ho offeso il cattolicesimo,” *Avanti!*, 6 marzo 1963.

finirà col far indigestione di ricotta e col morire – di sazietà – durante la scena finale sulla croce, davanti agli occhi del regista interpretato da Orson Welles.

Come conferma Pasolini nell'intervista con Jon Halliday, *La ricotta* può essere letto come una pausa riflessiva ma anche un prodromo al suo film successivo, *Il Vangelo secondo Matteo*:

scrissi la sceneggiatura de *La ricotta* mentre stavo ancora girando *Mamma Roma*, ma pensavo già di fare *Il Vangelo* prima di cominciare le riprese de *La ricotta*, e quando effettivamente girai quest'ultima avevo già scritto il treatment del *Vangelo*, e delineato le idee creative in generale.⁵⁴

La natura interstiziale di questo mediometraggio, se non ne fa esattamente “la summa del primo cinema pasoliniano,”⁵⁵ testimonia una forte volontà intertestuale dell'autore, che si riflette nella ricchezza di rimandi – alcuni dei quali molto significativi – ai suoi due film precedenti, *Accattone* e *Mamma Roma*.

La prima inquadratura di Stracci, ad esempio, è un primissimo piano in cui l'uomo è sdraiato a terra: si tratta di un'anticipazione della sua fine sulla croce, ma anche una citazione del finale di *Accattone* e del primo piano sul volto di Franco Citti (Fig. 6-7). Proprio poco prima di essere investito da un'auto, infatti, *Accattone* afferma il principio che sembra ironicamente sconfessato dal finale de *La ricotta*: “chi ha fede nella provvidenza non morirà mai di fame.”⁵⁶ Inoltre, l'attore non professionista che interpreta Stracci, Mario Cipriani, in *Accattone* aveva il ruolo del ladruncolo cui il protagonista si

⁵⁴ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1321.

⁵⁵ Antonino Repetto, *Invito al cinema di Pasolini* (Milano: Mursia, 1998), 66.

⁵⁶ Pasolini, *Accattone*, PC, Vol. I, 141.



Fig. 6-8

affida per cambiare vita, e nella scena finale viene ripreso proprio mentre osserva, impietrito, il volto di Citti, in un gioco di sguardi che non lascia dubbi circa il legame intertestuale con *La Ricotta* (Fig. 8). Proprio come *Mamma Roma* si conclude con il grido disperato di Anna Magnani per la morte del figlio Ettore, le scene del film nel film che Pasolini sceglie di rappresentare, attraverso *tableaux vivants* ispirati fino al dettaglio a due pale di Pontorno e Rosso Fiorentino, è quella della deposizione. In particolare, il regista si concentra sul motivo del compianto di Maria, inserendo nella citazione pittorica manierista un'altra citazione, ma di natura poetica e medioevale: il "Pianto della Madonna," la lauda di Jacopone da Todi meglio conosciuta come "Donna de Paradiso," in cui la Vergine lamenta la drammatica morte del figlio. Che il riferimento sia proprio a *Mamma Roma* lo provano i versi di "Poesie mondane," composti durante la lavorazione del film nel 1962, poi inseriti nella raccolta *Poesia in forma di rosa*:

Pecore e pastore, un pezzo
 di Masaccio (provi col settantacinque,
 e carrello fino al primo piano).
 Primavera meridionale. Un santo eretico
 [...]
 Poi visione. La passione popolare
 (una infinita carrellata con Maria
*che avanza, chiedendo in umbro
 del figlio, cantando in umbro l'agonia*).

(vv. 8-19)

A confermare questo legame, uno degli angeli che attorniano la croce è Ettore

Garofalo, il ragazzo dalle fattezze caravaggesche che aveva interpretato il figlio del personaggio di Anna Magnani. Come non bastasse, *Mamma Roma* viene poi evocato, con un vero e proprio effetto di *mise en abîme* esplicita, quanto il cinico



regista interpretato da Orson Welles mostra tra le mani il volume che ne raccoglie la sceneggiatura e reca in copertina, insieme al titolo leggibile a chiare lettere, una foto con il volto di Anna Magnani (Fig. 9).

Fig. 9

L'effetto è ancora una volta quello del quadro dentro il quadro, come nell' "Autoritratto con il fiore in bocca", anzi, del fotogramma nel fotogramma.

Nella sequenza dell'intervista tra Welles e uno sprovveduto giornalista, il regista cita proprio alcuni versi da "Poesie mondane." Lo fa dapprima in maniera implicita, quando definisce gli italiani, come se fossero parole sue e non i versi di una poesia, "il popolo più analfabeta / e la borghesia più ignorante d'Europa,"⁵⁷ poi in maniera esplicita, leggendo direttamente dal volume di Pasolini i versi successivi, che rappresentano una sorta di suo ritratto poetico:

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

⁵⁷ Pasolini, "Poesie mondane," TP, Vol. I, 1098.

dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io sussisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno d'ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più.⁵⁸

Oltre a costituire un ritratto, questi versi sono una disperata dichiarazione di poetica, che – ha notato Sandro Bernardi – contiene “quasi tutte le figure della scrittura pasoliniana”⁵⁹: anafora, sineciosi, ossimoro, il tema delle rovine, dello straniero in patria, del confine, oltre al caratteristico tono profetizzante. È l'autoritratto di un intellettuale che si sente sempre più alienato dal presente – il Dopostoria – e che continua a trovare ispirazione solo in un passato che nel tempo diverrà sempre più arcaico e barbarico, come mostreranno film quali *Medea* o *Edipo Re*. Non bisogna però cadere nella trappola ed identificare Welles con un autoritratto qualunque di Pasolini. Egli ne è, al limite, un “ironico alter ego,”⁶⁰ una caricatura, a dimostrare la sua capacità di giocare con la percezione della propria immagine:

⁵⁸ Ivi, 1099.

⁵⁹ Sandro Bernardi, “L’allegoria e il ‘doppio strato’ della rappresentazione,” *A partire da ‘Petrolio.’ Pasolini interroga la letteratura*, a cura di M. A. Grignani e Carla Benedetti (Ravenna: Longo, 1995), 60.

⁶⁰ Marchesini, 36.

il regista Orson Welles, ne *La ricotta*, non rappresenta me stesso, e quindi le cose che lui dice le dice in proprio: probabilmente il regista è una specie di caricatura di me stesso, un me stesso andato al di là di certi limiti e caricaturizzato.⁶¹

Lo dimostra il fatto che, nella sceneggiatura originale, il giornalista chiede addirittura a Welles quale sia la sua opinione “sul regista-scrittore P. P. Pasolini.”⁶² Nel film, invece, pur senza modificare la risposta (“Egli danza!”), il nome di Pasolini viene sostituito da quello di Fellini. La ragione di questa sostituzione risiede forse nella volontà di creare una certa ambiguità circa l’identità del regista. Tuttavia, alcune delle risposte di Welles all’intervistatore, ad esempio il suo dichiarato “profondo, intimo, arcaico cattolicesimo,” o l’adesione al marxismo, possono con tranquillità essere attribuite proprio al Pasolini in procinto di girare *Il Vangelo secondo Matteo*. Pasolini, insomma, gioca con la propria immagine, inserendo – ad esempio – amici come Elsa De Giorgi e Enzo Siciliano tra la schiera di amici del regista convocati per assistere alle riprese dell’ultima scena. Lo stesso accadrà – con effetti proiettivi differenti – anche nel *Vangelo*, dove, si è già detto, Maria è interpretata dalla madre del regista, Maria di Betania da Natalia Ginzburg, e molti degli apostoli dai suoi amici intellettuali. Per quale ragione, allora, Pasolini sceglie proprio Welles per questo autoritratto caricaturale?

C’è chi pensa lo abbia fatto per la sua nomea di “maudit,”⁶³ chi crede sia per via della loro fondamentale diversità.⁶⁴ Si avvicina forse maggiormente alla verità Sandro

⁶¹ Pasolini, “Una discussione del ’64,” SPS, 758.

⁶² Pasolini, *La ricotta*, PC, Vol. I, 336.

⁶³ Franco Calderoni, “Il Golgota delle borgate,” *Il Giorno* 12 novembre (1962).

⁶⁴ Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (Milano: Mondadori, 1977), 46.

Bernardi, quando sostiene che Welles è stato “il regista che più di tutti, nella storia del cinema, ha fatto di se stesso un personaggio, non solo attore, non solo interprete, ma protagonista a tutti gli effetti della propria opera.”⁶⁵ Sia Pasolini che Wellen, insomma, hanno cercato di entrare dentro la propria opera “di mettersi in gioco come autore, di mettersi in scena accanto agli altri personaggi.”⁶⁶ A questo va però aggiunto che proprio tramite la sequenza dell’intervista, Pasolini mostra anche di essere ben consapevole delle dinamiche dell’industria culturale e del mercato: il regista, infatti, si augura la morte del malcapitato giornalista per ottenere pubblicità e gli fa notare come il suo produttore sia anche il proprietario del giornale per cui scrive, a rimarcare la sua posizione di potere. La scelta di Welles, insomma, ossia di una star internazionale, va inquadrata anche all’interno di una consapevole logica di marketing della propria immagine di autore e del proprio prodotto, così come succederà con Maria Callas per *Medea*, o Terence Stamp per *Teorema*.

La funzione della caricatura autoriale de *La ricotta*, caratterizzata da aridità, cinismo ed estetismo, non rappresenta insomma una critica inappellabile al concetto di autore, ma anzi un suo rafforzamento. È come se attraverso il regista de *La ricotta* Pasolini ci mettesse di fronte a quello che avrebbe potuto diventare dopo *Mamma Roma*. Ci pone cioè di fronte a un autoritratto deforme e deformato e allo stesso tempo a due modelli cinematografici, a due vie percorribili. Da un lato – ha notato Gian Piero Brunetta – c’è un cinema come vita, legato alla realtà, rappresentato dal vitalismo animale della storia di Stracci, girata in bianco e nero; dall’altro c’è una scelta

⁶⁵ Bernardi, “L’allegoria e il ‘doppio strato’ della rappresentazione,” 63.

⁶⁶ Ibidem.

estetizzante, didascalica, esasperatamente raffinata, affidata alle parti a colori.⁶⁷ Il gioco tra queste due parti è la manifestazione visiva di una dialettica estetica in corso, e proprio nella loro manipolazione formale emerge con forza la presenza dell'autore.

4. Il ritratto ferito

Se *La ricotta* documenta anche un percorso tra pittura e cinema, non stupisce che dopo una pausa di quasi quindici anni, il ritorno al disegno di Pasolini sia proprio successivo a questa esperienza cinematografica e coincida con il ritratto di un giovane ricetto dagli occhi ridarelli. Si tratta di Ninetto Davoli, un ragazzino romano di origini calabresi, incontrato proprio sul set del film. Ninetto sarà al centro dell'unica relazione affettiva stabile di Pasolini al di fuori del fortissimo legame con la madre, come dimostra *L'hobby del sonetto*, una raccolta di 110 sonetti scritti dopo la fine della loro relazione.⁶⁸ Ai volti e ai corpi dei giovani contadini friulani, immagine di un'Italia mitica e rurale, si sostituiscono i volti e i corpi "senza anima" (*Poesia in forma di rosa*) dei giovani sottoproletari romani, corpi pagani, non contaminati dalla morale sessuale borghese e dal senso del peccato. L'innamoramento di Pasolini, confessato a Ennio Flaiano in una lettera, non spedita, piena di risentimento per un giudizio sprezzante sulla sua traduzione

⁶⁷ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Forma e parola nel cinema* (Padova: Liviana, 1970), 47-48.

⁶⁸ Cfr. Pasolini, "L'hobby del sonetto," TP, Vol. II, 1117-1234. Nel 1971, subito dopo le riprese del Decameron, Ninetto annuncia a Pasolini l'intenzione di volersi sposare con una ragazza di nome Patrizia. La notizia getta Pasolini in uno stato di profonda prostrazione, come mostra questa lettera a Paolo Volponi: "[...] sono quasi pazzo di dolore. Ninetto è finito. Dopo quasi nove anni, Ninetto non c'è più. Ho perso il senso della vita. Penso soltanto a morire o cose simili", Pasolini, *Le Lettere. 1955-1975* (Torino: Einaudi, 1988), 707.

del *Miles gloriosus*,⁶⁹ risale al 1963, e pare sia un evento talmente importante da riportare alla mente di Pasolini l'intensità dei suoi anni giovanili e di quei primi ritratti di giovani amati. Se nel caso di Ninetto la macchina da presa si sostituirà ben preso alla matita, colpisce che negli stessi anni Pasolini riprenda la pratica giovanile dell'autoritratto, testimoniata da una serie di ben nove disegni a pastello o gessetto che, ancora una volta, sembrano emergere in un momento importante per la definizione della propria figura d'autore.

Come s'è visto nel secondo capitolo, il 1965 non segna solo uno dei momenti di riscrittura più intensa de *La Divina Mimesis* ma è anche un anno importante per la poetica pasoliniana: un anno di crisi, il culmine di quella "crisi irrazionalistica" avvertita con forza a partire dall'inizi degli anni '60 e che sta proprio all'origine de la *Divina Mimesis*. Nel 1964, durante un dibattito pubblico, Pasolini parlerà del *Vangelo secondo Matteo*, il suo terzo film importante, come della "manifestazione più clamorosa [...] appariscente, ben chiara e precisa"⁷⁰ di questo suo stato di crisi come intellettuale, e della raccolta *Poesia in forma di rosa*, pubblicata proprio quell'anno, come della trascrizione "diaristica" di tale crisi:

Nessuno dei problemi degli anni cinquanta
mi importa più! Tradisco i lividi
moralisti che hanno fatto del socialismo un cattolicesimo
ugualmente noioso! Ah, Ah, la provincia impegnata!

⁶⁹ "È la prima lettera del genere che scrivo, forse perché in questi giorni mi sono innamorato, o soffro di gastrite nervosa," *ivi*, 517.

⁷⁰ Pasolini, "Una discussione del '64," 753.

Ah, ah, la gara a essere uno più poeta razionale dell'altro!

La droga, per professori poveri, dell'ideologia!

Abiuro dal ridicolo decennio⁷¹

È questa una delle prime abiure pronunciate da Pasolini. A distanza di dieci anni esatti da quella rivolta all'impegno degli anni Cinquanta, nel 1974, Pasolini si sentirà nuovamente costretto ad abiurare, questa volta dall'immagine della sessualità e dei corpi contenuta nei tre film della sua *Trilogia della vita*. Non deve insomma stupire che gli autoritratti del 1965 presentino un Pasolini segnato fisicamente dal senso della crisi: scheletrico, mal rasato o con la barba lunga, i capelli radi sulla testa e soprattutto uno sguardo sofferente e perso (Fig. 10-11). Uno di questi disegni, realizzato con un pastello giallo, *Autoritratto con la febbre* (Fig. 12), fa esplicitamente riferimento alla malattia, e insieme agli altri autoritratti di quell'anno sembra dialogare con alcune delle rappresentazioni di sé contenute proprio nei versi di *Poesia in forma di rosa*. Si leggano, ad esempio, quelli di una delle poesie programmatiche della raccolta, intitolata "La Guinea" ("Mostrare la mia faccia, la mia magrezza – / alzare la mia sola, puerile voce – / non ha più senso")⁷² o quelli di "La ricerca di una casa" che sembrano veramente una trascrizione del proprio volto tracciato sulla carta ("in libera uscita / col viso sfornato / dalla Febbre, pelle bianca secca e barba"),⁷³ o ancora questi versi di "Una disperata vitalità":

⁷¹ Pasolini, "Poema per un verso di Shakespeare", *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1174.

⁷² Pasolini, "La Guinea," *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1089.

⁷³ Pasolini, "La ricerca di una casa," *ivi*, 1103.

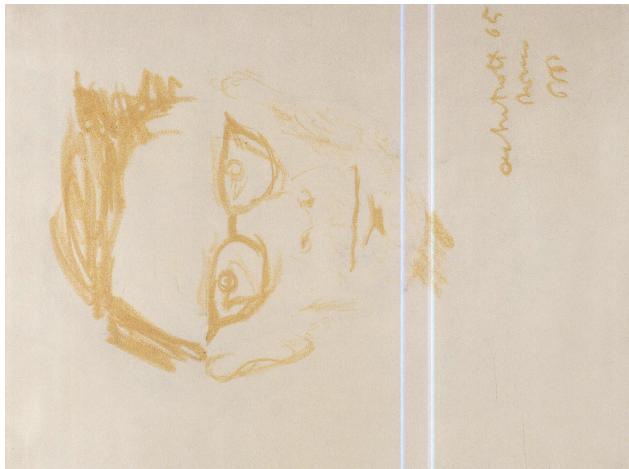
Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



- sono come un gatto bruciato vivo,
pestato dal copertone di un autotreno,
impiccato da ragazzi a un fico,

ma ancora almeno con sei
delle sue sette vite,
come una serpe ridotta a poltiglia di sangue
un'auguilla mezza mangiata

- le guange cave sotto gli occhi abbattuti,
i capelli orrendamente diradati sul cranio
le braccia dimagrite come quelle di un bambino⁷⁴

Come ha scritto Marco Antonio Bazzocchi, in questa raccolta “il corpo del poeta sembra non possedere più il proprio centro vitale.”⁷⁵ È evidente che ci troviamo di fronte a una serie di autoritratti feriti, per riprendere l’espressione impiegata da Sara Ugolini, dove la ferita in senso lato è “il correlativo di uno stato d’animo, una metafora per parlare di una condizione psicologica tendenzialmente negativa.”⁷⁶ La crisi personale modifica la rappresentazione di sé e diventa crisi autoriale, fuori e dentro l’opera.

Occorre ricordare che la crisi ideologica dei primi anni Sessanta, si aggiunge a quello che Pasolini, in *Poesie mondane*, definisce il suo “cancro da scandalo.” Scappato a Roma con la madre dal Friuli, non per sottrarsi all’accusa di corruzione di minorenne, ma alla pubblica umiliazione (il 17 ottobre 1949 veniva espulso dal Partito comunista per “indegnità morale”), Pasolini si ritrova ben presto al centro di una serie infinita di processi giudiziari e mediatici che in molti hanno visto come una “persecuzione” o un

⁷⁴ Pasolini, “Una disperata vitalità”, ivi, 1183.

⁷⁵ Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 159.

⁷⁶ Sara Ugolini, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto ferito*, (Napoli: Liguori, 2009), IX.

“linciaggio.”⁷⁷ Senza voler arrivare all’iperbole, è evidente che nel caso di Pasolini v’è un accanimento da parte dell’opinione pubblica, come dimostrano i molti procedimenti fino al 1965: il romanzo *Ragazzi di vita* viene accusato di contenuto pornografico e il suo autore citato a giudizio; il 17 novembre 1959, Vincenzo Mancuso, sindaco del comune calabrese di Cutro, querela Pasolini per aver diffamazione a mezzo stampa: avrebbe usato termini offensivi per descrivere Reggio Calabria nel suo reportage intitolato *La lunga strada di sabbia*. Il 30 giugno 1960, Pasolini viene accusato di aver aiutato un ladro a fuggire, caricandolo sulla propria auto. Lo stesso anno anche il romanzo *Una vita violenta* viene denunciato dall’Azione Cattolica milanese. L’11 luglio del 1961, Pasolini viene accusato di corruzione di minori dopo che due giornalisti de “Il Messaggero” avevano informato la polizia di aver visto Pasolini in compagnia di alcuni ragazzi nei pressi del porto di Anzio. *Mamma Roma* viene accusato per offesa al comune senso della morale e per il contenuto osceno, mentre *La ricotta* per vilipendio alla religione. A questa sequela di accuse e processi, che continueranno fino alla sua morte, si aggiungono vere e proprie aggressioni fisiche da parte di gruppi dell’estrema destra⁷⁸ che al grido di “Basta con la feccia” si vantano di ripulire le città da “pasolinidi,” “capelloni” e “comuni

⁷⁷ La bibliografia riguardante i processi di Pasolini è assai articolata. Si segnalano: Laura Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, (Milano: Garzanti, 1977), che raccoglie parte degli atti processuali e numerosi interventi non firmati di intellettuali e scrittori. Roberto Chiesi (a cura di), *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni. L’immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*, (Bologna: Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, 2006); che riproduce molti degli articoli relativi alle vicende processuali di Pasolini e alle polemiche successive alla sua morte. Franco Grattarola, *Pasolini una vita violenta. Pestaggi fisici e linciaggi morali: cronaca di una Via Crucis laica attraverso la stampa dell’epoca* (Roma: Coniglio Editore, 2005); include copie anastatiche di articoli dell’epoca e una ricostruzione dei processi contestualizzata nell’insieme dell’opera pasoliniana. Barbara Castaldo, “Imputato Pasolini, un caso di ‘diritto e letteratura’”, *Pier Paolo Pasolini, in Loving Memory*, a cura di Ben Lawton e Maura Bergonzoni (Washington, DC: New Academia Publishing, 2009), 237-256; che affronta la questione dei processi pasoliniani attraverso gli studi di “diritto e letteratura”.

⁷⁸ “Hanno battuto le mani a ‘Mamma Roma’ sulla faccia di Pasolini” così titolava *Lo Specchio* dopo che il 23 settembre 1962, al termine di una proiezione romana, Pasolini viene aggredito da alcuni studenti delle associazioni di estrema destra “Giovane Italia” e “Avanguardia Nazionale”.

stelli.”⁷⁹ Allo stesso tempo, anche da sinistra, Pasolini viene attaccato duramente dall’*establishment* culturale dell’allora P.C.I. Lo ricorda nella meta-intervista con Jean Duflot pubblicata con il titolo *Il sogno del centauro*:

Da Giancarlo Vigorelli a Giovanni Berlinguer, dall’ “Unità” a “Rinascita”, non fu soltanto il realismo (falso o equivoco, naturalmente) ad essere preso come bersaglio, ma fu il mio cosiddetto “disprezzo e disamore” per gli uomini, il mio gusto morbido per la sporcizia.⁸⁰

Dopo averlo criticato per i suoi romanzi degli anni Cinquanta, nel volume del 1965, *Scrittori e popolo*, anche Alberto Asor Rosa, tra i maggiori esponenti dell’intelligenza di sinistra dell’epoca, rifacendosi alle teorie di Lukacs, sostiene che l’opera pasoliniana non può essere considerate parte del “patrimonio ideale del movimento operaio” e – riconoscendone il populismo intrinseco – taccia i suoi scritti di essere “resti pietrificati della cultura borghese.”⁸¹ Anche il fronte più progressivo e sperimentale della cultura di sinistra, l’appena nato Gruppo 63, durante il secondo convegno palermitano del 1965, dopo le schermaglie frontali tra Sanguineti e Pasolini, non risparmia duri attacchi all’ex-fondatore di *Officina*, che lasceranno traccia nella “Nota dell’editore” della *Divina Mimesis*, laddove si ricorda che il suo autore “è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l’anno scorso.”⁸²

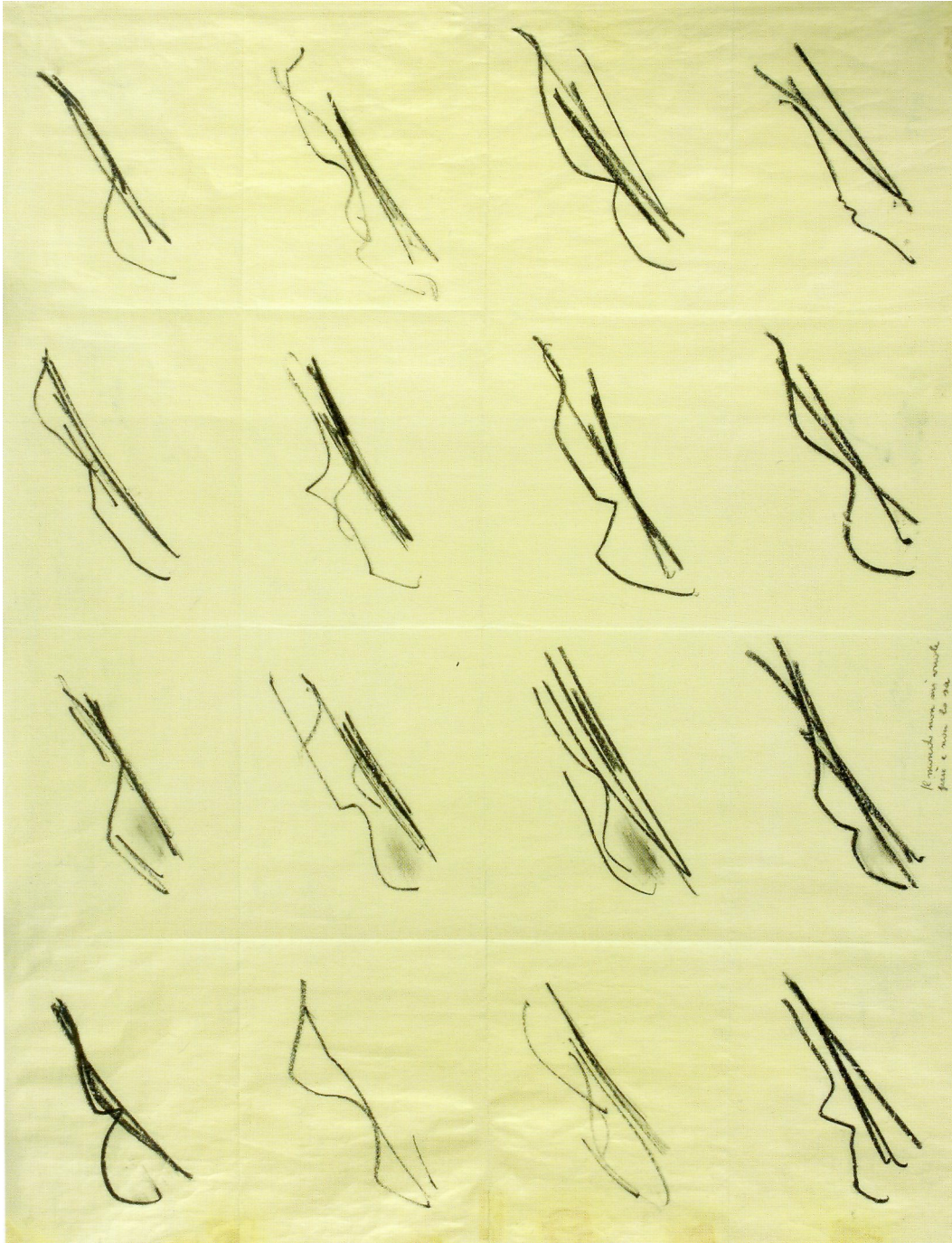
⁷⁹ Da un volantino diffuso dai “giovani” del Movimento Sociale Italiano, nel marzo 1966.

⁸⁰ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1535.

⁸¹ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Io populismo nella letteratura italiana contemporanea* (Roma: Samonà e Savelli, 1971), 426.

⁸² Pasolini, “La Divina Mimesis,” RR, Vol. II, 1119.

Fig. 13



È in questo clima che s’inserisce quello che è forse il più affascinante tra i disegni pasoliniani, che, nonostante non rechi una data, è stato ritrovato dalla nipote, Graziella Chiercossi, in una cartellina del 1965, lo stesso anno dell’“Autoritratto con la febbre,” insieme ad alcuni dattiloscritti dell’epoca. Si tratta di una delle poche opere astratte di Pasolini,⁸³ un disegno realizzato su carta da riporto per litografie, dal caratteristico colore giallino, con una matita grassa (Fig. 13). Il foglio, secondo una tecnica impiegata in seguito per i ritratti della Callas, è stato piegato in modo da ottenere sedici riquadri al cui interno Pasolini ha tracciato dei brevi e nervosi fasci di linee oblique e ondulate, di difficile interpretazione, ma che nel complesso ricordano certi esperimenti grafici di Henry Michaux. Proprio Michaux, infatti, viene citato come esempio di “una paziente e infinita invenzione di segni non alfabetici”⁸⁴ in uno degli appunti più citati di *Petrolio*, intitolato “Qualcosa di scritto,” in cui l’autore definisce l’illeggibilità della sua opera come il suo desiderio di “non di scrivere una storia, ma di costruire una forma,”⁸⁵ rimandando così a una teorica componente visiva del testo. È forse per questo che Franco Zabagli, nel tentativo di decifrare la non figuratività di questo misterioso disegno, ha parlato di “tavola ideogrammatica” e di “alfabeto immaginario.”⁸⁶ Più modestamente, Francesco Galluzzi si è domandato se non si trattasse della bocca del poeta, o di un volo

⁸³ Zigania, De Michelis, Galluzzi hanno sempre indicato questo disegno come l’unica opera astratta di Pasolini. In realtà, *Barene con cielo grigio*, una carta realizzata nel 1968 con tecnica mista, è a tutti gli effetti un’opera stratta che rimanda chiaramente alle tele di Jean Fautrier. Lo stesso è possibile dire di *Pali e reti del Safon*, una carta del 1970, dove – a dispetto del titolo – è difficile scorgere alcun tipo di figuratività. L’astrazione dei segni a matita, infatti, è resa ancor più evidente dall’inserzione di una vera conchiglia incollata sul foglio.

⁸⁴ Pasolini, “Petrolio,” RR, Vol. II, 1343.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Franco Zabagli, “Dipinti e disegni,” 11.

d'uccelli,⁸⁷ mentre Giuseppe Zigania lo ha paragonato ad un mandala, una imago mundi, che nasconderebbe significati alchemici filtrati attraverso la psicoanalisi junghiana.⁸⁸ Ciò che è certo, soprattutto se si leggono le parole autografe di Pasolini riportate in calce al disegno – “il mondo non mi vuole più e non lo sa” – è che non si può che concordare con Michael Semff nell'affermare che quest'opera “seems to openly announce a life crisis,”⁸⁹ tanto che – proprio per la frase in prima persona – credo che il disegno sia da aggiungere al novero dei ritratti pasoliniani. Nello specifico, esso rientra – in una maniera del tutto unica – nella categoria dei ritratti feriti che ho analizzato poco fa: nello specifico, questo disegno è la rappresentazione stessa della ferita come ritratto. Secondo questa lettura, i segni violenti tracciati da Pasolini, che slabbrano ripetutamente la superficie del foglio, sono l'immagine della ferita psichica del soggetto, del trauma del sentirsi rifiutato se non *dal* mondo, certamente da *un* mondo, quello della piccola e grande borghesia italiana che lo attacca ripetutamente con il ricorso alla magistratura per il suo atteggiamento anticonformista, provocatorio e, a tratti, scandaloso.⁹⁰ Infatti, riferendosi alla negativa

⁸⁷ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, 178.

⁸⁸ Giuseppe Zigania, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Marsilio, 1995), 43-44.

⁸⁹ Michael Semff, “A Dialect of the ‘Language of Poetry’. On the Drawings of Pier Paolo Pasolini,” *Pier Paolo Pasolini and Death*, 125.

⁹⁰ Come ha ricordato Barbara Cataldo, ricorrendo alla categoria sociologica del “moral panic,” film come *il Decameron* e *I racconti di Canterbury*, scatenarono centinaia di denunce da parte di private cittadini: “il progressivo intensificarsi delle denunce da parte di private e l'accavallarsi dei casi giudiziari può essere interpretato come il risultato di ondate di panico irrazionali e instinctive: pensiamo ad alcuni film di Pasolini, denunciati ‘preventivamente’ da cittadini che non li avevano ancora visti, ma che segnalavano ‘voci raccolte da amici’ [...] Ciò non corrisponde necessariamente ad un intent persecutorio cosciente, quando è anche il risultato [...] di meccanismo di distorsione comunicativa e di fenomeni collettivi caratterizzati da forte impatto emotivo”, Cataldo, “Imputato Pasolini”, 244.

ricezione di *Teorema*, Pasolini sostiene che gli attacchi della critica “son cose che fisicamente feriscono.”⁹¹

L’uso del segno grafico agito come una ferita sul corpo è peraltro tipico di un movimento come l’Azionismo viennese, in cui artisti come Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler agiscono sul proprio corpo attraverso il colore e il segno pittorico in una mimesi della violenza a cui la società sottopone l’individuo.⁹² Tra questi, Arnulf Rainer, è forse colui che meglio aiuta a capire le ragioni per cui interpretare il disegno di Pasolini nel senso suggerito di una ferita come autoritratto. A partire dalla fine degli anni ’50, infatti, Rainer ha lavorato sulla figura dell’artista operando graficamente su foto del suo volto e del suo corpo. Attraverso segni violenti, l’artista lacera la propria immagine, modificandone la fisionomia, fino ad arrivare ad opere dove al volto è sostituito solo il segno grafico. Se lo specchio di Narciso s’infrange, l’autoritratto non può che diventare l’immagine di un’autonegazione. È in questa ottica che deve essere letto anche il disegno di Pasolini, come la manifestazione grafica di un’immagine di sé lacerata, un’autorialità conflittuale e a tratti fallimentare, che nonostante tutto non smette di essere al centro della rappresentazione.

Benché sia dunque evidente lo stato di grande prostrazione in cui Pasolini versasse in quegli anni (nel ’66 verrà anche colto da un violento attacco d’ulcera e resterà per parecchio tempo in ospedale) occorre ricordare che un artista può decidere di mantenere separate la propria opera dalle proprie vicende biografiche e che è invece una scelta ben precisa – una scelta autoriale – quella di farvele rientrare e di fare della propria

⁹¹ Pasolini, “Incontro con Pasolini,” PC, Vol. II, 2966-67.

⁹² Per un parallelo tra gli artisti dell’Azionismo viennese e Pasolini si veda: Christa Steinle, “Pier Paolo Pasolini ovvero la massima trasgressione,” *Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung*, a cura di Giuseppe Zigania e Christa Steinle (Venezia: Marsilio, 1995), 13-19.

opera un mezzo per rispondere a ogni ordine di accuse. Per tornare a *Poesia in forma di rosa*, ad esempio, tra le carte pasoliniane si trova un foglio dattiloscritto, con correzioni autografe a penna, che sembra corrispondere a una fascetta pubblicitaria preparata da Pasolini stesso:

Un libro di versi come romanzo autobiografico. Una lotta impari contro una lunga campagna diffamatoria. Il diario di due processi. Il giornale di *Mamma Roma* e del *Vangelo secondo Matteo*. I momenti di un isolamento morale e politico subito e scelto. L'abiura dissennata, di un decennio di ricerche poetiche. Viaggi in Africa, Arabia, Israele. Ritorni al mondo delle origini del "male". Registrazioni degli scompensi tra una vita private e una vita pubblica traumatizzare. Accaniti riferimenti ai motive morali e civili di una lotta politica senza compromessi.⁹³

Questo testo, che riassume in maniera perfetta il reale contenuto della raccolta, contiene numerosi elementi su cui è bene soffermarsi. Innanzitutto, vi si afferma la trasformazione della raccolta di poesie – secondo un principio di mescolanza dei generi che sarà tipico del Pasolini successive – in romanzo, e nella fattispecie in romanzo autobiografico. Rinveniamo dunque anche qui quella che sembra essere la principale direttrice dell'opera pasoliniana, ossia una tendenza al ripiegamento autobiografico, di cui – come ho già segnalato – anche la sua attività grafico-pittorica sembra essere un'espressione. Se *Poesia in forma di rosa* è un "diario," per Marcelin Pleyne anche i disegni di Pasolini sono "des fragments d'un jurnal parlé, ils sont en tout cas incontestablement biographiques,"⁹⁴ tanto che si potrebbe addirittura parlare di disegni *artobiografici*, unione di arte e

⁹³ Pasolini, TP, Vol. II, 1707.

⁹⁴ Pleyne, 125.

autobiografia. Sempre nella nota pasoliniana viene affermato il principio di un'opera strumentale alla lotta contro una campagna diffamatoria: si tratta di un uso legittimo del proprio lavoro, ma è chiaro che l'immagine autoriale non può che risultare modificata e inficiata profondamente da questa scelta. Al lettore, infatti, oltre al giudizio estetico, viene richiesto un ben diverso tipo di giudizio, viene cioè domandato di solidarizzare con l'immagine di un autore che si percepisce come "vittima." Non è qui in discussione la realtà di tale condizione vittimale, ma l'effetto prodotto sul lettore, che – come fosse ricattato – non può fare a meno di prescindere nella fruizione dell'opera. Si confronti ad esempio la "Prefazione" a *La Divina Mimesis*, in cui l'autore afferma di dare alle stampe l'opera "anche per fare un dispetto ai miei 'nemici': infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno."⁹⁵

L'opera pasoliniana, penetrata dai conflitti esistenziali del suo autore, diventa essa stessa un autoritratto ferito anche perché "riflette le vicissitudini esistenziali a cui si sente soggetto l'artista," la cui "stessa vocazione artistica viene percepita come destinata a un ruolo di sovversione e di rischio all'interno della società,"⁹⁶ come forma di protesta. Ciò comporta la creazione e la messa in scena di quello che già in precedenza ho indicato con la formula di personaggio-autore, che impone al proprio pubblico i dettagli della vita del Pasolini-uomo, e in un certo qual modo impedisce di fruire l'opera senza doversi destreggiare in una costellazione di biografemi disseminati ovunque. Un testo come "Pietro II," centrale nella raccolta, e che ripercorre le fasi del processo a *La Ricotta*, risulta di difficile comprensione se non si è infatti al corrente di quanto accaduto:

⁹⁵ Pasolini, "La Divina Mimesis," RR, Vol. II, 1071.

⁹⁶ Ugolini, *Nel segno del corpo*, 13.

Ecco, sono stato condannato.

Fatto personale, cicuta che dovrò bermi da solo.

Come l'eroe di un'operetta di dolore, in coturni
tra il basso coro, scende nella notte – tiepida –
l'orrenda scalea. Gli amici se ne vanno a cena.

Solo. Con tre gatti di fotografi, e la piccola
folla che non guardo, eroe compreso nel suo dolore.⁹⁷

Già Foucault aveva ricordato come la perseguibilità penale fosse all'origine del discorso portatore della funzione-autore: “i testi, i libri, i discorsi hanno cominciato ad avere realmente degli autori [...] nella misura in cui l'autore poteva essere punito vale a dire nella misura in cui i discorsi potevano essere trasgressivi.”⁹⁸ È proprio grazie alle sue numerose – e dolorose – disavventure giudiziarie che riempiono le pagine della cronaca dell'epoca, che Pasolini comprende non solo di essere diventato a tutti gli effetti una figura pubblica, sempre sotto i riflettori, ma comprende anche quanto il rapporto tra un autore e i propri personaggi possa divenire problematico e soprattutto quanto esso sia capace di suggestionare il pubblico: “le masse sono spietate. Sono come dei re. E io di fronte a questi re, ormai, sono un po' come un giullare che se sbaglia un motto viene condannato a morte.”⁹⁹

Basta pensare ai cosiddetti fatti del Circeo, che ho prima tralasciato nell'elenco – parziale – delle grane giudiziarie di Pasolini. Eccone sinteticamente i fatti: il 18

⁹⁷ Pasolini, “Pietro secondo,” TP, Vol. I, 1155.

⁹⁸ Michel Foucault, “Che cos'è un autore?,” *Scritti letterari* (Milano: Feltrinelli, 1996), 9.

⁹⁹ Pasolini, “Come un incubo dell'infanzia,” SPS, 1008.

novembre 1961, Bernardino De Santis, impiegato in un bar-distributore presso S. Felice Circeo, viene aggredito da uno sconosciuto. Nella sua versione, dopo aver sorseggiato una Coca-Cola e fatto molte domande, lo sconosciuto si sarebbe infilato un paio di guanti neri, avrebbe inserito nella pistola un proiettile d'oro e cercato di rapinare l'incasso della giornata. De Santis cerca di reagire e colpisce con un coltello la mano del rapinatore, che fugge non prima di aver minacciato il ragazzo. Il giorno successivo, De Santis vede passare sulla strada prospiciente il distributore una Giulietta, in cui riconosce il suo rapinatore. In quella Giulietta c'è Pier Paolo Pasolini. Interrogato, il regista e scrittore ammette di essersi fermato al bar, di aver bevuto una Coca-Cola, di aver fatto alcune domande, ma di essersi poi diretto a S. Felice Circeo, dove stava lavorando alla sceneggiatura di *Mamma Roma*. La sua versione non convince gli inquirenti e viene rinviato a giudizio.

Non serve di certo aver studiato Freud per comprendere che dietro alla pistola dai proiettili d'oro, evidente proiezione del fantasma di un rapporto anale, si nasconde una sessualità non risolta e un'omofobia interiorizzata, e stupisce dunque che tali accuse siano state anche solo prese in considerazione dal pubblico ministero. La ragione di quanto successo la fornisce lo stesso Pasolini, sulle pagine dell'*Espresso*:

Un giorno, un pazzo m'ha accusato di averlo rapinato (con guanti e cappello neri, le pallottole d'oro nella pistola): tale accusa è passata per buona e attendibile, perché a un livello culturale sottosviluppato si tende a far coincidere un autore coi suoi personaggi: chi descrive rapinatore e rapinato.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Pasolini, "Le pallottole d'oro," *L'Espresso*, 1965, citato in Schwartz, 560.

Per quest'esternazione Pasolini verrà denunciato per diffamazione da De Santis, ma quello che interessa ai fini di questo discorso è la consapevolezza pasoliniana di quanto la propria immagine fosse schiacciata, nell'immaginario popolare, sul mondo che aveva descritto nei suoi romanzi romani e nei primi film, tanto da provocare una sovrapposizione di ruoli. Basti pensare che, in un violento attacco contro di lui, mostrando il lato peggiore del giornalismo come manipolazione dell'opinione pubblica, *Il Tempo* pubblica un articolo sulla vicenda del Circeo dal titolo "Denunciata per tentata rapina Pier Paolo Pasolini," accompagnato da una fotografia di Pasolini con in mano un mitra.

In quella foto, il regista è negli inediti panni dell'attore e sta interpretando il ruolo del bandito Leandro il Monco in una scena del film *Il gobbo* (1960) di Carlo Lizzani, per il quale reciterà anche il ruolo di un religioso rivoluzionario, Don Juan, nel film western *Requiescant* (1966).¹⁰¹ L'uso fatto di quell'immagine è una dimostrazione evidente del potere perverso delle immagini in quella che proprio in quegli anni Guy Debord aveva definito con l'espressione "società dello spettacolo," dove spettacolo non va inteso solo come "un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini."¹⁰² Anche il rapporto tra autore e pubblico rientra nella categoria del sociale e il modo con cui sia Debord che Pasolini denunciano lo "spettacolo" moderno come forma di falso progresso presenta analogie importanti. Si pensi all'idea pasoliniana di

¹⁰¹ "Forse giocavano in lui diversi elementi, per spingerlo ad apparire sullo schermo: primo, un certo narcisismo, secondo l'amore per quei personaggi di borgata che aveva così ben raccontati nel suo romanzo, l'idea di vestirsi come loro, di diventare – attraverso un doppiaggio che era naturalmente già previsto – un vero ragazzo romano," Carlo Lizzani, "Il mio attore Pier Paolo Pasolini," *Pasolini sconosciuto*, a cura di Fabio Francione (Alessandria: Falsopiano, 2010), 149.

¹⁰² Guy Debord, *La società dello spettacolo* (Bolsena, Massari, 2002), 44.

omologazione e “genocidio culturale” delle masse ad opera di quello che lui chiama un “nuovo fascismo” centralizzato, identificato con il neocapitalismo della cultura consumistica e televisiva, volto a distruggere le realtà particolari un tempo caratteristiche della società italiana.

In un articolo del 9 dicembre 1973, “Sfida ai dirigenti della televisione,” pubblicato sulle pagine de *Il Corriere della Sera*, e poi incluso sotto il titolo “Acculturazione a acculturazione” in *Scritti Corsari*, Pasolini spiega con sconcertante lucidità e consueto tono apocalittico, la mutazione totalitaria causata dalla civiltà dei consumi in congiunzione con quella dello spettacolo (“lo spettacolo è il capitale a un tale grado di accumulazione da divenire immagine”):¹⁰³

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 a ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l’adesione ai modelli imposti dal centro è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L’abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la “tolleranza” della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana.

Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all’organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d’informazioni. [...] 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 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.¹⁰⁴

¹⁰³ Debord, 54.

Quello che Pasolini descrive è una nuova e radicale forma di alienazione, non molto dissimile da quella descritta da Debord a proposito della perdita d'individualità di chi entra nel dispositivo spettacolare: "l'alienazione dello spettatore a vantaggio dell'oggetto contemplato [...] si esprime così: più esso contempla meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la propria esistenza e il proprio desiderio."¹⁰⁵ È evidente come quest'ultimo riferimento al desiderio risuoni particolarmente importante per il Pasolini degli anni '70, che, solo e in piena polemica con amici e nemici (dopo le vittorie dei referendum su divorzio e aborto, ai quali si era dichiarato contrario), vede nella nuove forme di libertà sessuale "un obbligo, un dovere sociale, un'ansia sociale, una caratteristica irrinunciabile della qualità della vita del consumatore."¹⁰⁶ Tale libertà – secondo Pasolini provocata proprio dalla civiltà dei consumi televisiva – non farebbe altro che ignorare e stigmatizzare ciò che è sessualmente diverso, e soprattutto, proteggerebbe di fatto solo la coppia, non "una coppia creatrice di prole (proletaria), ma una coppia consumatrice (piccolo-borghese)".¹⁰⁷

Consapevole dunque dell'assoluto potere della società spettacolare, che impone modelli falsi, Pasolini ha capito immediatamente che anche il rapporto tra autore e pubblico è mediato da immagini, soprattutto dalle immagini del grande schermo. Nel 1960, rievocando proprio i giorni del set sul quale aveva interpretato la parte del bandito

¹⁰⁴ Pasolini, "Acculturazione e acculturazione," SPS, 290-291.

¹⁰⁵ Debord, 53.

¹⁰⁶ Pasolini, "Sono contro l'aborto," ora "Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti," SPS, 373.

¹⁰⁷ Ivi, 378.

Leandro, Pasolini sembra aver capito bene il tipo di “traslazione dell’identità” che comporta – per un personaggio pubblico – essere sullo schermo: “Insomma non ero più Pasolini, ma Leandro, il Monco: e il giudizio su Leandro il Monco diventa un giudizio su Pasolini.”¹⁰⁸ La sua è insomma la consapevolezza che in una società rovesciata come quella dello spettacolo “il vero è un momento del falso,”¹⁰⁹ come proprio l’uso falsificante di quel fotogramma cinematografico de *Il Gobbo* di Lizzani da parte della redazione “Il Tempo” sembra dimostrare. La sua soluzione, semplice e insieme ambiziosa, è di sfruttare a proprio favore la supposta coincidenza tra autore e personaggio creatasi nella coscienza del pubblico, portandola all’estremo, entrando fisicamente nello schermo, nei suoi film, non più attraverso una controfigura, un alter ego, come nel caso de *La ricotta*, ma direttamente, come attore, interpretando non un ruolo qualsiasi ma quello di un Autore-personaggio.

¹⁰⁸ Pasolini, “Nei panni di un ragazzo di vita,” PC, Vol. II, 2765.

¹⁰⁹ Debord, 45.

Chapter 5

La persona dello schermo: figure autoriali ne *La trilogia della vita*

Nel 1970, Pasolini inizia le riprese del suo adattamento de *Il Decameron* di Boccaccio, il primo film di quella *Trilogia della Vita*, che verrà poi completata da *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974). Mentre i suoi film precedenti, da *Accattone* a *Edipo Re*, erano stati girati e concepiti sotto il segno dell'ideologia di Gramsci, ossia "coll'idea di fare un'opera che in qualche modo corrispondesse all'idea gramsciana dell'opera nazional-popolare,"¹ con i film successivi, da *Teorema* a *Porcile*, Pasolini si propone di realizzare opere più problematiche, provocatorie, secondo la visione di un "cinema impopolare" analizzata nel primo capitolo, un cinema rivolto all'élite e non al popolo. Secondo Pasolini, infatti, all'inizio degli anni '70, il popolo non esiste ormai più, ma imborghesitosi, s'è trasformato in massa. La massa da cui trae la propria linfa la nuova società dello spettacolo e del consumo.

Nonostante rivendichi comunque un contenuto ideologico per i suoi film, molti accusano Pasolini di essersi venduto ai principi del mercato. *Il Decameron*, ad esempio, si rivela come il primo grande successo commerciale della sua carriera di regista, tanto da

¹ Pasolini, "Incontro con Pasolini," PC, Vol. II, 2962.

divenire “il film straniero a registrare più incassi negli Stati Uniti nel 1971.”² Non solo. Con grande disappunto di Pasolini, questa pellicola – per via del suo inedito ricorso a scene di nudo e sessualità esplicita – modificherà indelebilmente l’offerta dell’industria cinematografica italiana, ispirando un intero filone di film “decamerotici” di scarsissima qualità.³ Si tratta perlopiù di pellicole soft-core, come *Decameron n. 69* di Aristide Massaccesi o *Decameroticus* di Pier Giorgio Ferretti, che dell’opera pasoliniana fanno propria solo la nudità degli interpreti, la licenziosità delle situazioni e l’ambientazione pseudo-medioevale. Siamo insomma agli antipodi dell’operazione compiuta da Pasolini, che – sebbene più facilmente approcciabile da un ampio pubblico – risulta altresì complessa, soprattutto per quanto riguarda l’argomento di questa ricerca, ossia la funzione della figura autoriale e la sua rappresentazione.

Il *Decameron*, infatti, non si configura solo, ha scritto Patrick Rumble, come “a metadiscursive examination of the filmic medium itself”⁴ ma piuttosto come “a peremptory statement of authorship.”⁵ Nonostante concordi con quest’ultima definizione di Maurizio Viano a proposito della rilevanza data alla presenza autoriale nel film ispirato all’opera di Boccaccio, non condivido la sua visione di un Pasolini come “absolute tyrant”⁶ che obbliga gli attori non professionisti, scritturati tra gli abitanti del casertano e delle Puglie, a sorridere come davanti alla macchina fotografica di un turista in visita a

² Le entrate lorde furono di circa cinque milioni di dollari solo in Italia. Cfr. Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem* (Venezia: Marsilio, 1995), 807

³ Si veda a tale proposito Marcello Garofalo, “Decameron n.2”, *Segnocinema* 71 gennaio-febbraio (1995).

⁴ Patrick Rumble, *Allegories of Contamination* (Toronto: Toronto University Press, 1995), 17.

⁵ Maurizio Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 272.

⁶ Ivi, 271.

paesi del Terzo Mondo. Tutta la *Trilogia*, infatti, non ha la pretesa di “esprimere la realtà con la realtà, gli uomini con gli uomini, le cose con le cose, per farne un’opera d’arte, ma semplicemente per ‘giocare’ [...] con la realtà che scherza con se stessa.”⁷ Come racconta in un’intervista a Dario Bellezza, con il *Decameron* Pasolini non è più interessato alla dimostrazione visiva del suo principio semiotico secondo cui la “lingua del cinema” possiede lo stesso codice della “lingua della realtà,” egli non vuole insomma “violentare” e “adoperare” i suoi attori.⁸ Al contrario, Pasolini ribadisce di aver “fatto ‘giocare’ gli attori.”⁹ Questa dimensione giocosa e a tratti gioiosa – assente dal successivo *I racconti di Canterbury* – è motivata dal desiderio del regista di rendere omaggio alla pura “gioia del racconto” e alla spontaneità di una corporalità per lui ormai scomparsa: “giocando mi distinguo da una realtà che non mi piace più: nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c’è più.”¹⁰ Questa realtà è quella di un corpo idealizzato, erotizzato e mitizzato dentro e fuori dalla sua opera, un “corpo popolare.”¹¹

1. Regia come pittura, regia come scrittura

Dopo diverse elaborazioni della sceneggiatura e numerosi ripensamenti, dell’iniziale struttura tripartita del *Decameron* restano solo due parti simmetriche. Eliminata la cornice

⁷ Pasolini, “Io e Boccaccio,” SPS, 1654.

⁸ “Ebbene io (come tutti i registi) per una decina d’anni ho così violentato la gente, “adoperandola”: e ho taciuto la mia coscienza con la scusa dell’arte (o del cinema d’autore),” ivi, 1653.

⁹ Ivi, 1653.

¹⁰ Ivi, 1652.

¹¹ Pasolini, “Tetis,” SPS, 264.

boccacesca della peste fiorentina e la struttura delle dieci giornate e dieci narratori, nel film ad introdurre le nove novelle ambientate prevalentemente nella città di Napoli, sono solo due personaggi: Franco Citti nei panni di Ser Ciappelletto e un discepolo di Giotto, interpretato da Pasolini stesso, vero e proprio ritratto del regista-scrittore.

Giotto compare come personaggio del *Decameron* nella quinta novella della IV giornata, dedicata ai “leggiadri motti.” Si tratta di una novella molto breve e di per sé una nicchia marginale all’interno della grande architettura gotica della raccolta. Pasolini le riserva invece grande spazio e immagina che Giotto sia diretto verso Napoli per affrescare la Chiesa di Santa Chiara, espandendo così il racconto di Boccaccio. Proprio questa inserzione diegetica risulta dunque – come ha notato Marchesini – “il momento più eversivo di Pasolini rispetto al testo letterario,”¹² ma anche uno dei momenti salienti per la questione dell’auto-rappresentazione.

Fino ad ora, chi si è occupato di questo film l’ha fatto con l’intento di dimostrare corrispondenze specifiche all’interno dell’opera pasoliniana. Nel suo *Visualizing Boccaccio*, ad esempio, un importante volume che documenta la storia dell’illustrazione del *Decameron*, Jill M. Rickett ha mostrato in particolare che “Pasolini’s Giotto shares both the imaginative and the critical capacities of Boccaccio’s artists while at the same time [...] he occupies a position parallel and sympathetic to that of the *Decameron*’s Author.”¹³ Soprapponendo la propria immagine a quella dell’Autore delle novelle, che non solo rielabora ma modifica ed espande, come nel caso dell’episodio di Giotto,

¹² Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)*, (Firenze: La Nuova Italia, 1994), 136.

¹³ Jill M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997), 115.

Pasolini ricorda insomma al pubblico di essere egli stesso prima di tutto uno scrittore, che ha di fatto riscritto l'opera medievale.

A differenza di Boccaccio però, Pasolini decide di entrare fisicamente all'interno dell'opera, secondo quel modello dantesco in parte già verificato nella *Divina Mimesis*, seppur ancora in via di elaborazione. Boccaccio, infatti, si era limitato a rimanere sulla soglia del testo: la sua voce autoriale emerge direttamente solo nel prologo, con la dedica alle “vaghe donne,” e nel congedo, in cui l'autore – fornendo di fatto ispirazione a Pasolini per il suo adattamento del *Decameron* – “defends his literary art by likening it to painting, which enjoys less censorship.”¹⁴ Da un lato, insomma, in Boccaccio abbiamo la caratterizzazione di Giotto come maestro dell'arte figurativa, ma anche – visto il tema della novella di Boccaccio – della parola (i “leggiadri motti” di cui si dimostra parimenti maestro), dall'altro l'equiparazione della scrittura alla pittura. È qualcosa che abbiamo già visto a proposito del giovane Pasolini e delle sue prime prove pittoriche: gli autoritratti in veste d'artista presi in considerazione all'inizio del precedente capitolo.

Per completare il suo ritratto idealizzato all'interno del film, e dunque la completa “messa in scena del lavoro dell'autore,”¹⁵ Pasolini non ha altro da fare che aggiungere anche quella terza componente che – a partire del 1961, l'anno di *Accattone* – lo ha portato al centro della cronaca e trasformato in una vera e propria star internazionale: il cinema. Ancora una volta, l'opera diviene dunque ritratto e autobiografia, autobiografica addirittura “in modo quasi aggressivo,”¹⁶ perché nel mostrare il passaggio dal *Decameron*

¹⁴ Ivi, 94.

¹⁵ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura* (Roma: Bulzoni, 1994), 75.

¹⁶ Pasolini, “Io e Boccaccio,” 1645.

di Boccaccio a quello di Pasolini, ossia dalla scrittura al cinema, con però la mediazione della pittura, il film ripercorre idealmente le tappe della carriera artistica pasoliniana.

In un primo momento, per il ruolo di Giotto, Pasolini aveva pensato all'amico e poeta Sandro Penna. Il regista, infatti, lo considerava "il nostro più grande poeta vivente"¹⁷ – proprio come Boccaccio considerava Giotto "il miglior dipintor del mondo."¹⁸ In una lettera privata, poi inserita nell'edizione accresciuta di *Tutte le poesie* di Penna, a testimonianza di come pubblico e privato siano concetti osmotici se riferiti al suo caso, Pasolini confessa di avere per lui un vero e proprio "culto."¹⁹ Dopo il rifiuto di Penna e il tentativo di convincere l'amico Paolo Volponi a prenderne il posto, su consiglio anche di Sergio Citti, Pasolini si convince a interpretare lui stesso la parte del pittore medievale, ben consapevole del "nuovo senso che avrebbe preso la [sua] opera, attraverso il [suo] ingresso fisico dentro di essa."²⁰

L'ingresso di Pasolini sullo schermo comporta però un cambiamento. Nel film – racconta il regista in un'intervista per *L'Espresso*, rilasciata all'allora giovane Dario Bellezza – "Giotto non è più Giotto, ma ironicamente, come annuncia Forese (diventato un avvocataccio napoletano), un 'allievo alto-italiano di Giotto', che va a Napoli a dipingere in Santa Chiara degli affreschi realistici (esattamente, dunque, come io sono andato a Napoli a fare il film [...])."²¹ E ancora, "infatti, io sono uno scrittore dell'Alt-

¹⁷ Ivi, 1647.

¹⁸ Boccaccio, *Il Decameron*, novella V, giornata VI.

¹⁹ Scrive da Roma, nel febbraio 1960: "Io ho un culto di te. E come tutti i culti, mi dà il rimorso di non essere così forte e fedele da praticarlo degnamente", Pasolini, *Le Lettere. 1955-1975* (Torino: Einaudi, 1988), 664.

²⁰ Pasolini, "Io e Boccaccio," 1648 (citazione modificata).

Italia e della parte storica italiana, che va a Napoli a fare un film realistico. Quindi c'è un'analogia fra il personaggio e l'autore [...] c'è dentro l'opera, diciamo così, l'opera nell'opera.”²²

Tramite questa “analogia” l'aspetto metalinguistico trova nel *Decameron* la sua più completa espressione, in congiunzione con una riflessione sull'essere autore fatta non più attraverso un ritratto caricaturale come quello affidato alla *Ricotta*, dove già il rapporto pittura-cinema occupava un ruolo centrale, o al quadro nel quadro dell'“Autoritratto con il fiore in bocca,” ma tramite un complesso gioco incrociato di specchi e di lenti. Le lenti sono ovviamente quelle della macchina da presa, ma è opportuno anche parlare di specchi perché ad emergere nuovamente nel *Decameron* è il modello pittorico già impiegato in *Cosa sono le nuvole?* e *Calderón: Las meninas* di Velázquez, evocato di fatto attraverso l'immagine del retro dell'opera, usata per descrivere la nuova forma assunta dal film con il suo ingresso all'interno di essa, “ritrascinato giù a terra, smascherato, visto dal di dietro.”²³ Interpretando la parte di Giotto, Pasolini mostra per analogia l'autore al lavoro, proprio come accade con la tela che Velázquez sta dipingendo nel quadro che lo ingloba, o come nel giovanile autoritratto pasoliniano che reca la scritta “IO PASOLINI PITTORE.” La sua presenza nel *Decameron* significa allora “aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica, ma, attraverso il veicolo della fisicità [...] totale,”²⁴ ottenibile solo se anche l'autore raggiunge la “fisicità del personaggio.”²⁵

²¹ Ivi, 1649.

²² N. R. Mahani, “Decameron”, intervista con P.P.Pasolini, *Cinema 60*, XII, 87-88 (gennaio 1972): 66.

²³ Pasolini, “Io e Boccaccio,” 1648-49.

L'idea di creare un parallelo tra la pittura di Giotto e il suo film era già nelle intenzioni di Pasolini quando ancora non aveva deciso di ritagliare per sé la parte del pittore. Lo dimostra una lettera indirizzata a Franco Rossellini nella primavera del 1970: "Nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistico."²⁶ È insomma già chiaro che l'articolazione visiva del film è sin dall'inizio concepita come un omaggio alla pittura di quello che Pasolini, sempre grazie alla mediazione di Longhi, considera un maestro di realismo, ma soprattutto, colui che ha superato – tramite la sperimentazione prospettica – la bidimensionalità dell'opera. Il realismo giottesco, insieme a quello riferibile alla pittura di Masaccio, è individuabile anche nel bianco e nero scrostato e primitivo delle sue prime prove cinematografiche.²⁷ Nella rievocazione poetica del set de *La Ricotta*, ad esempio, affidata ai versi di *Poesia in forma di rosa*, tale legame emerge in maniera esplicita:

Il Santo è Stracci. La faccia di antico camuso
che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi,
i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò
come un panettiere una sacra pagnotta...²⁸

²⁴ Ivi, 1649.

²⁵ Pasolini, "Ideologia e poetica," PC, Vol. II, 2995.

²⁶ Pasolini, *Le lettere*, 671.

²⁷ "Anche gli obiettivi erano rigorosamente il 50 e il 75: obiettivi che appesantiscono la materia, esaltano il tuttotondo, il chiaroscuro, danno gravità e spesso sgradevolezza di legno parlato o molle pietra alle figure," Pasolini, "Confessioni tecniche," PC, Vol. II, 2769.

²⁸ Pasolini, "Pietro II," *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1150.

In questi versi c'è già, di fatto, l'idea che rende così interessante la scelta d'interpretare l'allievo di Giotto. Il volto di Stracci, il povero morto di fame che nel meta-film de *La Ricotta* interpreta Cristo, è come se fosse già stato visto dagli occhi di Giotto prima che da quelli di Pasolini. Ciò non comporta solo che tale volto appaia antico, come se gli appartenenti al sottoproletariato romano non fossero stati toccati dalla storia, ma suggerisce come Pasolini stia già *dipingendo* mentre dirige, identificandosi così con il pittore medievale. La dialettica fra sguardo cinematografico e pittura viene poi ulteriormente esplicitata, tanto che nella sceneggiatura gli occhi di Giotto vengono equiparati alla macchina da presa:

Giotto è arrivato a Napoli, è nel ventre di Napoli; Forese insieme a un frate, gli è alle spalle, ma non conta più, è in second'ordine ormai; ciò che conta sono "gli occhi di Giotto" (una specie di soggettiva che, guardando, prende possesso della realtà), la realtà di quei vicoli di Napoli, con le persone, le cose, i gesti, la mimica, le situazioni...²⁹

Non bisogna però dimenticarsi che, tramite la figura dell'allievo di Giotto e del suo sguardo, Pasolini sta anche offrendo una rappresentazione autoriale di sé. Infatti, come ha scritto Rosalind Krauss, "per poter rappresentare sé stesso come soggetto, colui che sta per fare un'opera, deve interrompere la fase attiva del suo lavoro [...] L'azione che sceglie di mostrare non comporta né movimento né gesto visibile, al contrario, si tratta di uno 'sguardo', della fissità degli occhi che gli permette di simbolizzarsi come intelligenza mediatrice, come agente costituente dell'opera."³⁰

²⁹ Pasolini, "Il Decameron," PC, Vol. I, 1383.

Nella sua successiva trasposizione cinematografica, il legame tra cinema e pittura, ma soprattutto quello tra il film che si sta facendo e l'affresco da farsi davanti agli occhi dell'allievo di Giotto, è messo in evidenza dall'alternarsi di campo e controcampo tra lo sguardo del pittore e la parete ancora da affrescare all'interno della chiesa, che danno anche allo spettatore l'impressione di trovarsi all'interno del film. Come già aveva scritto Foucault a proposito de *Las Meninas*, infatti, “nell'istante in cui pongono lo spettatore nel campo del loro sguardo, gli occhi del pittore lo afferrano, lo costringono ad entrare nel suo quadro.”³¹ Il Pasolini discepolo di Giotto viene poi ripreso in mezzo alla calca del mercato, intento a *inquadrare* la realtà che lo circonda. Lo fa ricavando una sorta di rudimentale puntatore incrociando indice e medio di entrambe le mani, in un tipico gesto da regista (Fig. 1). Ciò che il suo sguardo inquadra sono i personaggi protagonisti della novella successiva, visti di profilo mentre fanno acquisti al mercato, dapprima attraverso un campo medio, poi con un piano medio, e infine con primi piani di ogni personaggio. Quello che Pasolini ci mostra sembra quasi una versione medioevale del *Kinoglaz* teorizzato dal regista sovietico Dziga Vertov, un “cineocchio” capace di riprendere “la vita colta sul fatto [...] non in quanto tale, ma per mostrare gli uomini senza maschera e senza trucco, per coglierli con l'occhio della cinepresa nel momento in cui non stanno recitando.”³² Nella scena immediatamente successiva si vedono gli assistenti del pittore intenti a preparare i vari colori e la novella vera e propria inizia, con un taglio deciso, solo dopo che Giotto-Pasolini ha dato la prima pennellata di colore sulla parete ancora

³⁰ Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (Milano: Bruno Mondadori, 1996), 86.

³¹ Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (Milano: BUR, 1967), 19.

³² Dziga Vertov, “Cineocchio” (1924), Giorgio De Vincenti, *Andare al cinema*, (Roma: Editori Riuniti, 1988).

bianca, ormai chiara metafora dello schermo cinematografico anche per lo spettatore più sprovveduto.

L'effetto prodotto dalla scena del mercato è notevolmente complesso, perché lo sguardo del discepolo di Giotto è al tempo stesso soggetto e oggetto della visione: il pubblico lo vede guardare e vede ciò che osserva, ma dimenticando che dietro alla macchina da presa c'è l'autore Pier Paolo Pasolini, che inquadra letteralmente se stesso, in un atto altamente auto-riflessivo. Nonostante sia ben nota l'avversione di Pasolini per tutta l'arte astratta e concettuale – avversione documentata di recente anche da Luca Caminati³³ – per capire quanta enfasi contenga la scelta di rappresentarsi come discepolo di Giotto nell'atto di inquadrare la realtà circostante può essere utile rivolgere lo sguardo a quello che è oggi considerato uno dei maestri dell'arte concettuale americana, un artista controverso e provocatorio che – come Pasolini – nutre da sempre una particolare venerazione per Giotto: John Baldessari.³⁴

³³ Luca Caminati, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta* (Milano: Postmediadata, 2011).

³⁴ “Sin da quando ero studente, e in seguito artista, l'opera di Giotto mi ha sempre profondamente colpito per la sua semplicità, in particolar modo gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova. Giotto ha uno stile narrativo che ricorda quasi quello dei fumetti: si legge con grandissima facilità. Più in generale, è un artista che incarna, almeno secondo me, qualcosa che è quasi impossibile ottenere nell'arte, ma che continuo comunque a ricercare: l'unione di semplicità e profondità. Sono due cose solo apparentemente antitetiche. Giotto sembra semplice ma è invece estremamente profondo”, Gian Maria Annovi, “Baldassari il provocatore”, *il manifesto* 10 dicembre (2010), 11.

In un'opera del 1981 intitolata *Virtues & Vices (for Giotto)*, ad esempio, Baldessari ha di fatto cinematizzato le “vignette” giottesche, traducendo lo stile narrativo degli affreschi della Cappella Arena di Padova attraverso l'uso di fotogrammi cinematografici apparentemente irrelati e non significanti, che costituiscono il materiale privilegiato della sua produzione degli ultimi trent'anni. Non è però questa l'opera su cui mi vorrei soffermare per un momento, ma su una fotografia scattata nel 1971, lo stesso

anno del *Decameron* di Pasolini, dal titolo davvero evocativo visto quanto detto sinora: *Hands Framing New York Harbor* (Fig. 2). In quell'anno, il curatore newyorkese Willoughby Sharp, aveva invitato ventisette artisti concettuali a creare progetti per un porto abbandonato sul fiume Hudson.



L'opera di Baldessari, fedele al suo titolo, mostra le dita dell'artista che “inquadrano,” proprio come il Giotto-Pasolini del film, un vecchio relitto di nave attraccato. Allo spettatore, dunque, non viene presentata l'immagine che avrebbe potuto scattare



(quella compresa tra le sue dita), ma un'immagine in potenza, che documenta ciò che viene prima dell'atto creativo, la sua ideazione. Tornando a Pasolini, occorre allora ricordare che, alla fine del *Decameron*, la frase pronunciata dall'allievo di Giotto rimanda proprio a una dimensione concettuale e potenziale dell'opera: "perché realizzare un'opera quando è così bella sognarla soltanto?"³⁵

La maggior parte della critica ha interpretato quest'affermazione apparentemente oscura alla luce del "sogno di Giotto," la sequenza in cui l'artista, svegliatosi di soprassalto nel suo lettino, ha una visione precisa del Giudizio Universale (una rielaborazione del *Giudizio* di Giotto a Padova), che però non dipingerà: il bianco della parete non è riempito da quell'immagine sognata, anche se a dipingerla sulla parete bianca dello schermo è Pasolini-regista nel suo film, il quale è la visualizzazione, altrimenti invisibile, del sogno-pensiero di Giotto. Pasolini e Baldessari affermano insomma, in maniera simile, la supremazia del potere demiurgico dell'autore, tanto che l'opera ha valore non in quanto realizzata, ma in quanto pensata o sognata: in quanto contenuta nel teatro della testa dell'artista.

A confermare questa componente puramente concettuale dell'opera, tutta dipendente dalla mente creatrice dell'autore, è proprio l'affresco che vediamo realizzato nel film. Nella scena finale descritta nella sceneggiatura originale, l'autore contempla con "sorriso dolce, misterioso e ingenuo [...] la sua opera finita,"³⁶ un'opera che nelle

³⁵ Nella sceneggiatura questa frase è assente e il pittore si limita a contemplare l'opera finita con un sorriso. È però interessante che in una lettera di Sandro Penna del 1970, il poeta che Pasolini avrebbe inizialmente voluto per quel ruolo, riferendosi a *Porcile*, si trovi un riferimento esplicito all'idea di film come sogno o visione: "ho pianto di entusiasmo come a *Ladri di biciclette* o [illeggibile]. Ma quelle sono cose ormai incolori di fronte alla stupenda vision (la lo hai sognato?) di *Porcile*. È bello anche se non si può capire o spiegare," Pasolini, *Le lettere*, 666.

³⁶ Pasolini, "Il Decameron," PC, Vol. I, 1411.

intenzioni originali di Pasolini avrebbe dovuto coincidere proprio con la grande visione del Giudizio: “l’affresco appare infatti in tutto il suo splendore divino: coi suoi personaggi semplici e potenti nella loro adorazione a Dio, che dal piccolo cielo li guarda tra aureole simmetriche di Santi.”³⁷ L’affresco con cui si conclude il *Decameron* è però completamente diverso e, soprattutto, *incompiuto*. Si tratta di un trittico più modesto, comprendente però solo due scene, apparentemente ispirate dalla serie dei *Miracoli post-mortem di San Francesco*, visibili nella chiesa inferiore di Assisi ed attribuiti alla scuola giottesca.³⁸ Il terzo riquadro del trittico è vuoto, tanto da far sorgere dubbi nello spettatore circa i festeggiamenti per la fine dei lavori: perché celebrare se l’opera non è completa?

Non mi pare che questo silenzio visivo nel film abbia particolarmente attratto l’attenzione degli studiosi ma, per non allontanarmi troppo dall’argomento di questa ricerca, mi limiterò solo a formulare un paio d’ipotesi. La prima è che il trittico incompiuto sia un riferimento all’iniziale struttura tripartita del film, che avrebbe però comportato una durata di tre ore, troppe per il produttore, così da indurre Pasolini a snellire la pellicola in due sole parti, lasciandone appunto una terza incompiuta. È inoltre possibile che l’affresco mancante sia una sorta di annuncio per un “sequel,”³⁹ come ha scritto Maurizio Viano, un rimando alla *Trilogia* cinematografica da farsi. Infatti, l’ultimo dei film che la costituiscono, *Il Fiore delle Mille e una notte*, attraverso la sua epigrafe,

³⁷ Ibidem.

³⁸ Cfr. Gerard, “Entre Boccace et Giotto, le Décameron de Pier Paolo Pasolini”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, Tome IV (1982): 78n.

³⁹ Maurizio Viano, *A Certain Realism*, 279.

dialoga proprio con il *Decameron* e con la frase pronunciata dal Pasolini-pittore: “La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni.” La complessità di tale “verità” non può che far pensare alla dialettica tra opera singola e corpus. Pasolini sembra dunque suggerirci di cercare il senso del proprio lavoro non nel singolo elemento, ma nel mosaico complessivo, nell’insieme delle sue opere. L’affresco mancante alla fine del *Decameron* parrebbe così l’immagine in negativo del sogno dell’opera da farsi, non solo l’affresco successivo costituito da *I racconti di Canterbury*, ma il vuoto essenziale alla fine di un’opera che si vuole costitutivamente in corso.

2. Da Giotto a Chaucer

Nel *Decameron*, Pasolini ha voluto far credere che l’idea di entrarvi a far parte con il suo corpo sia stata fortuita e circostanziale, motivata dal rifiuto di Penna di interpretare il personaggio di Giotto. Con *I racconti di Canterbury* è ormai invece chiaro che il regista sta programmaticamente sviluppando un discorso esplicito sull’autorialità attraverso il proprio corpo e la sua presenza nel film. Se nel film precedente, infatti, era attraverso la metafora della pittura e l’analogia con Giotto che Pasolini aveva costruito un proprio ritratto d’autore, ne *I racconti* rende ancora più esplicita la sua presenza autoriale interpretando direttamente il ruolo di Chaucer, l’autore del testo adattato per lo schermo:

Quanto al personaggio di Chaucer, è totalmente arbitrario e simboleggia il significato del film. Come ho ripetuto molte volte, il film è, in un certo senso, metalinguistico. È un film sul film, un film cosciente di sé.

[...] Chaucer è stato inventato come personaggio arbitrario che porta il significato metalinguistico nel film.⁴⁰

Se il personaggio di Chaucer può simboleggiare il significato del film è proprio perché egli rappresenta un autore cosciente di sé, tanto che Stephen Greenblatt, all'inizio del suo importante studio sulla pratica del *self-fashioning* nell'Inghilterra del sedicesimo secolo, ricorda proprio "Chaucer's extraordinary subtle and wry manipulations of *persona*,"⁴¹ come esempio di moderna consapevolezza autoriale. Pasolini interpreta, senza mediazione, l'autore e narratore intradiegetico nel testo inglese, stabilendo questa volta un rapporto diretto tra scrittura e cinema, così che al Pasolini-Chaucer corrisponde il Pasolini-regista. Questa corrispondenza viene esplicitata già all'inizio della sceneggiatura, nella scena ambientata alla locanda di Southwark, dove i vari pellegrini si radunano prima di iniziare il loro viaggio. L'impiego ostinato del verbo "osservare" riferito a Chaucer rimanda alla scena di Giotto nel mercato di Napoli, e all'uso del piano sequenza:

Di fronte a questa grande scena realistico-comica, che dà subito il senso dell'intera opera, ecco Chaucer *che osserva*.

Egli è infatti giunto davanti alla locanda come un qualunque altro cliente o pellegrino. Sosta, appunto, a osservare, e, sempre osservando, entra.

⁴⁰ Pasolini, "Pasolini mille e uno," intervista a cura di Marco Giovannini, *Panorama*, 30 maggio 1974.

⁴¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), 1.

Insieme con lui (osservato da lui) entra “il Cuoco”.⁴²

Tra il “guardare” di Giotto e l’“osservare” di Chaucer sembra però esservi una certa differenza. Se per Pasolini l’opera è sogno, occorre ricordare che “l’immagine ha carattere e potenziale di sogno più della parola. I suoi sogni [dell’immagine, *n.d.a.*] sono sogni cinematografici, non sono sogni letterari.”⁴³ Così, se nel caso di Giotto, lo sguardo creava contemporaneamente e felicemente affresco e fotogramma filmico, nel caso di Chaucer e dell’insistenza con cui lo scrittore viene rappresentato nell’atto di scrivere, è forse più opportuno impiegare l’espressione coniata dal critico francese Alexandre Astruc, in un suo celebre saggio del 1948 sulla nascita dell’avanguardia cinematografica, e parlare di *caméra-stylo*, penna-macchina da presa.⁴⁴ Astruc, il cui concetto di *caméra-stylo* è di fatto alla base della successiva teoria del *cinéma d’auteurs* lanciata negli anni Cinquanta dalle pagine della rivista *Cahiers du Cinéma* (su cui Pasolini pubblica anche alcuni saggi cinematografici), è il primo a pretendere che il regista usi la macchina da presa come uno scrittore usa la sua penna, ossia come un modo d’espressione individuale. Da questo punto di vista, il Pasolini-Chaucer non mette in scena solo un ennesimo ritratto d’autore (lo scrittore-regista), ma anche il ritratto di un *auteur* cinematografico.

Su quest’aspetto tornerò fra un momento. Per ora limitiamoci a osservare che, come ha giustamente notato Naomi Greene nel suo pioneristico studio sul cinema di

⁴² Pasolini, “I racconti di Canterbury,” PC, Vol. 1, 1416.

⁴³ Pasolini, “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday,” SPS, 1387.

⁴⁴ Alexandre Astruc, “The Birth of a New Avant-Garde: ‘La Caméra-Stylo’,” *The New Wave*, a cura di Peter Graham, London, Secker & Warburg, 1968.

Pasolini, nonostante le differenze, entrambe le figure di personaggi-autori – Chaucer e Boccaccio – hanno un’importante funzione meta-cinematografica: “appearing at intervals throughout the films, they serve to anchor or join a series of unconnected tales. In this way, they play a vital role in the so-called ‘frame narrative’.”⁴⁵ Dall’osservazione della Greene, che si limita a individuare la funzione di queste figure all’interno dei singoli film, si deve però passare a un piano più generale, che consideri l’idea del ruolo dell’autore proposta da Pasolini nella sua opera complessiva. Ciò che emerge da questi due film è che Pasolini concepisce davvero la figura autoriale come garante della coerenza non solo delle singole opere, ma dell’insieme della sua opera transmediale e transdisciplinare. È Pasolini il collante, il principio che dona senso e coesione a un insieme altrimenti frammentato di poesia, pittura, prosa, cinema, saggistica.

Gli insistiti rimandi intratestuali tra i due film altro non sono che la messa in scena di questa prerogativa dell’autore. Innanzitutto, come ha notato Maria Caterina Paino, la canzone napoletana iniziale cantata sui titoli di testa dal venditore di indulgenze, *Fenestre che lucive*, riprende una melodia già impiegata nel *Decameron*,⁴⁶ e proprio il volume di Boccaccio compare ripetutamente *en abîme* tra le mani di Pasolini-Chaucer, che ogni volta, scorrendolo, è assalito da un modo d’ilarità. Secondo la sceneggiatura, il film avrebbe proprio dovuto aprirsi con lo scrittore inglese alla sua scrivania, nel buio del suo “stambugio medievale,” circondato dai libri accatastati della sua biblioteca:

⁴⁵ Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), 187.

⁴⁶ Maria Caterina Paino, “La trilogia della vita tra sogno e letterarietà,” *Contributi per Pasolini*, a cura di Giuseppe Savoca (Firenze: Leo S. Olschki, 2002).

Chaucer sta consultando queste opere, che conserva e tratta gelosamente. Guarda qua, guarda là. Ecco che prende in mano Boccaccio, lo legge un po', gli viene da ridere, ridacchia forte, da solo, per un po', come un pazzarello. Poi prende il volume del Boccaccio e lo nasconde, lo "sotterra" accuratamente sotto una pila di altri libri e oggetti.⁴⁷

Questa scena iniziale non verrà inclusa nel montaggio definitivo, che sarà complesso e si prolungherà anche dopo la prima al Festival di Berlino, dove il film vincerà l'Orso d'Oro. Eppure l'idea del "seppellimento" del *Decameron*, su cui pare nessun critico si sia sinora soffermato, nemmeno coloro che al film hanno dedicato studi monografici, ritorna anche in un'altra scena del film, già presente nella sceneggiatura, in cui l'autore è inquadrato in uno studio che molto ricorda il *San Girolamo* di Antonello da Messina:

Chaucer sta scrivendo il suo libro [...] Dà una rapida occhiata al mucchio di libri e oggetti che coprono, anzi, seppelliscono il *Decameron*, e furtivamente li toglie, fino a scoprire il libro. Lo apre, lo consulta, ridacchia: poi di nuovo, e stavolta definitivamente lo seppellisce.

E ricomincia a scrivere.⁴⁸

Certamente, a un primo livello di lettura, questa scena rivela aspetti già ben noti, ossia che il modello letterario di Chaucer è stato il "bestseller" medievale di Boccaccio, e che i due film di Pasolini sono tra loro interrelati. Ma c'è qualcosa di più importante in questa insistita esposizione di un nascondimento, o "seppellimento" che dir si voglia. Essa è di fatto una messa in scena letterale non dello studio, ma del "laboratorio" dell'autore, dove ad essere rivelato al pubblico – in un meccanismo d'irretimento tipico del dispositivo autoriale pasoliniano – non sono tanto le fonti, di per sé ovvie, ma, in maniera più

⁴⁷ Pasolini, "I racconti di Canterbury," PC, Vol. I, 1415.

⁴⁸ Ivi, 1447.

interessante, l'occultamento di tali fonti, ossia la strategia con cui un autore sotterra letteralmente gli elementi che proverebbero altrimenti i propri prestiti o plagi. Il pubblico viene insomma reso partecipe di ciò che non dovrebbe conoscere direttamente, e in questa maniera stabilisce un rapporto con l'autore che oscilla tra la confidenza per l'essere messo a parte di qualcosa altrimenti nascosto e la soggezione per la posizione di sapere dell'autore. E forse quest'ultima ad essere maggiormente in gioco nel caso di Pasolini, soprattutto nel caso de la *Trilogia della vita*, rivolta a un pubblico popolare, certamente non avvezzo all'opera di Boccaccio, né a quella di "Seneca, Platone, Boezio, Catone, Sant'Agostino, Petrarca, Dante."⁴⁹

Tramite il proprio ritratto in terza persona nelle vesti di Chaucer, Pasolini crea nuovamente per sé l'immagine autoriale del maestro, non del maestro socratico, del pedagogo, ma del tipo di maestro che non riesce a non rendere palese la propria superiorità culturale. Pasolini utilizza insomma il cinema come qualsiasi altro mezzo di massa, ad esempio come la televisione, che critica aspramente, nel 1971, durante la registrazione di una puntata a lui dedicata della seguitissima tavola rotonda televisiva, *Terza B: facciamo l'appello*, condotta da un perplesso Enzo Biagi: "nel momento in cui qualcuno ci ascolta dal video ha verso di noi un rapporto da inferiore a superiore, che è un rapporto spaventosamente antidemocratico."⁵⁰ Video e schermo, nella società dello spettacolo ("la televisione è un medium di massa, che non può che alienarci"⁵¹), sono concetti intercambiabili, tanto che nella stessa intervista Pasolini non manca di

⁴⁹ Ivi, 1415.

⁵⁰ L. De Giusti (a cura di), *I film di Pier Paolo Pasolini* (Roma: Gremese, 1983), 150.

⁵¹ *Ibidem*.

enfaticamente l'immagine di sé come autore di successo ma perseguitato: “Il successo non è niente, il successo è l'altra faccia della persecuzione.”⁵² Ne *I racconti*, il corollario visivo di quest'affermazione si trova nel racconto del Frate, che mostra in modo piuttosto crudo – grazie a un'aggiunta tutta pasoliniana – il rogo di un omosessuale pubblicamente denunciato, “an awfully pessimistic political reading of a society that cruelly punishes a form of desire judged abnormal”⁵³ e insieme immagine del prezzo personale pagato da Pasolini per la propria celebrità.

Che il riferimento al libro del *Decameron* all'interno del film svolga anche il ruolo che ho appena illustrato è dimostrato ampiamente dal cartello che chiude i titoli di testa di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) in cui Pasolini inserisce, esplicitando del tutto quanto compiuto in via sperimentale ne *I racconti*, una “Bibliografia essenziale” del suo film:

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Ed. du Seuil; Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit (trad. it. Dedalo); Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, Ed. Gallimard (trad. it. Sugarco); Pierre Klossowski, *Sade mon procaina – Le philosophe scélérat*, Ed. du Seuil (trad. it. Sugarco); Philippe Sollers, *L'écriture ed l'expérience des limites*, Ed. du Seuil. Nel film, citazioni da R. Barthes e P. Klossowski.⁵⁴

È questa la prima volta nella storia della cinematografia occidentale che lo spettatore si trova di fronte a un elenco dettagliato, con tanto di riferimento alle edizioni originali e

⁵² Ibidem.

⁵³ Agnès Blandeau, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval Texts and Their Translation to Film* (Jefferson, NC: McFarland & Co, 2006), 28.

⁵⁴ Pasolini, “Salò o le 120 giornate di Sodoma,” PC, Vol. II, 3158.

relative traduzioni, delle forti concettuali alla base di un film. In effetti, come l'autore ha cura di indicare in calce alla sua diligente bibliografia di bravo scolaro, i discorsi dei quattro Signori contengono proprio citazioni dai testi indicati. Per Gary Indiana, “the film, including its intellectual references, comprises a bleak satire”⁵⁵ e allo stesso tempo “Pasolini’s bibliography [...] implies that there is more to be gleaned from Sade than any viewer could infer from what Pasolini attempted.”⁵⁶ Sono entrambi spiegazioni condivisibili, che però non prendono in considerazione il senso di totale inadeguatezza e inferiorità che pervade lo spettatore al trovarsi “impreparato” non tanto *di fronte* all’opera, ma *prima* del suo inizio. A differenza della bibliotechina di Pasolini-Chaucer, che è integrata all’interno di un’opera in cui uno dei personaggi è anche l’autore che di fatto sta scrivendo la storia narrata, la bibliografia di *Salò* precede la visione del film e in un certo senso provoca, sin dall’inizio, un fortissimo distacco psicologico emotivo, collocando lo spettatore in una condizione di difetto rispetto all’autore, che provvede simbolicamente – ma attraverso il racconto cinematografico – all’educazione sadiana del suo pubblico, come le lettrici “educano” le giovani vittime del film.

Di fronte alle atrocità rappresentate nel film, ci si dimentica ben presto della bibliografia essenziale, ma a un livello differente Pasolini continua – nel buio che ha creato tutt’intorno – a lanciare segnali, come una lucciola continua ad emettere luce ad intermittenza. Qualcosa di simile avviene anche in *Petrolio*, nel frammento intitolato

⁵⁵ Gary Indiana, “The Written Movie”, *Salò, or the 120 Days of Sodom* (The Criterion Collection, 2008), 50.

⁵⁶ Ivi, 52.

“Ritrovamento a Porta Portese,” che già si è discusso nel terzo capitolo. Anche la “valigetta piena di libri”⁵⁷ funziona da bibliografia essenziale, o piccola biblioteca, proprio come quella visualizzata nello studio di Chaucer. Come si ricorderà, i libri trovati nella valigia costituiscono, di fatto, la bibliografia (parziale) impiegata da Pasolini per scrivere *Petrolio*. Anche qui, in quello che sarà destinato a restare, a causa della sua morte, un vero e proprio insieme di appunti, una virtuale scrivania abbandonata, Pasolini sta insomma inserendo l’idea di un autore che non si nasconde, ma lascia tracce evidenti del proprio processo compositivo e insieme l’idea di un’opera fotografata – ripresa, nel caso della *Trilogia* – nel suo farsi. Proprio in un’inquadratura de *I racconti*, prima della storia del cuoco, scorgiamo infatti Chaucer, seduto sulla branda del dormitorio di una locanda, intento a vergare sulla pergamena le seguenti parole: “Appunti per un libro sui racconti dei pellegrini verso Canterbury.”

3. Auteur

Tutti gli elementi delineati sinora contribuiscono a sostenere non solo la tesi della rilevanza della figura dell’autore nell’ultimo Pasolini, ma nello specifico l’importanza del dispiegamento del dispositivo autoriale all’interno di un altro dispositivo, quello cinematografico. Il concetto di “cinematic apparatus,” a partire dagli anni ’70, non è più solo associato alla tecnologia del cinema, ma a un tentativo di considerare questo mezzo – ha scritto Teresa De Lauretis – “as a particular institution of relations and meanings (a whole machinery of effects and affects).”⁵⁸ Un simile complesso macchinario di effetti,

⁵⁷ Pasolini, *Petrolio* (Torino: Einaudi, 1992), 86.

effetti autoriali nel nostro caso, pare essere messo in campo anche da Pasolini nei primi due film della sua trilogia, con un' enfasi che non può che apparire sospetta. Come è stato ricordato in precedenza, dopo *Edipo Re*, caduta l'illusione gramsciana, Pasolini reagisce all'emergere della società di massa neocapitalistica, rivolgendosi a un'élite e cercando di creare opere che fossero “meno consumabili possibili...opere difficili e quindi non digeribili.”⁵⁹ Pasolini è insomma totalmente consapevole di usare i mezzi tipici della comunicazione di massa, ma allo stesso tempo cerca di creare film che contraddicano tale tipo di comunicazione e operino un “decentramento democratico.”⁶⁰ La decisione di adattare allo schermo opere letterarie capaci di attirare, ma soprattutto di intrattenere un grande pubblico non prevedeva il tipo di riscontro poi verificatosi, provocato soprattutto dalle tematiche licenziose, la nudità e l'apparente assenza di contenuti intellettuali, una reazione che dove aver messo in guardia Pasolini dal rischio di vedere oscurata la propria identità di *auteur*.

Con questo termine francese ci si riferisce all'innovativa ma contestata idea di autore cinematografico nata tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 in seno alla già citata rivista francese *Cahier du Cinéma*. Nello specifico, a parlare per la prima volta de “la politique des auteurs” – espressione poi anglicizzata dal Andrew Sarris in “auteur theory”⁶¹ – era stato François Truffaut in un articolo del 1954 intitolato “Une certaine

⁵⁸ Teresa de Lauretis, “Preface”, *The Cinematic Apparatus*, a cura di Teresa de Lauretis e Stephen Heath (New York: St. Martin's Press, 1980), IX.

⁵⁹ Pasolini, “Incontro con Pasolini,” PC, Vol. II, 2980.

⁶⁰ Ivi, 2980.

⁶¹ Andrew Sarris, *The American Cinema: Director and Directions, 1929-68* (New York: E. P. Dutton, 1968).

tendance du cinéma français.” Attaccando registi come Jean Delannoy, Yves Allégret, Jean Aurenche e Pierre Bost, identificati con la tradizione del cinema francese di qualità ma rei, soprattutto gli ultimi due, di essere troppo commerciali e letterari, ossia di dipendere troppo dalla scelta di adattare sullo schermo romanzi di successo, Truffaut sostiene che un *auteur* è un regista che invece di adattare il lavoro di qualcun altro, “transforms the material into an expression of his own personality.”⁶²

Per i collaboratori di *Cahier du Cinéma* il cinema è dunque un’arte legata all’espressione personale del regista, ed è proprio la sua personalità a dotare l’opera di unità organica. Esempi di questa tendenza sono, secondo Truffaut e sodali, Bresson e Renoir, quest’ultimo particolarmente amato da Pasolini. Credo sia chiaro quanto questa critica dell’adattamento cinematografico e dell’aspetto commerciale di una pellicola possa essere ritornato alla mente di Pasolini dopo il successo del primo film della sua *Trilogia* e le numerose accuse mossegli da critica e amici di sempre, tanto che nel 1973, sulle pagine de *Il Corriere della Sera*, si sentirà di precisare la propria posizione in questo modo:

Nel trarre un film da un testo che inaugura la letteratura anglo-sassone, *The Canterbury Tales* di Chaucer, io non ho voluto farne un’illustrazione. Ho voluto fare un’opera autonoma, “di autore”. S’intende che in quanto tale, la mia opera è *anche* una “lettura critica” del testo che l’ispira, e dunque, in quanto tale, contiene in sé i motivi, gli elementi, i fatti “interpretati” (sarebbe perciò errato riferire e addebitare tutto a Chaucer, postulando l’innocenza di una mia presunta illustrazione del testo; ma sarebbe errato anche considerare come del tutto staccato il cordone ombelicale che unisce il mio testo alla sua matrice).⁶³

⁶² Edward Buscombe, “Ideas of authorship,” *Screen*, vol. 14, 3 (Autumn 1973), 76.

⁶³ Pasolini, “Libertà e sesso secondo Pasolini,” PC, Vol. I, 1569.

Nel 1960, prima cioè di diventare un regista, Pasolini scrive, o meglio s' improvvisa per qualche mese critico cinematografico, per la rivista "Il Reporter," rivelando infatti di essere aggiornato, ma non troppo, sulle tendenze del cinema francese contemporaneo: "Tacerò sulla *nouvelle vague* perché tutti ne hanno piene le tasche, e soprattutto perché sono poco documentato. Non mi va di andare a vedere i suoi prodotti."⁶⁴ Il neo-critico sembra però avere una particolare avversione proprio per Truffaut: "a stento ho sopportato *I quattrocento colpi*: a ogni inquadratura ero tentato di scappare fuori dalla sala, tanto mi irritava la presunzione del principiante."⁶⁵ Curiosamente, quattordici anni e diverse regie cinematografiche dopo, in un lungo saggio su *La nuit américaine*, Pasolini sembra riprendere passo passo le argomentazioni del panegirico sull' *auteur* di Truffaut del 1954. Nella sua recensione, Pasolini mostra infatti come un film apparentemente "previsto nella sceneggiatura fino al minimo dettaglio" che avrebbe collocato il regista francese "al rango di esecutore, come i registi nei film americani" (un altro degli obiettivi polemici in "Une certaine tendance du cinéma français"), sia invece riscattato dalla sua poetica artistica dove anche il montaggio "anziché essere concepito come un'operazione pratica, è concepito come un'operazione estetica."⁶⁶ In questo caso, sul lavoro da artigiano rigoroso di Truffaut "si proietta

⁶⁴ Pasolini, "L'anno del *Generale Della Rovere*," SLA, Vol. II, 2240.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, 2653.

indietro la luce nobilitante del fine artistico, anzi, strettamente estetico, che non era certo nelle intenzioni dei registi commerciali del mito americano.”⁶⁷

È chiaro che Pasolini sta anche pensando a sé, alla figura di un regista-poeta la cui personalità ed estetica deve garantire la riuscita artistica dell’opera: il suo cinema di poesia altro non è che l’espressione di questa poetica totale e totalizzante dell’*auteur*. Il suo cinema non può mai essere confuso con una messa in scena collettiva, un’operazione di artigianato di gruppo: proprio come la poesia deve insomma esprimere – a ogni livello – l’individualità dell’autore. Ecco infatti che cosa racconta a Jon Halliday:

Quanto ai “miei” film, non ho mai pensato neppure lontanamente di farne uno che fosse opera di gruppo. Ho sempre concepito il film come opera di un solo autore, non solo della sceneggiatura e della regia, ma anche per quanto riguarda la scelta dei set, i personaggi, perfino i costumi. Io scelgo tutto, per non parlare della musica.⁶⁸

E ancora, a Jean Dufлот:

Non vorrei sembrare troppo egocentrico, ma credo che il cinema d’autore determini uno stile e dei metodi di lavoro ben precisi. Non concepisco affatto la creazione di un film come un lavoro di gruppo, in cui ogni specialista darebbe il suo contributo senza preoccuparsi del progetto personale. Un film è l’opera di *un* autore. Questo autore è il solo a decidere della sceneggiatura, della messinscena, della direzione degli attori; è sempre lui ad effettuare i sopralluoghi, a scegliere i posti per le riprese, i costumi e possibilmente la musica.⁶⁹

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1306.

⁶⁹ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1435.

Quanto il cinema di Pasolini sia invece debitore della collaborazione di altri straordinari professionisti, a partire dal fidato fotografo Tonino Delli Colli, è storia nota, ma è chiaro che anche l'idea dell'*auteur*-centauro onnipotente contribuisce alla costruzione del ritratto dell'autore Pasolini.

4. Volersi vedere

Per capire quanto il discorso sulla propria figura di autore fosse al centro degli interessi di Pasolini all'inizio degli anni '70, occorre soffermarsi non tanto sul terzo ed ultimo “quadro” della trilogia, *Il fiore delle mille e una notte*, ma sulla sua sceneggiatura originale, che presenta notevoli differenze rispetto al film. È nella sceneggiatura iniziale, infatti, che Pasolini progetta ciò che solo in *Petrolio* – i cui appunti cominciano ad accumularsi sulla sua scrivania proprio tra il 1973 e il 1974 – sarebbe diventato poi esplicito: la presenza dell'autore in carne ed ossa all'interno dell'opera, in veste di null'altro che di se stesso. Come abbiamo visto, nel ritratto autoriale del *Decameron*, Pasolini interpreta Giotto, che tramite la metafora della pittura diventa alter ego del regista. Nei *Racconti*, egli assume invece i panni di Chaucer, l'autore del testo originale e del film nel suo farsi. Il passo successivo non poteva che essere quello di interpretare l'autore del film, il regista, ossia se stesso, radicalizzando così anche la centralità della sua poetica di *auteur*. Se nel caso dei due film precedenti il corpo di Pasolini viene usato come significante per significati autoriali differenti, nella sceneggiatura de *Il fiore delle*

Mille e una notte si sarebbe arrivati all'esplicitazione della coincidenza tra corpo di Pasolini e *auteur* del film.

Prima del “drastico processo di semplificazione diegetica,”⁷⁰ *Il Fiore* sarebbe dovuto iniziare con una scena ambientata nella moderna Il Cairo dove tre ragazzini, in un palmeto alla periferia della città, si masturbano per passare il tempo e ad uno ad uno vedono, come in una apparizione o visione, tre delle storie raccontate ne *Le mille e una notte*. Questa cornice, in seguito eliminata, è estremamente importante per l'argomento che sto analizzando perché al suo interno compare a un certo punto proprio “l'autore del film”⁷¹ la cui descrizione – “il suo volto magro e il suo sguardo febbrile”⁷² – se confrontata con i ritratti feriti di Pasolini del 1965 e i ritratti in versi di *Poesia in forma di rosa*, non lascia dubbi circa la sua identità. Le battute che seguono tra uno dei ragazzi e l'autore, che dispensa carezze a questi ragazzi di vita nordafricani, non fanno che confermare il fatto che Pasolini avesse intenzione di interpretare se stesso nella pellicola:

NUR ED-DIN (*accettando la carezza*) E tu, che lavoro fai?

AUTORE Lo scrittore...

I ragazzi lo guardano ammirati.

NUR ED-DIN E cosa scrivi?

AUTORE Poesie, racconti...⁷³

⁷⁰ Maria Caterina Paino, “La trilogia della vita tra sogno e letterarietà”, 124.

⁷¹ Pasolini, “Il fiore delle Mille e una notte,” PC, Vol. II, 1797.

⁷² Ivi, 1798.

⁷³ Ivi, 1799.

Nonostante il suo nome non venga mai esplicitato, non c'è insomma nessun dubbio che l'autore sia proprio Pasolini, e il fatto che invece di dichiararsi regista egli affermi di essere un poeta e uno scrittore è ancora una volta indice del fatto che è un'immagine totale e comprensiva di autore che Pasolini vuole comunicare al pubblico del film. Ciò assume un valore particolare se si considera che – a differenza di quanto accade per i testi alla base delle due pellicole precedenti – le *Mille e una notte* è una raccolta anonima, il cui autore è dunque privo di identità: senza nome. Nelle intenzioni di Pasolini pare dunque esserci anche quella di occupare questo vuoto nel testo, di colmare questa lacuna con la propria fisicità.

Per ritornare al concetto di morte dell'autore, e al saggio di Michel Foucault, si potrebbe affermare che la sceneggiatura originale del terzo film della *Trilogia della vita* non sia altro che la strenua affermazione della impossibilità di accettare l'idea dell'eclissi dell'autore con i suoi caratteri individuali, la sua morte:

[le] *Mille e una notte* – aveva anch'esso come motivazione, come tema e pretesto, il non morire: si parlava, si narrava fino all'alba per evitare la morte, per rimandare quella scadenza che avrebbe chiuso la bocca del narratore. Il racconto di Schèhèrazade è il contrario accanito dell'assassinio, e lo sforzo ripetuto ogni notte per riuscire a mantenere la morte fuori dal cerchio dell'esistenza.⁷⁴

Tra gli elementi che danno assoluta certezza in merito all'identità tra autore *nel* film e autore *del* film c'è il riferimento esplicito all'omosessualità, che pare non solo una chiave di lettura dell'opera ma l'elemento genetico dell'opera stessa: tutti i racconti seguenti,

⁷⁴ Michel Foucault, "Che cos'è un autore?," 4.

ambientanti in un arcaico passato terzomondista, sono infatti inseriti nella sceneggiatura come se fossero visioni provocate dai tre baci che l'autore scambia, a turno, con i tre giovani sottoproletari arabi. Pasolini allontana insomma – forse inconsciamente – l'idea dalla morte dell'autore attraverso la manifestazione del proprio eros, in un parallelismo perfetto – se si leggono questi versi da “La realtà,” – tra narrazione e atto sessuale:

e mille volte questo atto è da ripetere:

perché non ripeterlo, significa provare

la morte come un dolore frenetico⁷⁵

Inoltre, se si pensa che nella versione originale le *Mille e una notte* è il racconto a scatole cinesi che Sheherazade interrompe continuamente per procrastinare la propria morte, ma anche per evitare il contatto sessuale con il sultano, Pasolini, sostituendo a questa figura femminile un omosessuale, e al rapporto eterosessuale interdetto l'immagine di una omosessualità apparentemente naturale e libera da condizionamenti culturali, opera non solo un'inversione di genere ma di fatto esplicita la componente creativa e positiva dell'orientamento omosessuale.

In uno dei saggi contenuti in *Empirismo eretico*, Pasolini aveva spiegato in questo modo il tipo di rapporto tra realtà e rappresentazione:

Vivendo, dunque, non ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening se vogliamo.⁷⁶

⁷⁵ Pasolini, “La realtà,” TP, Vol. I, 1113.

L'idea originale de *Il fiore delle Mille e una notte* sembra essere la rappresentazione radicalizzata di questo principio, perché diventando attore che interpreta se stesso all'interno del proprio film Pasolini esce dall'happening dell'esistenza e compie quella "grande performance"⁷⁷ che impedisce all'opera di essere autosufficiente senza la persona dell'autore. Questa completa compenetrazione di opera e autore è quanto si evince anche della performance di Fabio Mauri analizzata nel secondo capitolo. Pasolini autorizza, obbliga cioè a una lettura *autor-izzata* della sua opera. L'idea di una *Trilogia* che conduca gradualmente il lettore a familiarizzare con il suo volto, presentato in varie vesti autoriali (pittore, scrittore e, infine, regista) è insomma un meta-ritratto d'artista.

Se si pensa che il fotoritratto di Listri, che ho preso in considerazione all'inizio del capitolo precedente, risale al 1973, cioè al periodo della stesura della sceneggiatura de *Il fiore delle Mille e una notte*, è facile comprendere come Pasolini articoli su tutti i fronti il proprio dispositivo autoriale. Da un lato abbiamo l'immagine dell'autore proiettata a ritroso per includere il proprio passato di pittore e poeta dialettale, dall'altro l'immagine del pittore-scrittore-regista articolata attraverso la propria presenza fisica nella *Trilogia*.

A ciò si aggiunge il fatto che negli stessi anni, ossia tra il 1973 e il 1975, Pasolini sta anche scrivendo, su le pagine di due importanti giornali come "Mondo" e il "Corriere della Sera," la serie di articoli di carattere politico e sociale che costituiranno poi *Scritti corsari*, dove "elabora una nuova strategia retorica per coinvolgere i lettori e portarli sulle

⁷⁶ Pasolini, "La lingua scritta della realtà," SLA, Vol. II, 1514.

⁷⁷ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), 15.

proprie posizioni.”⁷⁸ Anche questa strategia si presenta come uno dei macchinari del dispositivo autoriale pasoliniano, perché consiste nel prendere spunto dalla propria esperienza privata, rendendo partecipi i lettori di elementi della propria biografica, in una sorta di diario pubblico e condiviso, per poi allargare il discorso fino a farne un caso generale. Checché se ne pensi dell’argomento, emblematico di tale strategia resta l’incipit dell’articolo intitolato “Sono contro l’aborto”: “Sono [...] traumatizzato dalla legalizzazione dell’aborto, perché la considero, come molti, una legalizzazione dell’omicidio. Nei sogni, e nel comportamento quotidiano – cosa comune a tutti gli uomini – *io vivo la mia vita prenatale, la mia felice immersione nelle acque materne: so che là io ero esistente.*”⁷⁹

Quello che Pasolini sta insomma disegnando in quegli anni non è solo una meta-ritratto, ma un macro-ritratto, coincidente con la sua opera debordante e complessiva che – ha scritto giustamente Carla Benedetti – include anche “i suoi interventi giornalistici, le sue dichiarazioni, i suoi appelli, le sue prese di posizione, i suoi processi.”⁸⁰ Si tratta di “un’opera dispersa e incompleta,”⁸¹ frammentata, contraddittoria che *Scritti corsari*, se ci si affida a quanto scrive Pasolini nella sua “Nota introduttiva,” rispecchia fedelmente, tanto da affidarne – lo si è visto all’inizio – la ricostruzione al lettore: “È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve

⁷⁸ Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi*, 174.

⁷⁹ Pasolini, “19 Gennaio 1975. Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti,” SPS, 372. [corsivi miei]

⁸⁰ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, 14.

⁸¹ Pasolini, “Nota introduttiva,” SPS, 267.

eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche e ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipire le ripetizioni come delle appassionate anafore.”⁸² Quella che sembrerebbe una barthesiana “nascita del lettore”⁸³ è in realtà la precisa manifestazione dell’immagine del tipo di lettore-pasolinista che Pasolini è andato creando nel corso della sua carriera. Infatti, solo da un lettore che abbia, infatti, completa conoscenza dell’intero corpus pasoliniano ci si può attendere il “fervore filologico”⁸⁴ richiesto da Pasolini, e questa pilotata conoscenza complessiva è proprio quanto l’autorialismo pasoliniano mira ad ottenere.

Nonostante quanto detto sinora, chi ha visto *Il fiore delle Mille e una notte* sa che del corpo di Pasolini e dell’autore, nel film, non v’è alcuna traccia.⁸⁵ Benchè ai fini di questa ricerca sia comunque rilevante mettere in evidenza la presenza attiva di una riflessione pasoliniana sul valore del proprio ingresso fisico nell’opera, bisogna dar atto che la versione uscita nelle sale Pasolini rinuncia ad esplicitare questo aspetto per una versione alleggerita e priva di cornici, dove i vari racconti si susseguono ed incastrano l’uno nell’altro con una struttura a scatole cinesi, guidata dalla vicenda di Nur-ed-din alla ricerca disperata della sua amata schiava Zumurrud. Alla fine, pare che Pasolini abbia preferito concentrarsi sull’idea della narrazione infinita, ossia sulla struttura originale de

⁸² Ivi, 267.

⁸³ Roland Barthes, “La morte dell’autore,” in *Il brusio della lingua* (Torino: Einaudi, 1988), 56.

⁸⁴ Pasolini, “Nota introduttiva,” SPS, 267.

⁸⁵ Come in molti critici hanno notato, Pasolini opererà per una soluzione già sperimentata nel passato, ossia proietterà se stesso in uno dei personaggi del film. Si tratta del poeta di corte Ramsun, che, proprio all’inizio del film, inviata tre giovani eritrei nella sua casa con la promessa di recitare poesie e trarre piacere l’uno dall’altro. Nel film, inoltre, molti dei protagonisti recitano versi, che nella maggior parte dei casi celebrano la bellezza maschile, introdotti dalla frase “come dice il poeta”. Ancora una volta, come già nei suoi primi autoritratti, Pasolini sembra suggerire l’esistenza di un intimo legame creativo tra omosessualità e parola poetica nella sua opera.

Le mille e una notte: “the proliferazion of tales one within another, the possibily of telling infinite fables [affabulazione], of narration for the sake of narrating (sometimes lingering over unexpected details)... this, and the absence of an end, conquered me more than anything else.”⁸⁶ Proprio tra il 1973 e il 1974, Pasolini sembra infatti attirato dal tema del libro dentro al libro, tanto che recensendo *Le città invisibili* di Italo Calvino nota come “per me, che sto lavorando a *Le mille e una notte*, leggere questo libro è stato quasi inebriante: e non è un caso o un fatto personale. Proprio *Le mille e una notte* sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia.”⁸⁷

5. La finestra sul cortile

Le immagini di Pasolini sdraiato sotto le palme della riarsa periferia di El Cairo sono dunque come un negativo mai sviluppato, che dimostra l’esistenza di un pensiero attivo riguardante il concetto di autore, come se il regista avesse provato a inquadrare una scena con le sue dita ma avesse poi deciso di concentrarsi su altro. Ci sono però dei negativi, sviluppati poco prima della sua morte, il 2 novembre 1975, che sembrano dimostrare come Pasolini non avesse affatto abbandonato l’idea di rendere visivamente esplicita la propria presenza nell’opera. In parte, anche “L’iconografia ingiallita” de *La Divina Mimesis*, corrisponde a una forma indiretta di meta-ritratto autoriale fotografico, dove il volto è mostrato (di fianco a quello di Gadda) ma soprattutto evocato attraverso ciò che lo circonda o lo ha circondato: luoghi, amici, ricordi, opere. Le fotografie

⁸⁶ Pasolini, “L’idea delle mille e una notte,” *Il Mondo*, May 31, 1973, citato in Naomi Green, *Cinema as Heresy*, 189.

⁸⁷ Pasolini, “Italo Calvino, ‘Le città invisibili’,” SLA, Vol. II, 1729.

sviluppate da quei negativi non hanno invece nulla d'indiretto, e anzi mostrano Pasolini, nudo, nella sua casa di Chia, una torre medievale situata nei pressi di Viterbo, dove – proprio nel 1975 – come mostra il catalogo della sua opera grafica, riprende intensamente la pratica del disegno e – come vedremo tra un momento – anche quella dell'autoritratto. Paradossalmente, questa ripresa della passione giovanile avviene nel pensiero del maestro di un tempo, Roberto Longhi, il cui profilo Pasolini traccia ossessivamente – come mostrano alcune immagini in bianco e nero – su grandi fogli di carta, prendendo a modello la foto che fa da copertina al Meridiano delle opere del grande storico dell'arte.

La storia di queste fotografie, realizzate dall'allora giovanissimo fotografo Dino Pedriali a metà dell'ottobre 1975, è stata recentemente ricostruita da Marco Belpoliti. Secondo questa ricostruzione, che si avvale di testimonianze dello stesso Pedriali in parte contenute della biografia del poeta di Schwartz, dopo una serie di scatti più convenzionali, Pasolini avrebbe commissionato – con la raccomandazione di mantenere il segreto – una serie di scatti secondo precise indicazioni: “vuole che Dino lo ritragga nudo, di sorpresa. Come se fosse, dice al fotografo, inconsapevole della presenza di qualcuno là fuori. Anche se poi, dopo, aggiunge, sarà come se io mi fossi accorto di quella presenza, degli scatti rubati, ovvero che qualcuno mi sta guardando di nascosto.”⁸⁸ La ragione di questa segretezza è che Pasolini ha intenzione di utilizzare quelle foto per il progetto che lo occupa ormai da alcuni anni e che sarebbe poi diventato l'incompiuto *Petrolio*. Ho già ricordato come in *Petrolio* si verifici, attraverso complessi giochi di specchi, una rifrazione dell'identità dell'autore in molti dei personaggi del romanzo e

⁸⁸ Marco Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante* (Parma: Guanda, 2010), 72-73. Le foto sono state recentemente raccolte in un nuovo volume: Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini* (Monza: Johan & Levi, 2011).

come il libro dovesse, nelle intenzioni pasoliniane, costituirsi come un'opera multimediale, tanto da poter essere considerata quasi come una messa in rappresentazione di tutta la sua opera complessiva, una sua *summa*. Sintomaticamente, infatti, *Petrolio* è un romanzo che “non comincia,”⁸⁹ come si legge in una nota all’“Appunto I,” quasi a rappresentare una continuità osmotica con tutto quanto lo precede. Le molte rifrazioni autoriali nel romanzo, che sono state lette da Bazzocchi come un indice di “indecidibilità dell'autore stesso,”⁹⁰ credo indichino al contrario in direzione di un unico autore, come anche la possibile inserzione delle foto scattate da Pedriali sembrerebbe suggerire: in quelle fotografie, infatti, non si sarebbe che potuto riconoscere Pasolini, ormai diventato – anche grazie alle frequenti apparizioni televisive e alle continue battaglie polemiche condotte su grandi e importanti testate nazionali, nonché al capillare e attento controllo della propria immagine – una vera e propria celebrità. Siamo ovviamente nel regno della pura speculazione, visto che non sappiamo se Pasolini avrebbe poi realmente inserito quelle immagini tra le pagine del romanzo, ma proviamo tuttavia a ipotizzare per un momento che lo abbia fatto, se è vero che nella già ricordata lettera a Moravia, afferma di aver parlato al lettore “in quanto io stesso, in carne e ossa.”⁹¹

Innanzitutto, non credo che tale inserzione visiva produca alcuna intensificazione della scrittura, o riduzione di sé a materiale scritto né che mostri la non unitarietà dell'io, come ha sostenuto Walter Siti. Dopo quasi trent'anni di proiezioni, maschere e alter ego, non sono infatti certo le fotografie di Pedriali a provocare una subitanea deflagrazione dell'io pasoliniano. Al contrario, ciò che credo abbia tentato di fare Pasolini con quelle

⁸⁹ Pasolini, *Petrolio*, 9.

⁹⁰ Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi*, 137.

⁹¹ Pasolini, *Petrolio*, 1827.

immagini di sé è uscire dalla scrittura, di mostrarne il limite, intensificando l'idea di un'opera transmediale e allo stesso tempo di ricondurre la propria figura, ossia l'immagine del proprio io, a un'immagine calcolata, costruita, attentamente pianificata: la nudità del corpo di Pasolini non è, come ha affermato Pedriali, segno della sua innocenza, ma al contrario della sua volontà di costruire in maniera tutt'altro che innocente la propria immagine. Già ne "Il cinema impopolare," infatti, aveva scritto che un autore "nell'atto inventivo, necessariamente scandaloso, si espone – e proprio alla lettera – agli altri."⁹²

Analizzando queste fotografie, Belpoliti ha intuito qualcosa d'importante, ossia la forte volontà pasoliniana di rappresentarsi, di fare di un ritratto un proprio autoritratto, proprio come nel caso della foto di Listi: "queste immagini sono la testimonianza straordinaria di come Pasolini si vedeva (o voleva essere visto)."⁹³ Se, come ho precedentemente notato, anche i ruoli di Chaucer e dell'allievo di Giotto assolvevano in parte a questa volontà di comunicare una precisa immagine autoriale al proprio pubblico, occorre allora chiedersi in cosa si differenzino le fotografie di Pedriali. Proprio ponendosi questa domanda è forse possibile comprendere la ragione della mancata inserzione della cornice moderna nella versione girata de *Il fiore de le Mille e una notte*.

La sensazione è che Belpoliti si sia fermato ad un passo dalla risposta, una risposta così semplice da passare inosservata. Le foto di Pasolini spiato da un fotografo non testimoniano infatti *come egli voleva* essere visto, ma *che egli voleva* essere visto. Si conferma insomma quanto detto sinora a proposito della volontà di rendere esplicita la presenza dell'autore nell'opera, ma con una differenza importante. La foto rubata,

⁹² Pasolini, "Il cinema impopolare," SLA, Vol. I, 1601.

⁹³ Belpoliti, *Pasolini*, 69.

scattata di nascosto, infatti, non mette solo in scena il proprio desiderio di essere visto – vale a dire riconosciuto – ma anche il desiderio del lettore di osservarne il soggetto, in questo caso, l'autore. Si tratta di un meccanismo importante perché segna il passaggio dal regime della lettura al regime scopico: il lettore del romanzo si fa insomma spettatore, obbligato, da questo stratagemma, a prendere parte al gioco voyeuristico innescato dalle immagini. È un po' quello che accade in *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni, quando il fotografo protagonista si accorge, dopo aver sviluppato gli scatti fatti al parco spiando una coppia, di aver involontariamente fotografato quello che sembra un omicidio. Egli non ha insomma intenzionalmente visto, ma non può non desiderare di continuare a guardare: è irretito, catturato dall'immagine. Rispetto al film di Antonioni, la differenza è che il lettore di *Petrolino* sa di *non* essere l'artefice di quelle foto, dove infatti riconosce l'autore dell'opera che sta leggendo. Pur con questa consapevolezza, egli è però forzato al ruolo di spia, viene reso complice della dinamica spionistica proprio dall'autore di *Petrolino* e non può dunque che partecipare al gioco, o “nuovo ludo”⁹⁴ coincidente con il romanzo stesso. D'altra parte, ispirato da Ezra Pound, il narratore ricorda che l'autore è “un dittatore che va mendicando <...> l'attenzione della sua corte,”⁹⁵ ossia qualcuno che chiede – disperatamente – di essere al centro dell'attenzione, al centro dello sguardo. Una delle strategie impiegate per ottenere questa attenzione è proprio stabilire un legame retorico tra il narrare e l'atto del vedere spiando. Infatti, in uno dei primissimi appunti, non a caso intitolato “I personaggi ‘che vedono’,” ci viene

⁹⁴ Pasolini, *Petrolino*, 48.

⁹⁵ Ivi, 182.

detto che tutto ciò che il lettore – e dunque il narratore – sa della disordinata vita sessuale di Carlo e dei suoi spostamenti proviene da un accordo tra non ben precisati personaggi:

I nostri personaggi ‘immaginari’ si radunano dunque – questo [è il succo] – nell’appartamento del più autorevole di loro (non un uomo ufficiale, ma, per così dire, un [capo sicario]. Oggetto del loro interesse è Carlo. Ciò che viene deciso è di seguire Carlo, di sorvegliarlo e di tenere nota di tutto ciò che egli fa. Incaricato di questa delicata missione è un giovane [catecumeno] ai suoi primi lavori, benché già di fiducia (picciotto, picciotto d’onore) [...] Tutto ciò che Carlo <...> farà sarà ‘come visto’ da questo sicario che non giudica.⁹⁶

Proprio come quanto vediamo nel *Decameron* sembra filtrato dallo sguardo dell’allievo di Giotto, che rappresenta lo sguardo del regista, tutto quanto riferisce il narratore a proposito di Carlo in *Petrolio* è “come visto da Pasquale”⁹⁷ (questo il nome della spia). Il suo “perfetto verbale” viene però rubato durante un viaggio in treno, insieme alla valigia-biblioteca di cui abbiamo già parlato, tanto che il narratore ci fa sapere che il suo racconto non può che riflettere – mimeticamente – la natura orale, fatta di appunti, della relazione che Pasquale sarà costretto a riportare, conferendo a *Petrolio* la sua dichiarata illeggibilità.⁹⁸

Viene spontaneo chiedersi se le fotografie di Pedriali non avessero allora dovuto costituire, secondo il progetto di Pasolini, una sorta di documentazione visiva degli appostamenti di Pasquale, confermando in tal caso, da un lato, la sua proiezione nel personaggio di Carlo, dall’altro esplicitando lo stretto legame tra autore e personaggi in

⁹⁶ Ivi, 40-41.

⁹⁷ Ivi, 84.

⁹⁸ Ivi, 48.

tutta l'opera pasoliniana. Quest'ultimo aspetto non rappresenta nulla di nuovo rispetto a quanto detto a proposito della *Trilogia della vita*, Pasolini era già entrato con il suo corpo nell'opera e avrebbe potuto farlo, in maniera ben più radicale, seguendo fedelmente la sceneggiatura de *Il fiore de le Mille e una notte*, il cui testo ispiratore non solo viene citato esplicitamente in *Petrolio* ma fa da controcanto all'appunto analizzato precedentemente, intitolato "Storia di mille e un personaggio." Mille e uno, come i personaggi specchio in cui si riflette l'autore. La differenza è sottile ma – come sempre nel caso di Pasolini – importante. L'espedito delle foto apparentemente rubate, del personaggio spiato, capovolge la dinamica tra pubblico e autore. Il lettore-spettatore non si trova più di fronte allo sguardo autoriale, che crea e si impone nell'opera – sintomatico il caso del *Decameron* – e con il quale gli è stato chiesto di solidarizzare e di identificarsi, ma viene reso consapevole del proprio sguardo, percepito come non controllato dall'autore. Vediamo allora che cosa osserva il lettore-spettatore attraverso le fotografie di Pedriali (Figg. 3-4).

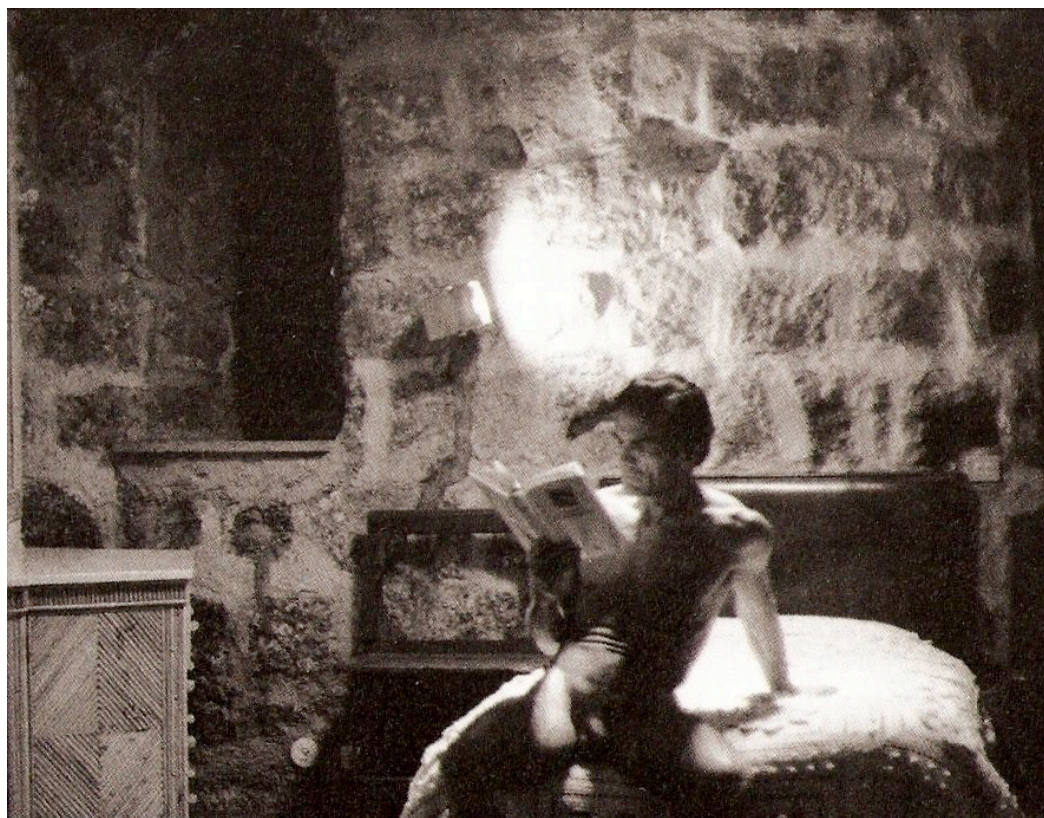
Le foto mostrano Pasolini, solo nella sua camera, mentre scrive e riflette. Mostrano un uomo che si spoglia e che, nudo, si guarda intorno, poi legge semidisteso sul suo letto. Ciò che dà a queste immagini un significato particolare è il fatto che sono state scattate dall'esterno attraverso una finestra, la cui presenza è resa manifesta dai riflessi della luce e delle foglie degli alberi antistanti la casa. Non c'è nulla di erotico in questi nudi, e la finestra non ha qui nulla a che vedere con la soglia proustiana che permette al narratore di spiare il rapporto lesbico tra Mlle Vinteuil e la sua amica, o le pratiche sadomasochistiche tra Charlus e Jupien. Nelle foto di Pedriali, così come Pasolini le ha pensate, la finestra è l'elemento che esplicita il senso di violazione, che fa sì che il lettore

diventi a sua volta una spia, generando il desiderio di vedere e sapere di più. Anche questa finestra è insomma una “fantasy-window,” per impiegare l’espressione di Slavoj Žižek a proposito del celebre film di Alfred Hitchcock *La finestra sul cortile*.

Fig. 3



Fig. 4



Nel suo pioneristico articolo, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” Laura Muvery ha preso questo film a esempio paradigmatico dello sguardo maschile, sostenendo che l’attività di spionaggio del protagonista debba essere letta come “a metaphor of the act of film viewing itself,”⁹⁹ la messa in rappresentazione della pulsione scopica.

Proprio il film di Hitchcock può servire per comprendere meglio la posizione del lettore di *Petrolino* di fronte alle foto di Pedriali. Anche il protagonista de *La finestra sul cortile*, infatti, è un fotografo, che, costretto all’immobilità per una frattura alla gamba, diventa involontario voyeur della vita dei vicini e “is fascinated by what he can see through the window.”¹⁰⁰ Sempre rileggendo il film attraverso le categorie della psicoanalisi lacaniana, Žižek nota come “throughout most of the film, it is the logic of desire that predominates: this desire is fascinated, propelled, by its object-cause, the dark window opposite the court yard that gazes back at the subject.”¹⁰¹ La finestra dietro la quale Pasolini si fa fotografare, ignaro, al principio, di essere osservato, funziona allo stesso modo. Per l’autore, infatti, lasciare al lettore la posizione di voyeur equivale a dargli l’illusione del potere su ciò che osserva, e questo potere stimola il suo desiderio di vedere. Pasolini, l’autore riconosciuto nelle foto, non viene più dunque percepito come colui che s’impone sulla scena e domanda di essere riconosciuto; al contrario, egli appare depotenziato, privato del suo potere di controllare il lettore/spettatore nella sua esperienza di fruizione e, proprio come Carlo, subisce simbolicamente una metaforica inversione

⁹⁹ Laura Muvery, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16.3 (Autunno 1975): 6-18.

¹⁰⁰ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 119.

¹⁰¹ Slavoj Žižek, *Interrogating the Real*, a cura di Rex Butler e Scott Stephens (London and New York: Continuum, 2005), 162.

sessuale. Da principio maschile dominante nel testo, soggetto trascendente che permette la visione, diviene apparentemente oggetto passivo dello sguardo.

Quello che ho sin qui descritto è l'*effetto* creato dalle fotografie, che funziona proprio nella misura in cui illude il lettore-spettatore di essere il soggetto della visione e dunque del principio interpretativo e del desiderio. In realtà, questo effetto fa parte di un calcolo, di una messa in scena di Pasolini, tanto da rivelarsi come l'ennesima strategia del suo dispositivo autoriale, un ultimo studiatissimo autoritratto, quello di un autore che arriva a fingere la propria impotenza perché vuole disperatamente essere desiderato dal suo pubblico.

Chapter 6

Elaborare la voce: l'autore tra doppiaggio e intervista

Tra il 1968 e il 1969, Pasolini gira una delle sue opere cinematografiche più ambiziose e insieme problematiche: *Appunti per un'Orestide africana* (1970). Tramite la già sperimentata formula del “film da farsi,” l'*Orestide africana* propone un inedito parallelo tra l'Africa contemporanea e la tragedia di Eschilo, che Pasolini aveva tradotto nel 1960 su commissione di Vittorio Gassman per il Teatro Greco di Siracusa¹:

mi sembra di riconoscere delle analogie tra la situazione dell'Orestide e quella dell'Africa di oggi, soprattutto dal punto di vista della trasformazione delle Erinni in Eumenidi. Cioè mi sembra che la società tribale africana assomigli alla civiltà arcaica greca. E la scoperta che fa Oreste della democrazia, portandola nel suo paese che sarebbe Argo nella tragedia e l'Africa nel mio film, è la scoperta della democrazia che ha fatto l'Africa in questi ultimi anni.²

Subito dopo i titoli di testa, che scorrono sull'immagine della sua traduzione dell'*Orestide* sovrapposta a una mappa dell'Africa, lo spettatore si trova di fronte a ben altra sovrimpressione: il volto di Pasolini riflesso nella vetrina di un negozio africano (Figg. 1-2)

¹ Dapprima pubblicata per le edizioni dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico nel 1960, la traduzione di Pasolini viene ripubblicata lo stesso anno in Eschilo, *L'Orestide* (Torino: Einaudi, 1960).

² Nico Naldini, *Pasolini, una vita* (Torino: Einaudi, 1989), 341.

Fig. 1-2



Se per riconoscerlo non fossero sufficienti i suoi iconici occhiali scuri, il commento e la voce fuori campo non lasciano alcun dubbio: “Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana.”³ La figura dai contorni sbavati nella vetrina, che come uno specchio permette di vedere al contempo ciò che sta davanti alla macchina da presa e ciò che le sta dietro, richiama alla mente le foto di Pedriali che ho preso in considerazione nel capitolo precedente. Nel caso della finestra della torre di Chia, sul cui vetro si confondono il corpo nudo di Pasolini e le fronde degli alberi antistanti, l’autore si pone nella condizione di oggetto della visione voyeuristica del pubblico, come messo in vetrina nella propria intimità. Nell’incipit dell’*Orestide africana*, invece, che precede di alcuni anni quelle foto e soprattutto la *Trilogia della vita*, di cui rappresenta – per il problema della rappresentazione autoriale – una sorta di introduzione, Pasolini è al contempo oggetto e soggetto della rappresentazione e il suo riflesso funziona come metafora della “partecipazione diretta e autoriflessiva dell’autore”⁴ nel film e dell’auto-riflessività stessa dell’opera.⁵ L’*Orestide africana* è infatti un film su un film ancora da realizzare (“Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film”).⁶

³ Pasolini, “Appunti per un’*Orestide africana*,” PC, Vol. II, 1178.

⁴ Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo* (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 69.

⁵ See Maurizio Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 251.

⁶ Pasolini, “Appunti per un’*Orestide africana*,” 1177. La vetrina svolge la stessa funzione dello specchio in *Salò* (cfr. capitolo 1).

Pasolini dichiara sin da subito la sua totale compromissione con la materia trattata, presentandosi – senza l’intermediazione del personaggio – come autore, così come avrebbe voluto nel caso del *Fiore delle Mille e una notte*. La visione dell’Africa contemporanea che emerge da questo film da farsi non è impersonale, non ha alcuna pretesa di oggettività, ma al contrario riflette – letteralmente – l’autore e la sua poetica, i suoi interessi, la sua ideologia e le sue idee. L’*Orestiade africana* ripropone così un modello di opera in cui, grazie alla completa esposizione dell’autore, qui addirittura rappresentato nell’atto di osservare se stesso, il lettore è sollevato da ogni onere ermeneutico. L’opera di Pasolini, già lo avevo notato a proposito di *Salò*, non è che la superficie in cui tutto viene sdoppiato e moltiplicato, in un gioco di specchi e superfici riflettenti, già presente nella sua poesia degli esordi tramite il riflesso del soggetto nell’acqua della fonte (“Fontana di aga dal me país”⁷) in cui il poeta-Narciso si osserva osservando il mondo. Visualizzando la presenza dell’autore all’interno dell’opera tramite il suo riflesso, uno stratagemma già suggerito anche in *Calderón* sul modello figurativo di Velázquez (“Forse, anch’egli riflesso / qui dentro, c’è con me l’autore”⁸), Pasolini pone nuovamente il problema della divisione e moltiplicazione dell’identità autoriale: un’identità sdoppiata tra mezzo e performance, tra essere e apparire, tra maschera e persona, fra originale e simulacro, ma soprattutto tra dentro e fuori dell’opera.

Lo sdoppiamento dell’autore fra interno ed esterno, ossia fra la posizione di chi controlla la rappresentazione e chi di tale rappresentazione è anche oggetto tra altri oggetti, non è però resa solo attraverso l’immagine quasi spettrale del riflesso, ma anche

⁷ Pasolini, “Dedica,” *Poesie a Casarsa*, TP, Vol. I, 9.

⁸ Pasolini, “Calderón,” TR, 718.

tramite la divaricazione tra immagine e suono: tra corpo e voce. È la voce dell'autore, infatti, con la sua barthesiana "grana"⁹ a porci di fronte a una schisi essenziale quanto antica, quella tra sguardo e voce, testimoniata proprio dal mito di Narciso, il mito fondativo dell'opera pasoliniana.¹⁰ Mostrando la propria figura riflessa, Pasolini entra come autore-personaggio nello schermo, s'introduce nell'opera introducendola, mentre la sua voce, sovrapposta all'immagine e non in sincrono con essa, dunque come staccata dal corpo, autonoma, rende manifesta la posizione trascendente dell'autore che, da fuori – verrebbe da dire "dall'alto" – organizza, monta e controlla il senso dell'opera che stiamo guardando e soprattutto la nostra percezione di essa.

Torniamo allora per un momento alla sceneggiatura originale de *Il fiore delle Mille e una notte* e facciamo lo sforzo di immaginare che Pasolini l'abbia seguita passo passo, includendo se stesso nella scena iniziale, come aveva dapprincipio pensato. Non pare troppo inutile chiedersi con quale voce si sarebbe espresso sullo schermo. Nelle sue incursioni cinematografiche, infatti, la voce di Pasolini cambia a seconda della funzione attribuita alla propria presenza. È la sua quando l'autore si presenta in quanto autore, come nei documentari o negli esperimenti filmici come *l'Orestide africana*, *Sopralluoghi in Terra Santa* (1964) e *Appunti per un film sull'India* (1968); è voce doppiata ogni qual volta Pasolini interpreta un personaggio all'interno di una narrazione finzionale. Quale voce avremmo dunque sentito nel caso intermedio di un Pasolini che interpreta la parte dell'autore in un film su *Le Mille e una notte*? Presumibilmente, avremmo ascoltato la sua vera voce, quella voce dal timbro inconfondibile, a tratti

⁹ Roland Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980* (Torino: Einaudi, 1986).

¹⁰ "Immagine riflessa del sé, per l'occhio di Narciso, riverbero acustico, per la voce di Eco. La storia narra della loro impossibile conciliazione," Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano: Feltrinelli, 2003), 181.

infantile, marcata dalla sonorità emiliana delle esse e da una urgenza di dire e di esprimersi che arriva a fargli mangiare le parole.

Questa domanda mette però in evidenza come sinora mi sia concentrato principalmente sull'immagine dell'autore e sull'uso spettacolare che Pasolini ne ha fatto all'interno della sua opera, tralasciando completamente un aspetto non secondario come quello della voce, che – ha scritto Paul Zumthor – nella sua volontà di dire manifesta la “volontà di esistere,”¹¹ tanto che nella già citata lettera a Moravia ritrovata tra gli appunti di *Petrolio*, è proprio tramite l'immagine ossimorica di una voce “in carne e ossa” che Pasolini definisce il proprio statuto autoriale in quel testo. Nonostante nella retorica seguita alla sua morte si invochi sempre l'assenza della voce di Pasolini sulla scena pubblica, una voce simbolica, proprio la sua voce vera e l'uso che Pasolini ne ha fatto nella sua opera non è mai stato oggetto di studio. In maniera particolarmente significativa, anche Giacomo Manzoli, nel suo volume dedicato proprio alla voce e al silenzio nel cinema pasoliniano,¹² non pone nemmeno di sfuggita tale questione.

Se è vero che Pasolini comprende i meccanismi perversi della nascente civiltà dell'immagine spettacolare tanto da sfruttarli a suo favore come nessun altro autore prima in Italia, va ricordato che Marshall McLuhan, teorico del villaggio globale all'inizio degli anni '60, ha sostenuto l'importanza nella società contemporanea anche del polo orale-uditivo, in cui persino il cinema – a suo dire – sarebbe prima o poi destinato a dissolversi.¹³ La realtà odierna non pare ancora dargli completamente ragione¹⁴ ma

¹¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (Bologna: il Mulino, 1984), 7.

¹² Giacomo Manzoli, *La voce e il silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini* (Bologna: Pendragon, 2001).

¹³ Cfr. Marshal McLuhan, *Dall'occhio all'orecchio* (Roma: Armando, 1982).

Pasolini era pienamente consapevole dell'importanza di questo aspetto: “il cinema non è pura immagine, è una tecnica audiovisiva in cui parola e suono hanno la stessa importanza dell'immagine.”¹⁵ Se la parola, ossia la voce, occupa davvero un posto di rilievo nel suo cinema, anche le occasioni in cui Pasolini doppia se stesso, come nei casi dell'allievo di Giotto e di Chaucer, devono essere considerati alla luce del generale dispositivo autoriale pasoliniano, per determinare come anche questo elemento contribuisca al suo funzionamento.

1. La doppia voce di Edipo

Spesso usato da Pasolini con effetti antinaturalistici di particolare straniamento, il doppiaggio, lungi dall'essere un elemento estetico casuale, è riconducibile a precise pratiche di controllo autoriale e costituisce una parte fondamentale del processo creativo pasoliniano, dove la voce viene trattata esattamente come fosse un'immagine: “mi piace elaborare una voce, combinarla con tutti gli altri elementi di una fisiognomia, di un comportamento... Amalgamare.”¹⁶ In pratica, anche col doppiaggio, Pasolini si rifà alla nozione di “magma stilistico”¹⁷ propria del suo cinema di poesia e, scegliendo anche per

¹⁴ Sono però molti i progetti in corso nella Silicon Valley riguardanti lo sviluppo di tecnologie che impieghino il riconoscimento vocale. Di recente, anche Google ha elaborato un sistema sperimentale di interrogazione dati basato su questo procedimento, anziché sulla digitazione a tastiera. La visione di una completa conversione del digitale in vocale era già stata suggerita da McLuhan, che associa l'udito – come già era avvenuto nelle sperimentazioni delle prime avanguardie, e in particolare del Futurismo – alla dimensione tattile.

¹⁵ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1384.

¹⁶ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1513

¹⁷ Pasolini, “Il cinema secondo Pasolini,” PC, Vol. II, 2899.

sé una voce differente, dichiara la natura volutamente composita dei personaggi-autori che ha interpretato sullo schermo.¹⁸ In un senso più profondo, egli mostra come la vera voce dell'autore possa nascondersi e rivelarsi – ben oltre la mimesi naturalistica – proprio dietro la voce scelta per un dato personaggio.

Si prenda a ulteriore esempio di quanto ho appena affermato *L'Edipo Re* (1967), il film in cui Pasolini interpreta – per la prima volta nella sua opera cinematografica – un personaggio di finzione. Il ruolo scelto, che a prima vista sembrerebbe non aver nulla a che vedere con la posizione autoriale, è quello del Gran Sacerdote. Per via della peste che affligge Corinto, questo personaggio si rivolge a Edipo a nome della comunità per chiedergli di trovare un rimedio, non sapendo che proprio la sua presenza è la causa di tale sciagura: “Edipo, nostro Re, tutti noi ti scongiuriamo in ginocchio: trovaci un rimedio, non importa quale, sia che te lo suggerisca un dio o un uomo come noi.”¹⁹ A pronunciare questo monologo, il più lungo di tutto il film, è una voce dal chiaro accento meridionale e non quella di Pasolini, che appare lungamente in primo piano sullo schermo, con indosso uno splendido copricapo di conchiglie.

In un'intervista del 1967, pubblicata su “Cahiers du Cinéma,” Pasolini spiega di aver scelto d'interpretare quel ruolo per due ragioni: “la prima perché, sul momento, non ho trovato nessuno adatto. La seconda, perché questa frase è la prima del testo di Sofocle (così comincia la tragedia), e mi piaceva introdurre io stesso, in qualità di autore, Sofocle

¹⁸ “I personaggi sono sempre composti. Quando uno scrittore fa un personaggio, compone sempre il ricordo di vari personaggi; è una sintesi di esperienze umane che lui fa,” Pasolini, “Sul doppiaggio,” PC, Vol. II, 2786.

¹⁹ Pasolini, “Edipo re,” PC, Vol. I, 1014.

all'interno del mio film.”²⁰ Da quanto Pasolini sostiene emergono con evidenza due elementi: da un lato la sua volontà di essere associato, in qualità di autore del film, alle prime parole dell'autore del testo (così come nell'*Orestide africana* sono appunto le sue parole a introdurre il film), dall'altro emerge la consapevolezza del valore aggiunto che la sua presenza sullo schermo comporta nella nostra fruizione e interpretazione di quella scena. Già in *Edipo re*, dunque, Pasolini gioca sulla sovrapposizione di ruoli tra sé, il personaggio interpretato e l'autore dell'opera che sta riadattando, e l'efficacia della sua operazione è confermata dal fatto che proprio il ruolo del Sacerdote è stato letto nei termini di performance autoriale e non di semplice interpretazione. Lo dimostra, ad esempio, il film del regista marocchino Daoud Oulad-Syad, *En attendant Pasolini* (Waiting for Pasolini), vincitore nel 2007 del Cairo International Film Festival.

Il film – tra finzione e documentario – si svolge a Ouarzazate, a Sud del Marocco, un villaggio che, a partire dagli anni '60, ha attirato l'industria del cinema occidentale per il suo paesaggio adatto a film in costume, soprattutto colossali biblici, e la manodopera a basso costo. Proprio ad Ouarzazate, nel 1966, Pasolini aveva girato alcuni episodi del suo *Edipo Re*, compresa la scena del Gran Sacerdote, che – nel film di Oulad-Syad – rappresenta, come vedremo tra un momento, il focus centrale della vicenda, che ruota attorno a Thami, un uomo ormai anziano, entusiasta di scoprire che dopo anni sta per tornare al villaggio una troupe di italiani, per girare un film importante. Da ragazzino, Thami era stato l'assistente personale di Pasolini durante le riprese dell'*Edipo* e per questo crede, e fa credere agli altri abitanti, che proprio il regista italiano stia per tornare da loro. Quando un amico lo informa che Pasolini è stato ucciso trent'anni prima, Thami

²⁰ Pasolini, “Note e notizie sui testi,” PC, Vol. II, 2929.

non riesce a farsene una ragione e soprattutto non sa come dare la notizia al villaggio, dove tutti ormai attendono il suo arrivo. La decisione di non dire nulla trasforma l'arrivo impossibile di Pasolini nella tragicomica metafora messianica per un Terzo Mondo in attesa di speranza. Per Thami, infatti, Pasolini non è come molti dei registi di pellicole commerciali che ha visto passare nel villaggio, ma un intellettuale che credeva nel potere dell'arte di agire sulla società.

Quando la troupe improvvisamente sospende i casting e annulla la produzione, la disperazione – esattamente come la peste nella storia di Edipo – piomba sul villaggio. È a questo punto che il film di Oulad-Syad si rivela anche una lettura attenta dell'*Edipo* pasoliniano. Thami decide infatti di vestire i panni del personaggio del Gran Sacerdote, ossia di prendere il posto lasciato vuoto da Pasolini, e di affrontare i dirigenti della casa di produzione a nome degli abitanti del villaggio (Figg. 3-4). Se Pasolini nel suo film dava voce a Sofocle, Thami rivela che tramite le parole del Sacerdote a parlare nell'*Edipo* è metaforicamente anche la voce dell'intellettuale Pasolini, tanto che – nonostante il film sia in arabo – pronuncia il monologo in un italiano stentato quanto coinvolgente. Il remake della scena mostra come per il regista marocchino sia impossibile distinguere Pasolini interprete e Pasolini autore: anche nel ruolo del Sacerdote, egli viene percepito come colui che si fa carico di rivolgersi contro il potere a nome della comunità. È una lettura non priva di retorica ma che dimostra come sia proprio la voce di Pasolini quella che sentiamo nel film, nonostante il doppiaggio.

Quello che Oulad-Syad rivela – ossia l'uso che Pasolini ha fatto della voce di Sofocle per comunicare un'immagine precisa del proprio ruolo di intellettuale – è

Figg. 3-4



confermato già un anno prima dell'*Edipo re*, in *Affabulazione*, la tragedia del 1966, dove proprio l'ombra di Sofocle ha il compito di introdurre la vicenda e di rivelare al padre protagonista, tramite il racconto della storia di Edipo, il proprio tragico complesso rovesciato, che lo porta a desiderare, e alla fine ad uccidere, suo figlio. La totale onniscienza dell'ombra di Sofocle rende chiaro che la sua non è che un'ennesima maschera, una persona in forma d'ombra, della voce di Pasolini.

Torniamo però alla questione del doppiaggio. In *Edipo re*, la scelta pasoliniana di doppiarsi con una voce dal forte accento meridionale potrebbe apparire come un modo di differenziare se stesso dal personaggio interpretato, di contaminarlo distanziandosene. Alle luce delle riflessioni sulla contaminazione linguistica nei suoi primi romanzi, la scelta del doppiaggio si rivela invece come l'esatto contrario. Così come in molti altri dei suoi film, da *Medea* al *Fiore delle Mille e una notte*, anche nell'*Edipo Re* l'impiego di accenti e cadenze dialettali che rimandano a "una *koinè* genericamente meridionale"²¹ è un espediente per aumentare l'effetto di arcaicità e lontananza della realtà rappresentata.²² Per Pasolini, infatti, il meridione rurale "has retained a preindustrial, mythical and religious consciousness, a sense of mystery and awe in the face of physical reality which [he] defines as a prehistorical, pre-Christian, and prebourgeois phenomenon,"²³ tanto da ambientare nelle remote zone rurali del Sud d'Italia anche il suo splendido *Vangelo secondo Matteo*.

²¹ Pasolini, "[Intervista rilasciata ad Alessandro Gennari]," PC, Vol. II, 3007.

²² Su questo aspetto si veda il mio articolo, "Istanbul KM. 4.253: attraverso il Mediterraneo di Pier Paolo Pasolini," *California Italian Studies Journal* 1 (1, 2010): <http://escholarship.org/uc/item/92v0p4wz>

²³ Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema* (New York: Continuum International, 2009), 232

Il doppiaggio, in cui la grana dell'accento rappresenta la traccia mnestica del dialetto, ossia della componente arcaica della lingua, pare dunque ascrivibile al medesimo tipo di "regressione dell'autore nell'ambito descritto"²⁴ che Pasolini attribuisce a Carlo Emilio Gadda, passando attraverso il linguaggio di Verga, "un linguaggio che non è in realtà né lingua né dialetto, ma è contaminazione, non solo fisica, non solo grammaticale o sintattica, ma di cultura e cultura. La cultura superiore dello scrivente e la cultura inferiore del parlante."²⁵ La "contaminazione" verghiana tra lingua italiana e lingua dei parlanti subalterni corrisponde al "pastiche"²⁶ del doppiaggio pasoliniano, da intendersi a sua volta come un' "operazione esplorativa e mimetica di regresso,"²⁷ già sperimentata in *Ragazzi di vita* attraverso l'uso del romanesco di borgata, associato al mondo subalterno del sottoproletariato romano, a una parte della società gramscianamente esclusa dalla storia e che ha per questo mantenuto forti contatti con la natura e la fisicità, restando intoccata dai valori e dalla moralità borghese. Anche in quel romanzo, si potrebbe dire, l'autore compie su sé stesso un tipo di doppiaggio letterario, impiegando una lingua che non gli appartiene. In altre parole, nell'*Edipo* Pasolini sceglie di non usare la propria vera voce perché – proprio in quanto autore – ciò tradirebbe il realismo poetico della sua opera, quel "certo realismo" che ha come scopo – ha scritto Maurizio Viano nel suo importante volume dedicato all'analisi di questo concetto nel cinema pasoliniano – "to enhance cinema's reality-value—that is, the amount of

²⁴ Pasolini, "La mia periferia," RR, Vol. II, 2729.

²⁵ Pasolini, "Noterelle su una polemica Verga-Di Giovanni," SLA, Vol. I, 669.

²⁶ Pasolini, "Sul doppiaggio," PC, Vol. II, 2787.

²⁷ Pasolini, "La mia periferia," SLA, Vol. II, 2731.

knowledge that films may generate about their authors and the society in which they and their spectators live.”²⁸

Il doppiaggio, insomma, anche quando impiegato *contro* la propria vera voce è un modo di parlare a *favore* di una poetica in cui l’identità dell’autore, la sua storia, occupa un ruolo centrale. Non si deve infatti dimenticare che *Edipo Re* è anche “una sorta di autobiografia, completamente metaforica e quindi mitizzata”²⁹ di Pasolini, un film dove l’autore mostra letteralmente la propria nascita e la propria infanzia, narrata sin dalle prime inquadrature di Tebe, che è non una ricreata cittadina ellenica, ma una trasposizione della friulana Sacile degli anni ‘20, il paese natale di Pasolini.

Che in questo film il doppiaggio sia parte integrante del realismo poetico pasoliniano e che venga dunque impiegato con la medesima funzione artistica con cui sono usati i “grandangolari deformanti,”³⁰ lo dimostra poi il fatto che anche il personaggio del messaggero interpretato da Ninetto Davoli, dapprima doppiato nelle scene che si svolgono a Corinto, riacquista la propria vera voce, dal riconoscibilissimo accento di borgataro romano, nell’ultima parte del film, ambientata tra Bologna, città che Pasolini associa alla propria formazione intellettuale, e la reinventata Sacile dell’inizio. Questo passaggio da voce doppiata a voce naturale rivela come, usciti dallo spazio mitico, poetico e panmeridionale della vicenda di Edipo, dove Pasolini può interpretare il sacerdote ricorrendo alle parole di Sofocle, anch’egli riacquista la sua voce di autore riproponendo una lettura autobiografica del mito: Edipo diventa l’intellettuale-Pasolini

²⁸ Viano, *A Certain Realism*, X.

²⁹ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1362.

³⁰ Ivi, 1367.

che brancola cieco – accompagnato dall'amato Ninetto, non più messaggero – cercando risposte ai cambiamenti della società italiana negli anni '60.

2. A viva voce

La voce dell'autore, di qualsiasi autore, parla sempre anche laddove non sembrerebbe parlare, attraverso proiezioni, alter ego e personaggi. È quanto avviene nel cinema, nel teatro e nella letteratura. Tale voce può però anche presentarsi in maniera cosciente come voce autoriale e rivolgersi direttamente al lettore. È il caso riscontrabile, ad esempio, in *Petrolio*, o nell'abitudine pasoliniana di orientare la lettura delle proprie opere tramite varie soglie testuali, o – addirittura – nel ricorso a strategie non interne all'opera come l'auto-recensione. Più raro è il caso di una diretta interpellazione dello spettatore nel cinema. Ne è un esempio un “vecchio amore”³¹ pasoliniano, Alfred Hitchcock, per la sua abitudine di presentare, a volte in forma di sagoma, il suo célèbre show televisivo, *Alfred Hitchcock Presents*. Sempre Hitchcock ha poi in comune con Pasolini la tendenza a introdursi nei propri film attraverso fuggevoli camei, che mai intaccano il livello diegetico. “The sole purpose of such apparitions – ha scritto infatti Thomas Leitch, che a questi giochi hitchcockiani con lo spettatore ha dedicato un volume – [...] is to be recognized.”³² Anche Pasolini mostra di voler essere riconosciuto dal suo

³¹ Pasolini, “[Intervista rilasciata a Maurizio Ponzi],” PC, Vol. II, 2888. Nel '75, però, ossia quando il debito hitchcockiano appare nell'opera pasoliniana con maggior forza, e in particolare nell'ultima scena di *Salò* che ho brevemente analizzato nel primo capitolo, Pasolini scrive di non amare il regista americano: “Non amo nessuno dei miti dei ‘Cahiers du cinéma’, cioè Hawks, Hitchcock, Ford. E detesto Eisenstein,” Pasolini, “[Quasi un testamento],” SPS, 866.

³² Thomas Leitch, *Find the Director and Other Hitchcock Games* (Athens: University of Georgia, 1991), 3. Hitchcock compare in 39 dei suoi 52 film.

pubblico, ma attraverso l'interpretazione di personaggi veri e propri, come l'allievo di Giotto, Chaucer o il Sofocle/Sacerdote. Ben prima degli *Appunti per un'Orestide africana*, però, dove voce e corpo autoriale hanno un ruolo primario, all'inizio de *La ricotta* Pasolini ha impiegato la propria voce per offrire un esempio davvero particolare d'interpellazione diretta dello spettatore.

Nel breve film del 1963, per il quale ho già analizzato il valore della presenza di un ritratto caricaturale dell'autore nel regista interpretato da Orson Welles, è infatti possibile ascoltare anche la viva voce di Pasolini. Rifacendosi alla consuetudine, ereditata dal cinema muto, di far precedere l'inizio dei film da un cartello che inquadra la vicenda, fornisce dettagli sugli antefatti o sul contesto storico, ne *La ricotta* Pasolini usa la propria voce, rivolto al pubblico, per leggere un testo di natura apparentemente cautelativa, visto il delicato tema affrontato:

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda *La ricotta*, la storia della Passione – che indirettamente *La ricotta* rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano, i più sublimi che siano mai stati scritti.³³

Data la lunghissima storia processuale del film, è evidente che la cautela, lungi dall'aver sortito l'effetto sperato, ha forse contribuito ad attirare quei giudizi scandalizzati.³⁴ Se consideriamo però *La ricotta* anche come il primo tentativo di affrontare – tramite

³³ Pasolini, "Notizie e notizie sui testi," PC, Vol. II, 3059.

³⁴ Cfr. Laura Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* (Milano: Garzanti, 1977), 154-163.

l'espedito della rappresentazione meta-cinematografica, ossia del set di un film – la questione della rilevanza dell'autore nella società spettacolare, possiamo individuare un modo alternativo di leggere questa premessa e vedere nell'uso della voce di Pasolini una vera e propria performance autoriale. Seguendo questa lettura, ciò che importa non è tanto il contenuto del cartello, il suo messaggio letterale, ma il fatto che esso costituisca un espediente per introdurre – per la prima volta in un suo film – la presenza dell'autore nell'opera tramite la sua voce, facendo dunque di essa il primo elemento di contatto del pubblico con il film, come poi avverrà, ma all'interno della diegesi – all'inizio di *Appunti per un'Orestide africana*. Spente le luci in sala, prima di ogni altra immagine, sono una parola e una voce apparentemente incorporee – il verbo, insomma – a introdurre noi spettatori al mistero dell'opera creata, secondo un modello demiurgico fin troppo facilmente leggibile, che richiama all' "authoritative Voice-of God commentary" del documentario griersoniano, in cui la voce dell'autore pretende di esercitare un'autorità espistemica rispetto al pubblico.³⁵

Presentandosi con la propria voce e rivolgendosi direttamente al pubblico, Pasolini crea di fatto un notevole effetto di simmetria con la conclusione del film: l'ultima battuta de *La ricotta* è infatti pronunciata dal regista-Welles, l'alter ego dell'autore ("Povero Stracci, doveva crepare! Non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo").³⁶ La voce di Pasolini collocata all'inizio rafforza dunque la consapevolezza del legame esistente tra l'autore che si rivolge agli spettatori e il regista-

³⁵ Cfr. Carl R. Plantinga, "Voice and Authority," *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997), 101. Il termine "griersoniano" si riferisce a John Grierson, considerato il caposcuola del movimento documentaristico britannico degli anni Trenta. L'unico film di Grierson è *Drifters* (1929), documentario sulla pesca delle aringhe nel Mare del Nord.

³⁶ Pasolini, "Notizie e notizie sui testi," PC, Vol. II, 3059.

personaggio. Non a caso, nel leggere la poesia da *Poesia in forma di rosa* al suo malcapitato intervistatore e a noi spettatori, Welles presta letteralmente a Pasolini la propria voce, tramite quella metallica di uno scrittore come Giorgio Bassani. Il personaggio dà insomma voce all'autore, come nel caso di Sofocle appena illustrato.

Una domanda sorge però spontanea: per quale ragione Pasolini non ha semplicemente mostrato il cartello sullo schermo e ha invece preferito sovrapporvi anche la propria voce? Sarebbe riduttivo attribuire questa scelta a semplici questioni estetiche, ma anche facendolo, non ci si può esimere dal notare che – anche fosse determinata da ragioni inconscie – questa “scelta estetica” manifesta di fatto, e con una certa perentorietà, la presenza autoriale nel film, tanto da costituire una vera e propria premessa, leggibile attraverso le figure retoriche solitamente associate a questo elemento paratestuale, quale, ad esempio, la *captatio benevolentiae*. L'associazione di voce e presenza non può non far pensare alla critica del logocentrismo occidentale condotta strenuamente, e non senza polemiche, da Jacques Derrida a partire dalla pubblicazione del suo *Della grammatologia* (1967). Secondo il filosofo francese, l'intera storia della metafisica occidentale, a partire da Platone, ha compiuto l'errore categoriale di identificare il linguaggio con la parola parlata, la voce, quand'essa altro non sarebbe che “a possibility founded on the general possibility of writing.”³⁷

Partendo da questa concezione forte della scrittura, la voce – intesa quale paradigma della presenza – è anche concepita da Derrida come il sostituto della presenza autoriale nel testo. Parlare di voce autoriale – sostiene il filosofo – è cader preda dell'illusione che il testo rappresenti il discorso dell'autore, e che esso stia per l'interezza

³⁷ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. di Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976), 14.

di ciò che l'autore aveva intenzione di comunicare. Se il generale progetto derridiano di decostruzione del logocentrismo occidentale ha proprio come obiettivo quello di demitizzare il concetto di autorialità, e dunque l'autorità della voce dell'autore, Pasolini – che non risulta sia mai entrato in contatto con Derrida e le sue teorie – pare rappresentare un caso paradigmatico di utilizzo della voce autoriale come illusione della presenza. E ancora, se il filosofo francese ha come obiettivo quello di decostruire l'aspettativa secondo cui le intenzioni dell'autore possono servire come base o traguardo nel processo interpretativo dell'opera, Pasolini vuole convincere il suo pubblico di lettori e spettatori esattamente del contrario, ossia di essere in pieno controllo del proprio discorso. Da questo punto di vista l'artista italiano è in completa controtendenza rispetto ad ogni tentativo filosofico di decostruzione della figura autoriale nella seconda metà del secolo scorso: il suo discorso è così logocentrico – centrato cioè sull'autore e la sua presenza nel testo/opera – da utilizzare più volte la metafora corporea della propria testa come teatro dell'opera, rafforzando così l'immagine mitizzata dell'autore come principio ordinatore trascendente in totale controllo della propria parola, voce associabile a principi quali Ragione o Dio.

In diversi luoghi dell'opera pasoliniana si trovano, infatti, riscontri di questa caratterizzazione della voce autoriale. È voce della Ragione, ad esempio, quella del corvo di *Uccellacci e uccellini*, voce dapprincipio apparentemente priva di corpo e che porta la presenza dell'autore – l'intellettuale marxista in crisi – all'interno della vicenda.³⁸ È voce della Ragione quella dello Speaker di *Calderón*, personaggio puramente vocale, senza

³⁸ “La ‘voce’ giusta, aggiornata, onesta, anche profonda, o almeno profondamente comprensiva, dell’ideologia, è la voce del corvo,” Pasolini, “[Soggetto],” PC, Vol. I, 871.

corpo, che dichiaratamente l'Autore ha delegato a spiegare, illustrare e giustificare le scelte adottate, come ne *La ricotta*. Formano poi una sorta di ritratto orale, o vocale, delle due anime e delle passioni dell'autore Pasolini, le voci di Giorgio Bassani e Renato Guttuso, che guidano lo spettatore nel viaggio tra le tragedie e gli avvenimenti di cronaca del Novecento ne *La Rabbia*, film di montaggio fatto interamente di materiale tratto da cinegiornali e documentari, per il quale Pasolini scrive un doppio commento in poesia in cui dichiara di aver seguito soltanto "le mie ragioni politiche e il mio sentimento poetico."³⁹ Il fatto che Pasolini faccia nuovamente ricorso a Bassani per dar voce alla propria poesia, dopo avergli affidato il doppiaggio di Orson Welles, fa credere che egli stesse davvero riflettendo sui modi in cui rendere leggibili e coerenti le proprie rifrazioni autoriali nel complesso della sua opera e che anche le voci siano dunque da considerarsi come elementi di raccordo intertestuale, che contribuiscono a creare percorsi di lettura e attraversamento per lo spettatore.⁴⁰

Un cortometraggio di soli 12 minuti intitolato *La sequenza del fiore di carta*, girato nel 1967, mostra invece in maniera originale l'analogia tra voce autoriale e voce divina. In questo breve film, ispirato alla parabola evangelica del fico maledetto (Mt. 11, 11), Ninetto, nel solito ruolo dell'innocente scanzonato, è ripreso mentre cammina senza meta lungo via Nazionale a Roma. Ecco come Pasolini spiega l'idea del cortometraggio:

³⁹ Pasolini, "Note e notizie sui testi," PC, Vol. II, 3067.

⁴⁰ La perdita della ragione nei personaggi pasoliniani è spesso caratterizzata dall'assenza di voce: la figlia e la serva di *Teorema*, ad esempio, divengono mute dopo l'incontro con l'Ospite; anche Julian, il protagonista di *Porcile*, perde l'uso della parola, mentre la forte nevrosi di Rosaura, in *Calderón*, è rappresentata da una forma di afasia.

vi sono momenti della storia in cui non si può essere inconsapevoli; bisogna essere consapevoli, e non esserlo equivale a essere colpevoli. Perciò ho fatto camminare Ninetto per via Nazionale, e mentre lui cammina senza un pensiero al mondo, inconsapevole di tutto, passano sullo schermo, sovrapposte a via Nazinale, le immagini di alcune delle cose importanti e pericolose che stanno avvenendo nel mondo: cose di cui lui, appunto, non è consapevole, come la guerra del Vietnam, le relazioni fra Est e Ovest e così via. Sono solo ombre che gli passano sopra, delle quali lui è ignaro.⁴¹

Per ottenere questo effetto, Pasolini sovrappone alla sequenza a colori che vede Ninetto su Via Nazionale, immagini in bianco e nero tratte da documentari o cinegiornali.

L'effetto risultante dall'utilizzo di una tecnica alquanto obsoleta per l'epoca come la sovrapposizione⁴² rimanda ancora una volta alla scena iniziale dell'*Orestide africana*, dove la sovrapposizione è ottenuta attraverso una semplice riflessione dell'immagine di Pasolini sul vetro di una vetrina: mentre nel primo caso a sovrapporsi sono la complessa realtà del mondo e l'immagine di un personaggio ignaro di tutto quando avviene, nel secondo sono l'immagine del soggetto autoriale e quella della realtà africana.

Come ha notato André Bazin in un saggio del 1946, l'effetto prodotto dalla sovrapposizione, solitamente usata all'inizio del secolo scorso per rappresentare fenomeni sovranaturali, è quello di una spettralizzazione di entrambe le immagini sovrapposte, che il riferimento alle "ombre" fatto da Pasolini sembra ben cogliere. Per Bazin "the reciprocal transparency of superimposition doesn't permit us to say whether

⁴¹ Pasolini, "Pasolini su Pasolini, SPS, 1369.

⁴² Sull'uso della sovrapposizione in Pasolini, si rimanda anche alle analisi di Armando Maggi, seppur orientate a una lettura differente da quella compiuta in questa ricerca. Per Maggi, infatti, "in Pasolini's short film, the documentary images arising from the screen do have an eerie nature, as if coming from an ancient past that the modern, colorful present wishes to forget," Armando Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 31.

the ghost is behind or in front of the objects on which it is superimposed, or whether in fact the objects themselves become spectral to the degree that they share space with the ghost.”⁴³ Il critico francese sostiene insomma che la sovrimpressione porta con sé un principio d’indeterminatezza, non permettendo di stabilire una gerarchia visiva: cosa si soprapponga a cosa, o a chi. È proprio per questo che, in entrambi i casi in cui Pasolini ha utilizzato la sovrimpressione, ha fatto anche ricorso alla voce, che si rivela nuovamente principio ordinatore all’interno della creazione artistica: nell’*Orestiade africana*, la sua voce entra nell’immagine e, commentandola, rivela che è il soggetto autoriale a imporsi sulla realtà dell’Africa e non il contrario: “Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana.”⁴⁴ Lo stesso avviene anche ne *La leggenda del fiore di carta*, dove proprio una voce proveniente dall’esterno, dall’alto, la voce di Dio, ordina a Ricetto di “sapere e volere,” ossia di farsi soggetto consapevole, determinando così la sua condizione di oggetto su cui è invece la Storia ad imporsi. Ninetto è infatti incapace di sentire e intendere la richiesta di Dio, rappresentato tramite un montaggio di voci diverse, non solo maschili, che include bambini e amici-autori come Elsa Morante e Bernardo Bertolucci: “Ascoltami, Ricetto, ascoltami. Un solo cenno del tuo capo, uno sguardo verso il cielo mi basterebbe.”⁴⁵ Questa frase dal breve monologo di Dio è però pronunciata dalla voce del regista, così come lo sono le ultimissime parole del film, “debbo maledirti come il fico, e farti morire, morire,

⁴³ André Bazin, “The Life and Death of Superimposition,” *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from Forties and Fifties*, ed. Bert Cardullo (New York: Routledge, 1997), 75.

⁴⁴ Pasolini, “Appunti per un’*Orestiade africana*,” PC, Vol. II, 1178.

⁴⁵ Pasolini, “La sequenza del fiore di carta,” PC, Vol. I, 1095.

morire,⁴⁶ in seguito alle quali Ninetto cade a terra esanime, come a ribadire sottilmente la prerogativa pasoliniana di autore-demiurgo, principio trascendente nell'opera che, proprio come il burattinaio di *Che cosa sognano le nuvole?* ha potere di vita e di morte sui suoi personaggi.

3. Prendere la parola

Fino ad ora ho considerato la presenza della voce di Pasolini all'interno della sua opera di regista, escludendo gli esperimenti tra inchiesta e documentario in cui l'autore prende parola sullo schermo ed entra in contatto diretto con il suo pubblico, soprattutto tramite la forma dell'intervista. Penso in particolare a *Comizi d'amore*, realizzato, ancora una volta, nel 1963, l'anno delle riprese di *La ricotta* e *La rabbia*. Con *Comizi d'amore* Pasolini si era proposto di percorrere l'Italia da Nord a Sud come “una specie di commesso viaggiatore”⁴⁷ e scoprire cosa gli italiani pensassero di argomenti come la libertà sessuale, il divorzio, la Legge Merlin e l'omosessualità. Come gli autori dei vari documentari incentrati sul tema del sesso e realizzati nei primi anni '60, da Gregoretti a Biagi, da Caldana a Sabel,⁴⁸ anche Pasolini ha in mente il modello del *cinéma vérité*, in particolare quello rappresentato da *Cronaca di un'estate* (*Chronique d'un été*, 1961) dell'antropologo Jean Rouch e del sociologo Edgar Morin, che, sperimentando con l'uso della presa diretta, cercano di raccogliere le risposte di varie generazioni di francesi

⁴⁶ Ibidem, 1095.

⁴⁷ Pasolini, *Comizi d'amore*, PC, Vol. I, 421.

⁴⁸ Ugo Gregoretti, *I nuovi angeli* (1962); Enzo Biagi, *Italia proibita* (1961); Virgilio Sabel, *In Italia si chiama amore* (1962); Alberto Caldana, *I ragazzi che si amano* (1963). Cfr. Viano, 120-121.

relative a una domanda apparentemente semplice: “Come vivi?” Si tratta del modello documentaristico cui Pasolini farà esplicitamente ricorso anche in *Appunti per un’Orestide africana*, soprattutto nella sequenza girata in un’aula dell’Università di Roma insieme a un gruppo di studenti provenienti da diversi paesi dell’Africa, con cui il regista discute il suo progetto “per mettere direttamente in crisi la struttura stessa del film.”⁴⁹ ottiene infatti una sonante e quasi unanime stroncatura. Proprio a metà di *Cronaca di un’estate*, anche Rouch e Morin mostrano infatti ai vari intervistati il materiale girato fino a quel momento e registrano le loro reazioni, non sempre positive, formulando ipotesi e mettendo in discussione le proprie premesse teoriche.

Ciò che deve aver senz’altro affascinato Pasolini in *Cronaca* non è solo l’aspetto meta-filmico, ossia la messa in scena del processo di realizzazione e montaggio del film, ma il fatto che i due “colleghi” francesi, nel loro tentativo di scoprire come vivono i loro compatrioti, non abbiano cercato affatto di nascondere la propria presenza, ma anzi l’abbiano esposta sin dalla prima inquadratura. Da un certo punto di vista, la *vérité* del loro esperimento non sta nella forma, o nella pretesa di realismo e oggettività delle immagini, ma nella dichiarazione dell’impossibilità di una verità che esuli dalla prospettiva di un soggetto creatore. Come ha evidenziato giustamente Viano, infatti, con *Comizi d’amore* “Pasolini embraced Morin’s and Rouch’s suggestion that the only possible documentary truth was one that included the filmmaker’s presence.”⁵⁰ Per chi farà della centralità della propria presenza nell’opera un principio estetico portante e

⁴⁹ Caminati, 72.

⁵⁰ Viano, 122.

arriverà, nella *Nuova gioventù*, a identificarsi con Socrate,⁵¹ il pensatore che ricerca la verità facendo domande a chi incontra, non c'è miglior forma d'introdursi sulla scena che in veste d'intervistatore, lo stesso ruolo che in qualche modo ricopre il corvo di *Uccellacci e uccellini*, definito “un Socrate sublime e ridicolo.”⁵²

Nel 1977, a due anni dalla scomparsa di Pasolini, Michel Foucault pubblica su *Le Monde* una recensione al suo film-inchiesta. Ecco come il filosofo sintetizza la sua impressione generale sull'intervistatore socratico pasoliniano:

Corpi che parlano di loro stessi con tanto maggior ritegno e distanza quanto più vivo e caldo è il contatto: gli adulti parlano sovrapponendosi e discorrono, i giovani parlano rapidamente e si intrecciano. Pasolini l'intervistatore sfuma: Pasolini il regista guarda con le orecchie spalancate. Non si può apprezzare il documento se ci si interessa di più a ciò che viene detto rispetto al mistero che non viene pronunciato.⁵³

Con grande acume Foucault coglie che il vero significato di *Comizi d'amore* non è in quello che viene detto – che risulta conforme alle concezioni sociali cui gli intervistati credono di dover ottemperare – ma in quello che generalmente viene taciuto, nelle bugie dette per conformismo, vergogna, o ipocrisia, senza nemmeno preoccuparsi troppo di mostrare di star mentendo. Allo stesso tempo, Foucault rileva un interessante tipo di sdoppiamento: quello tra il Pasolini-intervistatore, che a suo dire si farebbe invisibile di

⁵¹ “Io misero e impotente Socrate,” Pasolini, “Versi buttati giù in fretta,” TP, Vol. II, 512. La figura di Socrate ha da sempre occupato la fantasia da Pasolini, tanto da affermare, che “uno dei film che potrei fare, e che sarebbe il mio ultimo, dopo San Paolo e dopo un altro che intollerò Calderón [...] sarebbe una vita di Socrate. So che è un vecchio progetto di Rossellini, ma siccome lui non si decide a realizzarlo lo farò io,” Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1380.

⁵² Pasolini, “Le fasi del corvo,” PC, Vol. I, 825.

⁵³ Michel Foucault, “Les matins gris de la tolerances,” *Le Monde*, 23 marzo 1977.

fronte alla performance degli intervistati, e il Pasolini-regista, che si limiterebbe invece ad osservare quanto avviene davanti ai suoi occhi.

È importante notare come questo sdoppiamento tra regista e intervistatore si manifesti soprattutto attraverso la voce, o meglio, nella dialettica tra la voce del Pasolini che intervista, non importa se inquadrato o meno, e la voce incorporea del Pasolini che commenta, fuori campo, le risposte e le reazioni della gente. A dimostrare l'importanza della dimensione vocale, infatti, il film inizia con il solo audio di una serie di domande di Pasolini su come nascono i bambini, rivolte a dei *picciriddi* napoletani: solo in un secondo momento intervistatore e intervistati acquistano un corpo e un volto sullo schermo, sottolineando così l'importanza di quell'iniziale intrecciarsi puro di voci, dove l'autore esercita un potere non solo maiueutico, ma – a quanto pare – anche economico: “diglielo Salvatore, che ti da mille lire.”⁵⁴ In particolare, contravvenendo a tutti i principi estetici del suo cinema, Pasolini fa il suo ingresso nell'inquadratura di quinta, reggendo il microfono in mano. La sua presenza fisica segue – o insegue – la sua voce, che ancora una volta funge da primo elemento di contatto tra pubblico e opera. Ciò detto, né il Pasolini che intervista, né il Pasolini-regista scompaiono o si limitano ad osservare increduli quando gli si presenta davanti, tanto che la totale non congruenza della lettura di Foucault rispetto alla realtà del film-inchiesta mi porta a supporre che la versione francese sottotitolata non gli abbia permesso di cogliere appieno il doppio registro della voce dell'intervistatore e la frequente manipolazione compiuta sugli intervistati e sul pubblico. D'altra parte, nonostante la sua propensione al doppiaggio, già Pasolini riteneva che il film non avrebbe potuto trovare spazio oltre i confini italiani proprio per motivi

⁵⁴ Pasolini, *Comizi d'amore*, PC, Vol. I, 417. Le citazioni successive saranno indicate tra parentesi nel testo.

linguistici, poiché “avrebbe presentato grossi problemi di traduzione: sarebbero andati persi accenti dialettali e i giochi di parole; d'altronde sarebbe stato impossibile doppiarlo, e le didascalie in sottotitolo l'avrebbero reso troppo freddo. Chi non avesse conosciuto bene l'italiano non avrebbe potuto capirne il significato.”⁵⁵ E questo non solo per via della lingua, ma della intrinseca intraducibilità della voce, con i suoi toni e le sue sfumature.

La presenza di Pasolini sullo schermo non è affatto invisibile e ha dunque ragione Miguel Andrés Malagreda quando sostiene che “in the films’ interviews the viewer is confronted continually with the presence of Pasolini by his repetitive insistence on certain questions.”⁵⁶ È soprattutto la voce a rendere Pasolini costantemente presente. Inoltre, a rimarcare l'ingombranza della sua presenza, il Pasolini-intervistatore fornisce imbeccate (“ecco, ecco: io credo che le cose non siamo poi molto cambiate,” 427), riformula risposte (“ma però tu hai detto prima che vorresti essere libera come un ragazzo,” 453), si premura di accompagnare con un “bravo” (426) o un “giusto” (441) le affermazioni che ritiene confermi al suo pensiero, e non si trattiene dal commentare, fuori campo, le risposte che invece non gli aggradano (“non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire;” “aveva cominciato col dire che non si scandalizzava,” 447). Proprio questa attitudine, accompagnata da costanti richieste di argomentare e chiarire le risposte mai troppo esaustive (“perché?;” “Ma le sembra giusto che sia così o no?,” 439) cessa improvvisamente nella seconda parte del documentario, dedicata al rapporto degli italiani con l'omosessualità. È a questo punto che il modello della nuova antropologia visiva

⁵⁵ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” 1324.

⁵⁶ Miguel Andrés Malagreda, *Queer Italy. Context, Antecedents and Representation* (New York: Peter Lang, 2007), 92.

rappresentato da Rouch e Morin, viene sostituito da un modello “(auto)ethnographic,”⁵⁷ poiché l’argomento affrontato non riguarda più solo la società italiana ma rappresenta un aspetto importante che tocca la persona pubblica di Pasolini, la sua immagine.

4. Trasgressione e silenzio

L’inchiesta di Pasolini si svolge ben prima della nascita del movimento di rivendicazione omosessuale, simbolicamente identificata con la rivolta dello Stonewall Bar, avvenuta il 28 giugno 1969 nel Greenwich Village di New York. Inoltre, fino al 1973, l’omosessualità è stata considerata dalla comunità scientifica internazionale come disturbo sociopatico della personalità, e inserita come tale nel DSM dall’American Psychiatric Association. Sarebbe dunque erroneo imputare al Pasolini del 1962 la mancanza di una prospettiva rivendicazionista,⁵⁸ non si può non leggere una forma di “internalized homophobia”⁵⁹ nel suo evitare con cura il termine “omosessualità” nel rivolgere le domande alla gente. Infatti, facendo sfoggio di un notevole ventaglio di sinonimi, Pasolini parla di “invertiti” (442), “anormalità sessuale” (441), “anomalie”

⁵⁷ Ibidem, 92.

⁵⁸ La precisazione è necessaria, ma altrettanto necessario è ricordare che Pasolini non mostrerà mai alcuna simpatia per il movimento omosessuale e per la sua rivendicazione di diritti. In *Lettere luterane* arriverà a scrivere: “le persone più adorabili sono quelle che non sanno di avere dei diritti; sono adorabili anche le persone che, pur sapendo di avere dei diritti, non li pretendono o addirittura ci rinunciano,” Pasolini, “[Intervento al congresso del Partito radicale],” SPS, 186.

⁵⁹ Joseph Boone, “Rubbing Aladdin’s Lamp,” in M. Dorenkamp and R. Henke (a cura di), *Negotiating Lesbian and Gay Subjects* (New York and London: Routledge, 1995), 159. Lo stesso Pasolini scriverà alcuni anni dopo in uno dei suoi dialoghi con i lettori: “anch’io ho, in me, un momento, superato nella coscienza, ma rimasto in me nella meccanica fatale di un’educazione, in cui verso l’omosessualità ho un moto di avversione razzistica. Mi pare, almeno per un infinitesimo di secondo, che l’omosessualità designi, in un altro, un carattere di inferiorità umana e civile,” Pasolini, *I dialoghi* (Roma: Editori Riuniti, 1992), 510.

(443), “inversioni sessuali” (446) “irregolarità sessuali” (447), “perversioni sessuali” (446). I giudizi che raccoglie su queste categorie vanno dallo “schifo” al “ribrezzo,” dal “disgusto” alla “pietà,” dalla “ripugnanza” all’“orrore.” Il termine “schifo,” ad esempio, viene impiegato sei volte nel giro di pochi minuti. Paradossalmente, in tutto *Comizi d’amore*, questi sono forse gli unici giudizi completamente sinceri espressi dagli intervistati. La disinvoltura con cui tutti condannano l’omosessualità davanti a Pasolini, mentre considerano “furbi” prostitute e clienti o approvano le case di tolleranza, fa supporre che, nonostante la sua fama fosse in ascesa, ancora in pochi tra le masse meno acculturate fossero a conoscenza del suo orientamento sessuale, già però motivo di pesanti attacchi sulla stampa dell’epoca. Non si spiega altrimenti il fatto che un ragazzo, intervistato in una balera, dopo aver affermato il proprio ribrezzo per gli “invertiti,” cerchi addirittura una conferma in Pasolini: “È giusto, no?” (444).

Quando Thomas Waugh ricorda che nell’Italia degli anni ‘60 “gays were entirely invisible, including queer Pasolini himself,”⁶⁰ non intende dire che gli omosessuali si nascondessero, ma che non fossero leggibili dalla maggior parte delle persone, invisibili secondo i codici sociali dominanti. Chi risponde alle domande di Pasolini, non può minimamente concepire che un personaggio pubblico sia omosessuale e che in quanto tale si esponga. L’idea di fondo è che la diversità sessuale, in quanto aberrante e vergognosa, non può che essere nascosta. La voce di Pasolini, che pronuncia l’impronunciabile, nel farlo dissocia il suo corpo autoriale dal suo corpo desiderante⁶¹ e

⁶⁰ Thomas Waugh, *The Fruit Machine. Twenty Years of Writing on Queer Cinema* (Durnham, NC: Duke University Press, 2000), 255.

⁶¹ In una lettera del 1950 all’amica Silvana Mauri, tra le poche persone con cui Pasolini parla esplicitamente e in termini particolarmente intimi della propria omosessualità, è proprio l’immagine di uno sdoppiamento fisico a individuare nel corpo sessuato un corpo altro da sé, un anti-corpo: “Io ho sofferto il

mostra perfettamente quanto sostenuto da Judith Butler nel suo studio sulle dinamiche psichiche del potere, ossia che la formazione dell'identità eterosessuale avviene attraverso un rifiuto melanconico del desiderio omosessuale.⁶²

Non si può non avvertire un profondo imbarazzo nell'osservare Pasolini travolto e coperto da giudizi – per non dire insulti – che non possono non averlo toccato profondamente, un imbarazzo acuito dal fatto che i suoi commenti alle risposte degli intervistati spariscono improvvisamente, e insieme ad essi la sua insistenza nel cercare di capire le ragioni dei giudizi espressi. È come se Pasolini, conoscendole già, rinunciasse a cercare le ragioni dell'omofobia che sta documentando, considerandola un normale dato di fatto e, nel farlo, per la prima e unica volta nella sua opera, neutralizzasse la sua presenza, adattandola alla lettura fornita dal pubblico. Ai suoi insistiti “perché” si sostituisce così una retorica silenziosa che non è difficile associare a quella analizzata da Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the Closet*, la retorica di quella che anche Pasolini, ricorrendo a una simile metafora spaziale, chiama la “stanzetta del sé,”⁶³ uno spazio omosessuale costruito attraverso una complessa rete di sapere e articolazione, ignoranza e silenzio, “inexhaustibly productive of modern Western culture and history at large.”⁶⁴

soffribilenon ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi ci sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro,” Pasolini, *Lettere 1940-1954* (Torino: Einaudi, 1986), 391-92.

⁶² Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 132.

⁶³ Pasolini, *Lettere 1940-1954*, 315.

⁶⁴ Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the closet* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990), 68.

Pasolini, infatti, non lascia solo nell'invisibilità la propria omosessualità, ma rafforza nell'ascoltatore l'idea di condividere con lui, o lei, un giudizio negativo a riguardo ("Ha mai sentito parlare di quelle cose terribili che sono le anormalità sessuali?," 442), come succede intervistando una ragazza in una balera milanese:

PASOLINI Ma senta, se lei a un certo punto si sposerà ed avrà i figli; i figli a un certo punto possono essere anche loro di queste persone.

1^ SIGNORINA Ah...speriamo di no.

PASOLINI Speriamo di no, glielo auguro di cuore, ma comunque certi problemi bisogna conoscerli, per poterli curare in ogni caso, no? (443)

Il fatto che Pasolini eserciti la sua *agency* nella creazione di un'immagine dell'omosessualità declinabile nei termini di cura, conferma quanto Foucault ha opportunamente argomentato nella sua ormai imprescindibile *Storia della sessualità*: "[H]omosexuality began to speak in its own behalf, to demand that its legitimacy or 'naturalness' be acknowledged, often in the same vocabulary, using the same categories by which it was medically disqualified."⁶⁵ Fornendo l'ipotesi della sua cura o medicalizzazione, è come se Pasolini volesse rendere l'omosessualità più accettabile, legittimandola attraverso il discorso della scienza. Così facendo, offre un esempio perfetto delle dinamiche di "passing" tramite cui l'omosessuale non dichiarato abdica di fatto ad ogni autorità sul discorso che crea la propria identità percepita. Come ha brillantemente sostenuto Judith Butler, infatti, "identity is performatively constituted by

⁶⁵ Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, Vol. I (New York: Vintage Books, 1990), 101

the very ‘expressions’ that are said to be its results.”⁶⁶ In *Comizi d’amore*, la performance autoriale di Pasolini s’arresta laddove si scontra con la propria identità sessuale e così mostra la vulnerabilità della propria voce, ma nel farlo rivela anche la violenza omofobica della società italiana degli anni ’60. Come ha infatti scritto Derek Duncan in uno dei contributi più brillanti sulla problematica omosessuale in Pasolini, bisogna anche considerare la possibilità paradossale che proprio un discorso omofobico interiorizzato “might have provided Pasolini with a language for talking about a subject that otherwise was silenced,”⁶⁷ come mostrano tutti gli altri documentari a tematica sessuale girati in quel periodo.

Nonostante Pasolini arrivi ad affermare, nella sua ultima intervista pubblica, che “scandalizzare è un diritto,”⁶⁸ nel 1963 sembra ancora preoccupato di giustificare la propria diversità, tanto che, come già molte volte lo abbiamo visto fare nella sua opera, ad esempio nel caso di Dante, ricorre alla messa in atto di una proiezione simbolica su un’altra autorevole figura autoriale. È il caso della breve intervista a Giuseppe Ungaretti, all’epoca tra i più famosi poeti italiani viventi, e che precede strategicamente la parte dell’inchiesta relativa all’omosessualità:

PASOLINI Ungaretti, secondo lei esiste la normalità e la anormalità sessuale?

⁶⁶ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1990), 25.

⁶⁷ Derek Duncan, *Reading and Writing Italian Homosexuality* (Hampshire: Ashgate, 2006), 88.

⁶⁸ Pasolini, “Chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista. 31 ottobre 1975,” *Pasolini, Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci (Roma: Liberal, 1995), 287.

UNGARETTI Eh...senta, ogni uomo è fatto in un modo diverso [...] quindi tutti gli uomini sono a loro modo anormali [...]

PASOLINI Sono molto indiscreto se le chiedo di dirmi qualcosa a proposito di norma, di trasgressioni della norma, sulla sua esperienza intima, personale?

UNGARETTI Beh...io personalmente, che cosa vuole, io personalmente sono un uomo, sono un poeta...quindi incomincio con trasgredire tutte le leggi facendo della poesia... (442)

La scelta di collocare il breve scambio con il grande poeta dell'Ermetismo proprio prima della parte dedicata all'omosessualità non ha una funzione puramente informativa o illustrativa. La risposta di Ungaretti, secondo cui ogni uomo è anormale e ogni poeta è un trasgressore della norma, è quando serve a Pasolini per legittimare pubblicamente la propria diversità. Alla trasgressione dell'omosessualità, Pasolini contrappone l'idea che la trasgressione permanente dell'autore, quella poi al centro de "Il cinema impopolare," è il prezzo da pagare per essere un artista.

5. Tra intervista e auto-intervista

In *Comizi d'amore*, l'intervista non è il luogo della spontaneità e della verità dei corpi e della parola, ma quello in cui chi viene intervistato espone le proprie ipocrisie, le proprie finzioni, le proprie auto-rappresentazioni. Uno spazio di costruzione e auto-costruzione. Come ho mostrato, ciò vale anche per Pasolini intervistatore, consapevole che il suo ruolo all'interno della società spettacolare lo espone comunque al giudizio del pubblico. Durante la sua carriera, Pasolini ha ampiamente utilizzato l'intervista – come ha già notato Simona Bondavalli in un brillante intervento – sia per esercitare controllo

sull'interpretazione del proprio lavoro, che per criticare l'industria dei media dall'interno, ossia impiegando la propria presenza spettacolare come cavallo di troia (si pensi anche alla poesia dedicata a Marilyn). L'intervista riflette così nel suo caso “the ambiguous position occupied by the artist facing the end of avant-garde: his awareness both of the necessity to speak in the microphone in order to reach an audience and of the risks and responsibilities of celebrity.”⁶⁹

In particolare dopo il suo passaggio al cinema, ha scritto Bazzocchi, l'intervista si fa pratica talmente frequente nella vita quotidiana di Pasolini “da diventare una forma espressiva vera e propria, quasi un genere letterario dove visivo, parlato e scritto si incontrano.”⁷⁰ Nonostante John Rodden, nel suo studio del 2001 sull'intervista letteraria come modalità di organizzazione del sé, sostenga che essa sia ancor oggi un genere emergente, dallo statuto non ben definibile, già alla fine degli anni '60 Pasolini la concepisce come “uno straordinario genere letterario,”⁷¹ su cui esercitare ovviamente il proprio virtuosismo autoriale.

Lo dimostra ad esempio “Una disperata vitalità,” tra le poesie più importanti della raccolta *Poesia in forma di rosa*, strutturata come una sceneggiatura in cui l'autore si rappresenta colto “in un atto – privo di precedenti storici – di ‘industria culturale’”⁷²: l'essere intervistato da una giornalista definita “il cobra con il golfino di lana.”⁷³ È

⁶⁹ Simona Bondavalli, “Charming the Cobra with a Ballpoint Pen: Liminality and Spectacular Authorship in Pier Paolo Pasolini's Interviews,” *MLN*, 122 (2007), 26.

⁷⁰ Marco Antonio Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Bruno Mondadori, 1998), 114.

⁷¹ Pasolini, “Battute sul cinema,” SPS, 1544.

⁷² Pasolini, “Una disperata vitalità,” *Poesia in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1185.

⁷³ *Ibidem*.

evidente che l'intervista sia per Pasolini principalmente un atto di "self-invention"⁷⁴ e "self-reinvention,"⁷⁵ tramite cui rafforzare, ad esempio, l'immagine di sé come vittima ("Io volontariamente martirizzato") in un sistema cinico e omologante e allo stesso tempo un atto di auto-promozione, una vera e propria performance in cui mettere in scena la propria biografia e la propria opera, riorganizzandola e suggerendo – come sua consuetudine – percorsi di lettura. In "Una disperata vitalità," ad esempio, Pasolini fornisce addirittura quella che chiama "una tavola sinottica [...] della mia carriera di poeta"⁷⁶ e fingendo che gli venga chiesto il titolo dell'opera a cui sta in quel momento lavorando, presenta al lettore, secondo il già sperimentato ricorso all'elenco di poesie da comporre, l'indice parziale di *Poesia in forma di rosa*:

- forse... "La Persecuzione"

o... "Una nuova preistoria" (o Preistoria)

o...

[E qui si inalbera, riacquista

la dignità dell'odio civile]

"Monologo sugli Ebrei"...⁷⁷

Nell'arco della sua carriera compreso tra i 1958 e il 1975, Pasolini ha rilasciato circa trecento interviste, tra giornali, radio e televisione. Alcune – come nel caso di quelle

⁷⁴ John Rodden, *Performing the Literary Interview: How Writers Craft Their Public Selves* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001), 1.

⁷⁵ Ivi, 11.

⁷⁶ Pasolini, "Una disperata vitalità," 1200.

⁷⁷ Ivi, 1186.

rilasciate a Jon Halliday e Jean Duflot⁷⁸ – verranno persino raccolte in volumi autonomi, pubblicati fuori dall'Italia, o costituiranno i primi documentari su Pasolini, segnando profondamente la sua ricezione all'estero.⁷⁹ Sarebbe ipocrita credere, come lui invece vorrebbe, che l'intervista abbia rappresentato una forma di violenza praticata nei suoi confronti dal sistema dei media. Al contrario, essa viene integrata completamente all'interno del suo dispositivo autoriale, per correggere e consolidare, ad esempio, una certa vulgata biografica.

Nelle interviste rilasciate a Halliday e Duflot, ad esempio, Pasolini sostiene che la sua militanza nel Partito Comunista si sia esaurita per mancanza di entusiasmo o adesione ideologica (“al momento di rinnovare la tessera diciamo che non mi curai di farlo,”⁸⁰ “non ho rinnovato la tessera una volta scaduta”⁸¹) quando invece venne espulso dal partito il 26 ottobre 1948 per immoralità, dopo l'accusa di corruzione di minori. Non è chiaro se le ragioni di questa correzione siano personali o politiche, ma è evidente che proprio l'intervista venga concepita come spazio di controllo capillare della propria immagine, tanto che – si potrebbe dire – la vera aspirazione di Pasolini è l'auto-intervista, un sottogenere – ben rappresentato in “Una disperata vitalità” – che assicura all'autore pieno potere sulla propria immagine, potendo sdoppiare la propria voce tra intervistato e intervistatore. È il caso, ad esempio, dell'intervista su *Salò* uscita sul *Corriere della Sera*

⁷⁸ *Pasolini su Pasolini*. Conversazioni con Jon Halliday, trad. di Cesare Salmaggi (Parma: Guanda, 1992) [*Pasolini on Pasolini* (London-New York: Thames and Hudson, 1969)]; *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Duflot, prefazione di Gian Carlo Ferretti (Roma: Editori Riuniti, 1983) [*Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* (Paris: Belfond, 1970)].

⁷⁹ In particolare, per la Francia, *Pasolini l'enragé* (1966) di Jean-André Fieschi.

⁸⁰ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1294.

⁸¹ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1415.

il 25 marzo 1975 con il titolo “Il sesso come metafora del potere.” Come precisa la nota redazionale, l’intervista è in realtà un’autointervista, non priva della consueta ironia sul mezzo impiegato: “Non c’è niente di più sentimentale di un regista che parla del suo lavoro sul set.”⁸² Questa affermazione sembra quasi un rimando diretto a *La ricotta*, già più volte menzionato, in cui lo scambio tra un giornalista, che fa domande “come un bambino che chiede la marmellata alla madre o una zoccola che chiede la mancia al cliente”⁸³ e Orson Welles, nel ruolo del regista, funziona di fatto come una “public performance”⁸⁴ autoriale. Si tratta di uno degli esempi più chiari dell’uso critico e creativo che Pasolini ha fatto dell’intervista come genere transmediale.

Nello scrivere domande e risposte, Pasolini orienta gli effetti prodotti dall’intervista sugli spettatori e soprattutto denuncia senza remore i cinici meccanismi dell’industria culturale, mostrando al contempo la sua consapevolezza di artista che si trova ad operare all’interno del sistema tardo capitalistico:

REGISTA È malato di cuore lei?

GIORNALISTA No, no, facendo le corna!

REGISTA Peccato, perché se mi crepava qui davanti, sarebbe stato un buon elemento per il lancio del film. Tanto lei non esiste. Il Capitale non considera esistente la mano d’opera, se non quando serve la produzione. E il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale!...Addio!⁸⁵

⁸² Pasolini, “Il sesso come metafora del potere,” *Le regole di un’illusione: i film, il cinema*, a cura di Laura Betti (Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991), 317.

⁸³ Pasolini, “La ricotta,” *Cinema*, Vol. I, 335.

⁸⁴ John Rodden, 16.

⁸⁵ *Ibidem*, 338.

La voce autoriale che emerge dall'intervista de *La ricotta* compie un percorso inverso a quello normalmente imposto dall'intervista giornalistica, in cui la performance della voce dell'intervistato viene fissata nella forma scritta. Nel caso del film di Pasolini, infatti, le risposte non sono trascritte, ma pre-scritte, ossia scritte in funzione di una mimesi dell'orale e organizzate conformemente all'idea che l'autore intende esprimere con quella scena.

Consapevole dei rischi che la trascrizione comporta, Pasolini interviene in più occasioni sul testo derivato dalle sue conversazioni con critici e giornalisti. È il caso di un'intervista pubblicata all'indomani della sua morte, ma basata su una serie di incontri con il giornalista inglese Peter Dragadze, che così racconta:

Nell'ultimo dei nostri incontri gli sottoposi tutti gli appunti che avevo raccolto e che volevo utilizzare per un ampio servizio dedicato alla sua vita e alla sua opera. Ebbene, Pasolini prese i fogli, li riordinò, li riscrisse a macchina, aggiunse qua e là correzioni di suo pugno.⁸⁶

Pasolini non solo organizza gli appunti, ma li divide per temi, e offre nuovamente un chiaro esempio del proprio ideale d'intervista, dove domande e risposte sono scritte e pronunciate unicamente da lui: “Se sono attratto dalla violenza in sé? Che domanda difficile! Come faccio a conoscere il mio inconscio? Se lo conoscessi non sarebbe più inconscio.”⁸⁷

Un altro esempio interessante si trova in *Empirismo eretico*, dove Pasolini pubblica con il titolo “Battute sul cinema” un'intervista con A. Arpà e L. Faccini uscita

⁸⁶ Pasolini, “[Quasi un testamento],” SPS, 853.

⁸⁷ Ivi, 864.

precedentemente sulla rivista “Cinema e Film” nel 1967. Anche in questo caso, il testo non sfugge a una completa riscrittura pasoliniana, tanto che nella nota degli intervistatori viene precisato che esso va preso “in sostituzione alla consueta intervista al magnetofono.”⁸⁸ Non si tratta insomma di registrare, ma di riscrivere, perché l’ambizione dell’opera pasoliniana è “an almost mystical aspiration to being-in-the-text, to textual transubstantiation.”⁸⁹ Ciò emerge chiaramente anche nell’intervista rilasciata a Furio Colombo la sera prima del suo assassinio: “Per me è più facile scrivere che parlare.” E infatti, ancora una volta, Pasolini propone al suo intervistatore di poter rivedere gli appunti, per “trovare una conclusione,”⁹⁰ come se l’intervista fosse davvero uno dei suoi tanti esercizi di scrittura su cui imprimere il marchio della propria autorialità.

Un ultimo esempio interessante d’intervento autoriale in relazione a un’intervista è rappresentato dal caso di *Il sogno del centauro*, realizzata tra il 1969 e il 1975 da Jean Dufлот, cui ho fatto più volte ricorso in questa ricerca. Prima della sua pubblicazione, avvenuta nel 1969, Pasolini insiste per scrivere una premessa, che rivolge al lettore con tono a dir poco perentorio: “Prefazione dell’intervistato (da leggersi assolutamente).” Inoltre, aggiunge al testo una serie di didascalie che forniscono un commento alle proprie reazioni di fronte alle domande poste da Dufлот e invitano il lettore “a pensare alla mimica e alle inflessioni della voce.”⁹¹ Quest’ultimo riferimento alle inflessioni deve essere considerato con attenzione, perché proprio la voce, così come avevo ipotizzato

⁸⁸ Pasolini, “Note e notizie sui testi,” SPS, 2969.

⁸⁹ Rober Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 2.

⁹⁰ Pasolini, “Siamo tutti in pericolo,” SPS, 1730.

⁹¹ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1405.

all'inizio di questo capitolo, pare qui rivelare un'importanza tale da divenire per Pasolini la giustificazione per l' auto-commento all'interno del testo, volto in realtà a ristabilire pieno controllo sul processo ermeneutico dei lettori:⁹²

In questo rapporto orale tra me e l'intervistatore succede qualcosa di mostruoso: cioè le opinioni che io esprimo, che sono opinioni come le altre, si pongono aprioristicamente e artificialmente su un piano più elevato, diventano "campioni", ponendosi come elementi frontali di una carta agiografica o di una carta oleografica, che comprende tutti gli "arrivati", anche i più innocenti e appartati.⁹³

Paradossalmente, criticando l'eccezionalità della sua posizione di personaggio nella società dello spettacolo e nell'industria culturale, Pasolini mostra di essere pienamente consapevole del potenziale intrinseco dell'intervista come genere letterario, che può dunque orientare e modificare la ricezione di un'opera e di un autore. Questa consapevolezza viene espressa attraverso numerose didascalie che sottolineano la mancanza di spontaneità e trasparenza nell'intervistato, ossia la sua essenziale finzione: "sforzo inumano," "fingendo naturalezza," "sorriso sforzato".⁹⁴ Altre didascalie, dal valore icastico, restituiscono invece quello che il tono della voce potrebbe raccontare: gli sbadigli, la mano passata sulla fronte, i sospiri... Come già era avvenuto in *Comizi d'amore*, ma da una posizione soggettiva differente, Pasolini sdoppia insomma la propria voce, confermando, nel generalizzato desiderio di controllo della propria immagine,

⁹² Cfr. Roberta Ricci, "Morphologies and Functions of Self-Criticism in Modern Times: Has the Author Come Back?", *MLN* 118 (2003): 116-46.

⁹³ Pasolini, "Il sogno del centauro," SPS, 1403-4.

⁹⁴ Ivi, 1423;1409;1445.

come anche la voce e la sua mimesi facciano parte del suo complesso dispositivo
autorale.

Chapter 7

Creazione di una persona: Pasolini tra d'Annunzio e Pound

Una delle costanti negli studi sull'opera di Pasolini è il parallelo tra la sua figura e quella di Gabriele d'Annunzio, tanto frequente quanto scarsamente approfondito. Le ragioni di questo parallelo sono molteplici e riguardano in buona parte il modello autoriale che Pasolini è arrivato a incarnare e la sua ingombrante presenza nella cultura italiana del secondo Novecento, pari, appunto, solo a quella dell'“immaginario”¹ tra fine Ottocento e inizio secolo, uno “scrittore-divo che fa parlare di sé in un crescendo di visibilità.”²

Nonostante d'Annunzio sia certamente uno degli autori fondamentali del secolo scorso, nel caso di Pasolini la sua figura autoriale viene impiegata, salvo rare eccezioni, come termine di confronto negativo. Se Alberto Moravia, ad esempio, vede Pasolini come “un grande manierista, forse il maggiore della nostra letteratura dopo d'Annunzio,”³ Giorgio Bàrberi Squarotti, come Franco Fortini prima di lui, ricorre in vari

¹ È il termine che D'Annunzio attribuisce a uno dei suoi alter ego, Stelio Effrena, il protagonista del romanzo *Il fuoco* (1900).

² Annamaria Andreoli, *D'Annunzio* (Bologna: Il Mulino, 2004), 93.

³ Alberto Moravia, *Al cinema* (Milano: Bompiani, 1975), 210.

interventi al nome del vate italiano per antonomasia come esempio negativo del tipo di estetismo decadente rinvenibile anche nella poesia pasoliniana.⁴

Chi ha assunto il termine estetismo nella sua accezione negativa, muove dalla posizione di supposta superiorità del tipo di discorso che – a partire dalla fine dell'Ottocento – ha cercato di emancipare la poesia dall'io poetico. Per d'Annunzio, infatti, come ha scritto Ezio Raimondi, che pure ha collocato lo scrittore nell'ampio movimento del Simbolismo europeo, la letteratura resta essenzialmente “rito narcisistico, una celebrazione dell'io assoluto.”⁵ Da questa prospettiva, raccolte come *La religione del mio tempo*, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, o *Le ceneri di Gramsci*, dominate come sono dalla presenza ingombrante dell'io pasoliniano, un io-autore-personaggio che ingloba a sé e alla propria esperienza biografica e psicologica la realtà, sia essa sociale o politica, coinvolgendo il lettore in una lettura del reale che non può prescindere dalla propria figura, non possono che giustificare il paragone con d'Annunzio. L'estetismo che accomuna i due autori si esplicherebbe dunque in opere solo apparentemente differenti, che in realtà costituiscono un unico continuum poetico, dove mutano “solo le forme, non i messaggi.”⁶

Si tratta di una notevole semplificazione critica che certo meriterebbe attenzione. Qui basti però notare che anche Pasolini se ne serve nella sua rappresentazione di d'Annunzio, ritratto come un “amanuense dedito a una interminabile e pedante copia di

⁴ Giorgio Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa nel secondo Novecento* (Milano: Mursia, 1978); “L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini,” *Critica Letteraria*, VIII 29 (1980); “La poesia e il viaggio a ritroso nell'io,” *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato (Padova: Cleup, 1983).

⁵ Ezio Raimondi, *Il silenzio della Gorgone* (Bologna: Zannichelli, 1980), 87.

⁶ Squarotti, “La poesia e il viaggio a ritroso nell'io,” 219.

un suo libro ideale.”⁷ Nel leggere l’esperienza poetica dannunziana in questi termini, termini che falsano un’opera in realtà assai complessa e variegata (si pensi solo all’esperienza parafuturista del *Notturmo*), Pasolini mostra però anche una decisa presa di distanza dal modello cui la critica vorrebbe farlo rientrare: “la famosa abilità artigiana di d’Annunzio non consiste in realtà in nient’altro che nel saper creare oggetti in serie tutti uguali, tratti da un unico modello originario.”⁸ Lo scrittore-regista evidenzia così un aspetto che lo colloca ad estrema distanza dalla poetica dannunziana, vale a dire il culto della forma, che può esercitarsi solo con una fiducia totale nell’istituzione letteraria.

L’ambizione di d’Annunzio, autoproclamatosi “ultimo figlio degli Elleni,”⁹ è infatti quella di creare, nel suo studio-officina in cui figurano copie scultoree dei cavalli di Fidia, opere perfette, che ambiscono a divenire dei classici, mentre Pasolini – soprattutto da un certo momento in poi della sua carriera – mostra una sempre crescente ostilità per la forma compiuta e soprattutto per lo stile, come dimostrano le pagine “illeggibili” di *Petrolio* e opere quali *La divina mimesis*, *Poesia in forma di rosa*, ma soprattutto *Trasumanar e organizzar*, letto proprio dall’autore, nella sua auto-recensione, come “accettazione totale della letteratura – rifiuto totale della letteratura.”¹⁰ In *Trasumanar*, infatti, Pasolini mette in scena il senso di sconfitta dell’istituzione letteraria rispetto al presente e denuncia in particolare la mancanza di funzione della poesia, percepita come puramente autoreferenziale: “io conosco, e ormai voglio, l’inutilità di

⁷ Pasolini, “D’annunzio vivente,” SLA, Vol. II, 1987.

⁸ Ivi, 1986.

⁹ “Io son l’ultimo figlio degli Elleni: / m’abbeverai alla mammella antica; / ma d’un igneo dèmone son ebro,” D’Annunzio, ‘La Vittoria Navale,’ *Versi d’amore e di gloria*, Vol. II, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (Milano: Mondadori, 1982), 576.

¹⁰ Pasolini, “Pasolini recensisce Pasolini,” SLA, Vol. II, 2579.

ogni parola.”¹¹ Siamo insomma agli antipodi di quanto d’Annunzio dichiara nei versi de *L’Isotteo* (“O Poeta, divina è la Parola; / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto”),¹² fatti poi pronunciare, tramite una pratica transtestuale del tutto simile a quella pasoliniana, dal protagonista de *Il piacere*, Andrea Sperelli, uno degli alter ego dell’autore.¹³ Anche in un’intervista con Marco Blaser, realizzata per la televisione svizzera nel 1969, alla domanda sulla funzione dello scrittore, Pasolini risponde che “scrivere è una cosa completamente priva di senso” e che essere scrittore è di per sé ormai inutile, al di là del valore “esistenzialistico.”¹⁴ Come ha scritto Siti in un saggio del 1989, è dunque fuorviante considerare Pasolini come uno scrittore esteta sul modello dannunziano, poiché “mentre l’esteta cerca di realizzare nella propria vita l’infinito possibile dell’arte, Pasolini sente piuttosto l’impotenza dell’arte, di fronte a una realtà che si ricompone compatta, micidiale.”¹⁵

Ciononostante, anche Umberto Eco, in una trasmissione radiofonica della BBC del 1984, ha riproposto il parallelo d’Annunzio-Pasolini all’insegna di un estetismo totalizzante:

¹¹ Pasolini, “Il Gracco,” *Trasumanar e organizzar*, TP, Vol. II, 61.

¹² Gabriele D’Annunzio, “Epodo,” *Versi d’amore e di gloria*, Vol. I, , 454.

¹³ Abilissimo creatore della propria immagine pubblica, d’Annunzio è stato pioneristico anche nell’utilizzo della fotografia, tanto da farsi ritrarre in veste di Andrea Sperelli, con la caratteristica gardenia all’occhiello, nell’atto di leggere *Il piacere*. Recentemente, Bazzocchi ha collegato le foto di Pedriali che ritraggono Pasolini nudo al celebre ritratto naturalista di d’Annunzio sulle spiagge della Versilia (Cfr. Marco Antonio Bazzocchi, “Pasolini ritratto da Pedriali,” *Doppiozero*, <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali>)

¹⁴La trascrizione della trasmissione *Lavori in corso*, realizzata da Marco Blaser nel 1969 per la RTSI Svizzera italiana, si trova presso il Fondo Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

¹⁵ Walter Siti, “Il sole vero e il sole della pellicola, o sull’espressionismo di Pasolini,” *Rivista di letteratura italiana*, 1 (1989): 127.

what was common to both was the total aestheticism – the identification of their private life with their poetry and their source of inspiration. Even there, the difference is blatant: d’Annunzio lived in beautiful houses – made Egyptian monuments to himself and Pasolini loved, on the contrary, the cabins and the shabby houses of the proletariat. But there was this same sense of global aestheticism.¹⁶

Lungi dall’indagare nello specifico testuale i legami certamente profondi tra i due autori, tanto profondi che – come ha scritto Paolo Valesio – *Le ceneri di Gramsci* “is unthinkable without d’Annunzio’s *Laudi* in general, and in particular, without the precedent constituted by the great sequence of poems *Le città del silenzio*,”¹⁷ il suo presunto dannunzianesimo, invece di rivelare un grande “authorial palimpsest,”¹⁸ assume piuttosto, e più di frequente, il carattere dell’accusa, un’accusa che si rivela però come una conferma del tipo di dispositivo autoriale delineato in questa ricerca: “lo spettro di d’Annunzio,” infatti, diventa l’immagine “dell’indissolubilità di autore e opera.”¹⁹

Quando Fortini sostiene che Pasolini “ha recitato la parte di d’Annunzio,”²⁰ di fatto non si riferisce tanto al suo utilizzo di un modello letterario, ma autoriale.

L’obiettivo della critica di Fortini è l’autorialità spettacolare di Pasolini, la sua figura pubblica, la sua presenza all’interno della società italiana e in particolare il suo intenso rapporto con l’industria culturale e i mezzi di comunicazione. Secondo lo scrittore,

¹⁶ Anche la trascrizione della trasmissione *A Desperate Vitality*, realizzata da BBC-Radio 3 il 26 Agosto 1984 è conservata presso il Fondo Pier Paolo Pasolini.

¹⁷ Paolo Valesio, “Pasolini as Symptom,” *Gabriele D’Annunzio: The Dark Flame* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992), 171.

¹⁸ Ivi, 169.

¹⁹ Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici* (Torino: Bollati Boringhieri, 2002), 132.

²⁰ Franco Fortini, *Attraverso Pasolini* (Torino: Einaudi, 1993), 43.

Pasolini ha creduto, come d'Annunzio, “di poter cavalcare una dopo l'altra tutte le tigri del potere comunicativo,”²¹ un'accusa mossagli da più parti e contro la quale Pasolini ha sempre dovuto misurarsi, problematizzando – come già s'è visto – il proprio ruolo ma anche la propria funzione d'intellettuale. Sia d'Annunzio che Pasolini sono andati all'assalto di media, mercato editoriale, palcoscenico e schermo; sono stati entrambi abilissimi sperimentatori di generi e forme letterarie e extraletterarie: la loro attività non si è mai limitata al romanzo e alla poesia, ma ha incluso – ad esempio – anche il teatro, affrontato con piglio innovatore.²²

Secondo il regista Luca Ronconi, cui si deve la prima messa in scena di *Calderòn*, pur con le dovute differenze legate soprattutto alla concezione della scena, “il teatro di tutt'e due [d'Annunzio e Pasolini] è un teatro in cui il parlato non è fatto per stabilire un rapporto intersoggettivo tra i personaggi, ma è fatto per arrivare direttamente all'orecchio dello spettatore in platea.”²³ Non a caso, l'unico modello italiano moderno a cui Pasolini poteva rivolgersi per il suo teatro borghese in versi, non poteva che essere d'Annunzio, sotto il cui magistero scrive – già nel 1938 – un dramma intitolato *La sua gloria*, “una rilettura polemica”²⁴ della tragedia dannunziana *La gloria* (1899). Nonostante il

²¹ Ivi, 41.

²² Se, nonostante il suo *Manifesto per un nuovo teatro*, Pasolini non ha impresso alcuna svolta significativa al teatro italiano, D'Annunzio “fu il primo a intuire la crisi del grande attore e a utilizzarla accortamente a suo vantaggio. Seppe allora far recitare il silenzio, mettere in scena le ombre, trasformare lo spazio in personaggio[...] montare spettacoli della durata di otto ore. Rivoluzionò le categorie della percezione teatrale, modernizzando il tragico e creando l'esigenza di un teatro riscritto per il palcoscenico,” Granatella Laura, *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900* (Roma: Bulzoni, 1993), 11.

²³ Luca Ronconi, “Un teatro borghese,” Pasolini, TR, XVI.

²⁴ Stefano Casi, “Prime considerazioni su *La sua gloria*,” A.A.V.V., *Su Pier Paolo Pasolini con il testo inedito La sua gloria* (Bologna: Pendragon, 1996), 74.

giovanissimo Pasolini si mostri già parecchio critico rispetto al vitalismo espresso in quella tragedia, la gloria del titolo rappresenta il desiderio del protagonista – ennesima proiezione autobiografica dell'autore, tanto che il suo nome è quello del fratello Guido – di diventare poeta e patriota. Pasolini, insomma, nemmeno ventenne, non è lontano dall'ideale dannunziano di poeta vate, interprete e profeta del proprio tempo, cui la sua figura sarebbe poi stata indissolubilmente legata nell'immaginario comune dopo la sua morte.²⁵

Anche Enzo Siciliano ha sottolineato come prima di Pasolini proprio “d’Annunzio seppe utilizzare i mezzi di comunicazione di massa allo scopo di divulgare la propria immagine di scrittore, anche facendo oltraggio al galateo dei tempi suoi.”²⁶ D’annunzio è infatti il primo scrittore italiano che vede le sue tragedie trasposte sul grande schermo (*La Gioconda, La Nave, La fiaccola sotto il moggio, La figlia di Jorio*), e nel 1914 partecipa direttamente alla realizzazione del kolossal *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, un successo internazionale senza precedenti per l’Italia d’allora. Come dimostra la sua corrispondenza, pur considerando il cinema come un’industria al servizio dell’“esecrabile” gusto del pubblico, d’Annunzio ne intuisce subito le possibilità creative e soprattutto le potenzialità per la diffusione internazionale della propria immagine,²⁷ un’immagine che non esita a sfruttare anche in senso commerciale. Crea infatti una propria linea di profumi, Acqua Nunzia, fa da testimonial per l’Amaro Montenegro e

²⁵ Si veda Achille Bonito Oliva, “Pasolini e la morte,” *P. P. Pasolini. Organizzare il trasumanar*, a cura di G. Zigania e C. Steinle (Venezia: Marsilio, 1999).

²⁶ Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* (Firenze: Giunti, 1995), 277.

²⁷ Massimo Cardillo, “D’annunzio e il cinema,” *Tra le quinte del cinematografo: cinema, cultura e società in Italia 1900-1937* (Bari: Edizioni Dedalo, 1987), 47-60.

l'Amaretto di Saronno, e conia il nome Saiwa per un'ancora oggi nota marca di biscotti, gli stessi che – intervistato durante le riprese di *Salò* – Pasolini definisce “merda,” esprimendo la sua feroce critica al sistema dei consumi, dove appunto i produttori costringono consumatori – come i libertini del suo film – a mangiare escrementi.²⁸

Nonostante Pasolini non abbia mai associato alla propria immagine, come d'Annunzio, la cultura del consumismo e anzi, tramite l'identificazione con Marilyn Monroe, abbia denunciato le insidie della celebrità, entrambi hanno saputo sfruttare per fini promozionali i divi dell'epoca: così come Pasolini sceglie Welles, Magnani e Callas per dare rilievo internazionale ai propri film, d'Annunzio attira l'attenzione del pubblico europeo grazie a Eleonora Duse e Ida Rubinstein. È forse però nella loro presenza costante su giornali e rotocalchi e nell'abilità estrema nell'utilizzare lo spazio concessogli per divulgare una ben confezionata immagine di sé e allo stesso tempo per elaborare forme d'intervento pubblico uniche nel loro genere che si ritrova la maggiore affinità. Come scrive Schwartz, nella sua imponente biografia pasoliniana, confermando quando il parallelo tra i due scrittori abbia fatto presa nell'immaginario collettivo, gli articoli di Pasolini pubblicati su il “Corriere della Sera” diventano ben presto “il fenomeno più chiacchierato del giornalismo italiano dai tempi di quelli di d'Annunzio che nel 1915, per lo stesso quotidiano, invitavano all'interventismo nella Grande Guerra.”²⁹

Certamente, mentre d'Annunzio poteva contare – nonostante una notevole quota di anticonformismo – sul generale appoggio da parte della società dell'epoca, tanto da ispirare in seguito anche un certo timore in Mussolini, che lo relega all'esilio dorato del

²⁸ Pasolini, “De Sade e l'universo dei consumi,” PC, Vol. II, 3021.

²⁹B. D. Schwartz, *Pasolini requiem* (Venezia: Marsilio, 1995), 868.

Vittoriale, gli interventi di Pasolini, pur pubblicati sul più grande giornale della borghesia italiana, sono gli interventi di un poeta senza mandato sociale, che vuole scandalizzare e provocare i suoi destinatari, e che assume il ruolo che mai d'Annunzio ha voluto rivestire: quello della vittima della cultura dei suoi stessi lettori. Tuttavia, come ha abilmente sintetizzato Tricomi, sia d'Annunzio che Pasolini utilizzano la propria presenza mediatica nel “tentativo di imporre al pubblico e di sovrapporre alle opere, anche a scapito di queste [...] la propria figura di autore e di vate, se non addirittura di profeta. Il tentativo, quindi, di farsi personaggio e anzi icona.”³⁰ Un'icona con cui il pubblico s'identifica, fino all'idolatria, nel caso di d'Annunzio; un personaggio scomodo, contestato e attaccato persino dagli amici in quello di Pasolini.

Quanto quest'ultimo abbia però saputo giocare in pubblico con la propria immagine, inglobando anche le critiche che gli venivano rivolte, lo dimostra molto bene un brano pubblicato proprio sul “Corriere” all'inizio di quello straordinario “trattatello pedagogico”³¹ – poi inserito in *Lettere luterane* – rivolto a un giovane napoletano immaginario chiamato Gennariello:

Ciò che attraverso la gente hai saputo di me si riassume eufemisticamente in poche parole: un scrittore-regista, molto “discusso e discutibile”, un comunista “poco ortodosso che guadagna dei soldi col cinema”, un uomo “poco di buono, un po' come d'Annunzio.”³²

³⁰ Antonio Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2005), 93. Sull'importanza del personaggio d'Annunzio, si veda *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*, a cura di Luciano Curreri (New York: Peter Lang, 2008).

³¹ Pasolini, “Paragrafo primo: come ti immagino,” *Lettere luterane*, SPS, 551.

³² Pasolini, “Paragrafo secondo: come devi immaginarmi,” *ivi*, 555.

Questo riferimento a d'Annunzio merita davvero attenzione nell'ambito di questa ricerca, perché nonostante la critica insista nel ricercare affinità tra le due figure, Pasolini non lo ha mai in realtà considerato come un modello autoriale su cui modellare la propria immagine, come invece nel caso di Dante, Boccaccio o Chaucer. Al contrario, in quel "poco di buono," si legge un malcelato disprezzo. Il giudizio pasoliniano su d'Annunzio, infatti, non è tanto estetico-letterario, ma morale, e chi lo accusa di essere come lui, lo fa con una simile pregiudiziale ideologica.

Nell'Italia degli anni '60 e '70, percorsa da una fortissima contrapposizione tra le forze politiche, il nome di d'Annunzio è ancora associato primariamente alla sua adesione al fascismo.³³ Per questa ragione, lo stesso Pasolini, nel 1960, gli riserva giudizi durissimi sulle pagine di "Vie nuove," rispondendo alla lettera di un lettore che gli chiede solidarietà in merito a una petizione contro la realizzazione di un monumento a d'Annunzio in Friuli. Se tutta la sua opera, incluso quel museo delle muse e del genio individuale che è il Vittoriale, era stata in fondo il tentativo di costruire un gigantesco monumento d'autore, il giudizio di Pasolini, che ritiene l'iniziativa "una cosa mostruosa," non può che assumere una rilevanza simbolica. Per Pasolini, ben lungi dall'essere un modello cui ispirarsi, infatti, "d'Annunzio è stato un pessimo poeta, oltre che un pessimo cittadino," un caso di "decadentismo provinciale," e l'impresa di Fiume una "pagliacciata narcissica."³⁴

Basta questo per capire come la posizione pasoliniana sia profondamente moralistica, e dettata proprio dall'associazione di d'Annunzio con il regime di Mussolini,

³³ Cfr. Raimondi, 88.

³⁴ Pasolini, "Un monumento a d'Annunzio," SPS, 916-17,

con la sua retorica e la sua ideologia. Non ne fa per altro alcun mistero anche quando, nel 1974, recensisce l'antologia dannunziana curata da Roberto Ducci e intitolata *D'Annunzio vivente*. In quell'occasione ripete che il suo giudizio sullo scrittore "è un giudizio del tutto negativo"³⁵ e che in esso agiscono "la direttrice politico-ideologica e la direttrice moralistica."³⁶ Secondo la prima, d'Annunzio "ha fatto propria acriticamente e faziosamente la peggior 'ideologia inconscia' del mondo borghese italiano," ossia il fascismo, per la seconda la sua psicologia sarebbe caratterizzata da "aridità, cinismo, superficialità, faciloneria, ipocrisia, prepotenza, eccetera."³⁷ Sembrano giudizi tanto faziosi quanto irremovibili, non certo dettati da una volontà di considerare il valore storico-letterario dell'opera dannunziana. Colpisce allora che nello stesso articolo, Pasolini si lanci inaspettatamente nella lode sperticata di un passo di appena trenta righe da *Allegoria dell'Autunno* (1895), il discorso inaugurale preparato da d'Annunzio per la prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, l'attuale Biennale, un testo fondamentale per la successiva scrittura de *Il fuoco*, dove *Allegoria* è trasposta nel discorso di Stelio Effrena nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale.³⁸ Il passo che cattura l'attenzione di Pasolini è una descrizione del *Concerto* di Vittore Carpaccio:

³⁵ Pasolini, "D'annunzio vivente," 1984.

³⁶ Da questo punto di vista Pasolini si mostra assai meno intransigente della critica su d'Annunzio fiorita intorno alla metà degli anni Settanta grazie all'opera, tra gli altri, di Eurialo de Michelis, Emilio Mariano, Pier Vincenzo Mengaldo e Ezio Raimondi, autori che tendono a separare il giudizio circa lo sperimentalismo dannunziano e la sua figura storico-politica. Si tratta di una tendenza dominante tutt'oggi, discussa in una prospettiva di sintesi e superamento da Paolo Valesio nel suo *The Dark Flame*, cit.

³⁷ Pasolini, "D'annunzio vivente," SLA, Vol. II, 1984.

³⁸ Cfr. Gino Damerini, *Venezia e d'Annunzio* (Milano: Mondadori, 1943).

“sarebbe poco dire che esse sono le più belle [trenta righe] di D’Annunzio. Bisogna dire che sono sublimi, e solo Sandro Penna ne ha scritte di uguali.”³⁹

Poiché considerava Penna come “il più grande poeta”⁴⁰ italiano, il giudizio espresso sul passo di d’Annunzio risulta ancor più sorprendente, una sorpresa mitigata solo dal fatto che il brano è antologizzato in un capitolo dedicato alla presunta omosessualità dannunziana. Il questo capitolo il curatore raccoglie alcuni testi come *Invocazione*, che Pasolini vede come rappresentazione “travesti” di un coito orale, e altri testi al cui centro si trovano “semplici fanciulli [...] sotto forma di pastorelli non del tutto irrealistici.”⁴¹ Secondo il recensore, “in tutte le pagine dannunziane il lettore indovina sempre dove l’autore vuole andare a parare: tutto è subito scontato [...] Nelle poesie erotiche omosessuali il lettore invece, per la prima e unica volta, si trova a non sapere dove d’Annunzio voglia andare a parare.”⁴² È l’omosessualità a interessarlo, qualcosa che lo riguarda da vicino. Non sono però i pastorelli a colpirlo, ma piuttosto il “ragazzino vero, in carne e ossa, che – nel frammento di *Allegoria dell’autunno* – oppone se stesso, con tutta la grazia e la violenza della sua età, ai due altri personaggi, uno vecchio e uno non più giovanissimo.”⁴³ È facile riconoscere in questo ragazzino lo spettro della miriade di giovani che s’incontrano nell’opera pasoliniana.⁴⁴ Spettro in quanto, nel ’74, per

³⁹ Pasolini, “D’annunzio vivente,” SLA, Vol. II, 1988.

⁴⁰ Pasolini, “Quasi un testamento,” SPS, 855.

⁴¹ Pasolini, “D’annunzio vivente,” SLA, Vol. II, 1987.

⁴² Ivi, 1986-87.

⁴³ Ivi, 1990.

⁴⁴ Per questa questione rimando al mio “Un raduno di altri,” *Altri corpi. Poesia e corporalità nella poesia degli anni Sessanta* (Bologna: Gedit, 2008), 13-50, e al saggio di Dario Trento, “metamorfosi dei ragazzi

Pasolini ormai “la ‘realtà’ dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico” fino al punto da dichiarare, nella sua “Abiura dalla ‘Trilogia della vita’,” scritta a pochi mesi di distanza dalla recensione dannunziana, il suo odio per i corpi “dei nuovi giovani e ragazzi italiani, degli organi sessuali dei nuovi giovani e ragazzi italiani.”⁴⁵

Nel corpo del “ragazzino vero” di d’Annunzio, Pasolini ritrova insomma l’ideale perduto di quella *Meglio gioventù* al centro della sua raccolta friulana, riscritta e pubblicata come *Nuova gioventù* quello stesso anno, quando ormai “non si trova più un ragazzo con la guancia liscia e il bel ciuffo spettinato.”⁴⁶ Che Pasolini stia qui per la prima volta stabilendo un rapporto in qualche modo proiettivo tra d’Annunzio e sé stesso, lo prova anche il riferimento al fatto che l’omoerotia dannunziana si eserciterebbe “su bellissimi (e realisticamente bellissimi) giovani morti – morti di una morte violenta,”⁴⁷ proprio come nel caso de *Il nini muàrt* (Il fanciullo morto), che rappresenta la figura generante di tutta la poesia friulana di Pasolini, e immagine stessa di un eros vissuto con difficoltà e senso di colpa.

L’omosessualità repressa di d’Annunzio, la sua “omoerotia inconscia,”⁴⁸ è il dato che secondo Pasolini inficia la portata realmente scandalosa della sua opera e proprio questa rimozione ne avrebbe decretato anche l’indirizzo politico. Pasolini non sta

pasoliniani,” *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*, a cura di Stefano Casi (Torino: Sonda, 1990), 61-98.

⁴⁵ Pasolini, “Abiura dalla Trilogia della vita,” SPS, 601.

⁴⁶ Pasolini, “Variante,” TP, Vol. II, 400.

⁴⁷ Pasolini, “D’annunzio vivente,” SLA, Vol. II, 1988.

⁴⁸ Ivi, 1988.

insomma solo confermando nuovamente quanto aveva già sostenuto ne “Il cinema impopolare,” vale a dire la sua convinzione che il compito dell’autore sia quello di scandalizzare, e che l’esibizione di sé sia sempre di per sé un atto anti-conservatore, ma anche quanto in questo disegno assuma valore la propria omosessualità, vista non più come qualcosa da indagare o da nascondere, come era avvenuto anni prima con *Comizi d’amore*, ma come parte integrante della propria poetica autoriale e della propria posizione politica.

Nonostante la parziale simpatia per il d’Annunzio omoerotico, la pregiudiziale ideologica sembra non poter che precludere il rapporto con un autore considerato come espressione della cultura conservatrice di Destra. Questa rigidità pasoliniana è in realtà solo apparente. Il suo rapporto con un altro importante poeta, a sua volta associato al fascismo, Ezra Pound, mostra come Pasolini sia in realtà capace di scavalcare determinate barriere ideologiche e sfruttare la figura del poeta americano per un complesso processo di proiezione autoriale, fondata proprio sulla ‘scandalosa’ posizione ideologica da lui incarnata.

1. Pound o della poesia-pazzia

“Non amo Pound.”⁴⁹ Così Pasolini rispondeva a una lettera di Mario Costanzo in cui il critico gli chiedeva di contribuire con una testimonianza a un numero della rivista di lettere e arti “Stagione,” dedicato a Montale, Pound e Solmi. Era il 25 settembre 1955, lo stesso anno in cui un gruppo d’intellettuali italiani – tra i primi firmatari lo stesso Sergio

⁴⁹ Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini (Torino: Einaudi, 1988), 125.

Solmi e Diego Valeri – aveva iniziato a far circolare una petizione per la liberazione del poeta americano, rinchiuso da dieci anni nel manicomio criminale di St. Elizabeth a Washington, con l'accusa di tradimento, per aver preso le parti del fascismo e aver criticato in termini violenti l'invasione angloamericana dell'Italia.

A confermare il disamore pasoliniano per Pound, all'epoca dovuto soprattutto a un chiaro pregiudizio di natura politica e con tutta probabilità anche alla non approfondita conoscenza della sua opera, c'è poi una lettera ai redattori di "Officina" in cui accenna, tra i vari interventi previsti per il numero 7 della rivista, a "una nota di Bassani per Pound – contro la richiesta di scarcerazione."⁵⁰ Nonostante la nota non sia poi stata pubblicata – in quanto non pervenuta – pare interessante che Pasolini si premuri di ospitare un contributo *contro* Pound proprio mentre l'*establishment* letterario internazionale sta conducendo un dura battaglia a favore della liberazione del poeta. D'altra parte, anche il suo durissimo intervento contro il monumento a d'Annunzio, pubblicato su "Vie Nuove," uno degli organi di stampa del Partito Comunista, era uscito contro il parere di Palmiro Togliatti, che voleva invece dare spazio a una "rivalutazione" del vate, perché "pensava potesse tornare utile tra gli elettori del Veneto conservatore."⁵¹

L'anno successivo, il 1957, nell'ormai celebre saggio intitolato "Il neo-sperimentalismo," pubblicato sulle pagine di "Officina," Pasolini si scaglia di nuovo contro il numero di "Stagione" dedicato a Pound, assumendo il poeta americano ad esempio di quella "religione letteraria, implicante soprattutto la fede in un privilegio

⁵⁰ Ivi, 221.

⁵¹ Schwartz, 536.

sociale e politico del poeta (quello, insomma, degli omaggi a Pound.”⁵² Se Pound non fosse un poeta, ci dice insomma Pasolini, non vi sarebbe nessun “caso Pound” e *lo zio Ez* potrebbe tranquillamente restare in manicomio come ogni sostenitore del fascismo che si rispetti, senza turbare nessuna coscienza.

A pochi anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, quale scrittore italiano, omosessuale e marxista, Pasolini non può accettare l’idea che un americano, eterosessuale, già antisemita e “zelatore di Mussolini”⁵³ possa essere un poeta degno di essere apprezzato, men che meno un modello autoriale. Tale pregiudizio, occorre precisarlo, non era poi così isolato tra gli intellettuali nell’Italia degli anni Cinquanta, ancora scossa dalla visione del profondo baratro in cui il fascismo aveva trascinato l’Italia, ma le difficoltà personali e i pregiudizi che Pasolini si era trovato ad affrontare, il suo essere attaccato e criticato anche da parte della cultura di sinistra dell’epoca, rendono difficile da comprendere l’intransigenza mostrata per il grande poeta americano, tra le più importanti figure del modernismo letterario.

Sorprendentemente, il 1967, dieci anni dopo un giudizio apparentemente inappellabile, è invece da considerarsi come l’anno della svolta poundiana di Pasolini, segnato non solo dalla famosa e controversa intervista televisiva *Un’ora con Ezra Pound*, di cui mi occuperò tra poco, ma anche da affermazioni come questa:

⁵² Pasolini, “Il neo-sperimentalismo,” *Passione e ideologia*, SLA, 1223. Pasolini si riferisce, con qualche imprecisione bibliografica a *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di V. Scheiwiller, con traduzioni di S. Quasimodo, G. Ungaretti, P. Jahier, V. Sereni, A. Bertolucci, E. Montale e M. de Rachewiltz (Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1955); *Nuova Corrente*, numero a cura di M. Cartasegna, A. Rizzardi, L. Sciascia, G. Sechi, 5-6 (gennaio-giugno, 1956); *Stagione*, a cura di M. Costanzo e V. Scheiwiller, 5 (1955).

⁵³ Eugenio Montale, “Fronde d’alloro in un manicomio,” *Corriere della Sera*, 3 marzo 1949, ora in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa (Milano: Mondadori, 1976), 446.

Non penso affatto che il nostro sia un secolo culturalmente infelice. Al contrario, da Rimbaud a Pound, mi pare che sia un grandissimo secolo. Non ce n'è altri, che mi piacciono altrettanto, che abbiano prodotto opere così attraenti.⁵⁴

Com'era già capitato con il giudizio entusiasta sul d'Annunzio di *Allegoria dell'Autunno*, con questa affermazione Pasolini spiazzava completamente il suo lettore. Ciò che però colpisce non è solo il ribaltamento del giudizio negativo formulato su Pound precedentemente, ma il fatto che si delinei un arco di magnitudo poetica che ha come estremi due poeti ideologicamente agli antipodi nel sistema poetico pasoliniano. Mentre Pound era dapprima stato rifiutato proprio per il suo filo-fascismo, Rimbaud è infatti associato nell'autobiografia idealizzata di Pasolini al nascere della sua coscienza politica: “sono diventato antifascista per aver letto a sedici anni una poesia di Rimbaud.”⁵⁵ Non occorre prestar fede all'istantaneità della *illumination* pasoliniana, per comprendere quanto sia curiosa agli occhi di uno studioso l'associazione tra Pound e Rimbaud: il primo, infatti, era stato collaboratore de *Il Meridiano di Roma*⁵⁶ e autorizzato⁵⁷ dal Fascio a trasmettere da Radio Roma una trasmissione che ebbe “l'unico effetto di spingere la

⁵⁴ Pasolini, “Se nasci in un piccolo paese sei fregato,” intervista rilasciata a M. Cancogni, *La Fiera Letteraria* XXII, 50, 14 Febbraio 1967, ora in Pasolini, SPS, 1613.

⁵⁵ Pasolini, “Febbraio 1975. Cani,” SPS, 393.

⁵⁶ Cfr. Caterina Ricciardi (a cura di), *E. Pound, Idee fondamentali. 'Meridiano di Roma', 1939-1943* (Roma: Lucarini, 1991).

⁵⁷ Secondo i documenti analizzati da Ulisse Belotti (cfr. “Ezra Pound e ‘il proiettile magico’,” *Confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, Vol. 14, 27, [1997]: 311-28) l'attività di Pound non fu mai approvata ma solo tollerata dal regime che non smise mai di sospettare che egli fosse una spia: “Sebbene in passato abbia (Pound) manifestato sentimenti favorevoli al Fascismo non si può escludere che la sua offerta di collaborazione nel campo della radiotrasmissione sia dettata da secondi fini” (Archivio Centrale dello Stato, Fondo PS J5, Busta B 272, Fascicolo E. Pound).

cultura anglo-americana ad esecrare le idee politiche del poeta, in forma pubblica e plebiscitaria,”⁵⁸ il secondo esponente “di una cultura che il regime disapprovava e respingeva.”⁵⁹

La riconciliazione di Pasolini con l'autore dei *Cantos* va forse allora cercata in quella “crisi della rappresentazione, con conseguente netta scissione tra soggetto e oggetto, tra esperienza individuale e cosa”⁶⁰ che segna fortemente la poesia italiana degli anni Sessanta. La messa in discussione del soggetto poetico operata selvaggiamente da Rimbaud si rivela infatti nell'esperienza poundiana come possibilità di disseminazione dell'io poetante in un caleidoscopio di *persone*, un'idea che certo non può che aver affascinato Pasolini. Inoltre, in netto contrasto con quanto avviene nella poesia di d'Annunzio, l'opera di Pound si presenta come un atto violento contro l'idea di forma, e nei *Cantos* in particolare, i materiali linguistici più disparati si aggregano in un tessuto ininterrotto, una dizione totale che arriva a includere l'ideogramma.⁶¹ Nel 1967, Pasolini ha da poco pubblicato *Poesia in forma di rosa* (1964), la sua raccolta più sperimentale dal punto di vista strutturale insieme a *Trasumanar e organizzar*: nonostante ad imporsi violentemente sia ancora il significato, Pasolini perfeziona una tecnica di montaggio di materiali disparati (linguaggio poetico, cinematografico, giornalistico, prosastico, intervista) che contribuiscono a creare un “effetto magma” (“Sono tornato tout court al magma!” “col fervore che opera mescolanze di materie / inconciliabili, magmi senza

⁵⁸ Niccolò Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound* (Roma: Bulzoni, 1976), 64.

⁵⁹ Pasolini, “Pasolini su Pasolini,” SPS, 1290.

⁶⁰ Franco Buffoni, “Considerazioni su Pound e la poesia italiana del Novecento,” *Ezra Pound educatore. Atti del convegno internazionale Milano 17-18-19 1997*, a cura di L. Gallesi (Milano: Terziaria, 1997), 181.

⁶¹ In *Petrolino*, anche Pasolini progetta di inserire passi tradotti in giapponese o neo-greco.

amalgama,")⁶² molto simile a un "effetto Pound." Inoltre, il continuo riferimento a progetti di scrittura in corso apre l'opera al non finito, e l'indicazione di lacune, gli abbondanti punti sospensivi, gli omissis, rivelano un discorso non terminabile, in fieri, che inciampa nelle faglie stesse di un soggetto traumatizzato e mutilo ("come un gatto bruciato vivo, / pestato dal copertone di un autotreno [...] come un serpe ridotto a poltiglia di sangue / un'anguilla mezza mangiata").⁶³

Tra i fattori che possono aver contribuito al mutato atteggiamento di Pasolini nei confronti di Pound c'è poi la sua avvenuta liberazione – nel 1959 – e il suo quasi immediato ritorno in Italia, seguito da numerosi eventi celebrativi e importanti traduzioni. Nel 1957 escono i *Saggi letterari*, mentre a partire dal '58 l'editore Vanni Scheiwiller inizia la pubblicazione di testi come *Lo spirito romanzo* e *Hugh Selwyn Mauberley* e nel 1961 escono finalmente *I primi trenta Cantos*.⁶⁴ Inoltre, nel 1967 Pasolini ha già ampiamente sperimentato sulla propria pelle ciò che significa un'esposizione prolungata nella gabbia – metaforica, nel suo caso – della giustizia.⁶⁵ Come già ho avuto modo di ricordare, ogni sua opera a partire dal 1955 – i romanzi *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) e i film *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1962) – è oggetto di estenuanti processi, censure, e campagne diffamatorie da parte della stampa.

⁶² Pasolini, "Una disperata vitalità" e "Progetto di opere future," *Poesie in forma di rosa*, TP, Vol. I, 1185; 1246.

⁶³ Pasolini, "Una disperata vitalità," 1183.

⁶⁴ Ezra Pound, *Saggi letterari*, a cura e con introduzione di T. S. Eliot, trad. di Nemi d'Agostino (Milano: Garzanti, 1957); *Lo spirito romanzo*, trad. di S. Baldi (Firenze: Vallecchi, 1959); *H.S. Mauberley*, trad. di G. Giudici (Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959); *I primi trenta Cantos*, trad. di M. de Rachewiltz, (Milano: Lerici-Scheiwiller, 1961).

⁶⁵ Durante il suo periodo di prigionia in Italia, Pound era stato rinchiuso in una gabbia per animali, all'aperto, una condizione testimoniata anche da questo versi dei *Pisan Cantos*: No man who has passed a month in the death cells believes in cages for beasts."

Lo scandalo che Pasolini è giunto lentamente a incarnare, trasformato in un principio attivo della propria poetica autoriale, lo porta in una certa misura ad identificarsi con lo scandaloso Ezra Pound, con il “folle” e controverso poeta americano. Anch’egli, infatti, non perde occasione per dichiarare il suo disgusto a sentirsi cittadino italiano,⁶⁶ così come Pound aveva dichiarato il suo disprezzo per la società americana dai microfoni di Radio Roma:

I fascisti rimproverano per esempio a una mia poesia (un epigramma intitolato *Alla mia nazione*) di essere offensiva alla patria, fino a sfiorare il reato di vilipendio. Salvo poi a perdonarmi – nei casi migliori – perché sono un poeta, cioè un matto. Come Pound: che è stato fascista, traditore della patria, ma lo si perdona in nome della poesia-pazzia...⁶⁷

È dunque nel solco della poesia-pazzia che Pasolini si ritrova traditore della patria tanto quanto lo è stato Pound, a detta di Montale, “il più bel esemplare di poeta pazzo dei nostri tempi.”⁶⁸ A ciò va poi aggiunto lo straordinario effetto prodotto su Pasolini dal suo primo viaggio negli Stati Uniti, il paese natale di Pound.

Giunto a New York, nell’Agosto del 1966, la metropoli lo folgora letteralmente, come racconta in un’intervista ad Oriana Fallaci: “New York non è un’evasione: è un impegno, una guerra. Ti mette addosso la voglia di fare, affrontare, cambiare: ti piace

⁶⁶ Di tale fenomeno, rendono conto anche questi versi della poesia “Una premessa in versi”: “Quante volte rabbiosamente e avventatamente / avevo detto di voler rinunciare alla mia cittadinanza italiana!,” Pasolini, “Poeta delle ceneri, TP, Vol. II, 1272.

⁶⁷ Pasolini, “Una polemica su politica e poesia,” SPS, 972.

⁶⁸ Eugenio Montale, “Il mistero di un poeta. Ezra Pound,” *Corriere dell’informazione*, 26-27 aprile 1958, ora in *La poesia*, 500.

come le cose che piacciono, ecco, a vent'anni.”⁶⁹ Si tratta di un viaggio importantissimo per Pasolini, che scorge nelle lotte giovanili in corso negli Stati Uniti il vitalismo della democrazia ed entra in contatto per la prima volta con il movimento Beat. In particolare, conosce Allen Ginsberg, un altro poeta che all'epoca era da molti considerato come un poeta-pazzo. Ecco cosa gli scrive in una lettera del 18 ottobre 1967:

Dear angelic Ginsberg, last night I heard you saying everything that came into your mind about New York and San Francisco, with their flowers. I have told you something about Italy. Flowers only to be found in the forest. Your city is a city of insane people, mine of idiots. You rebel against *insanity* with *insanity* (giving flowers even to policemen) but how can one revolt against idiocy?⁷⁰

Nella stessa lettera, in italiano pervenutaci incompleta a causa del deterioramento della dattilografia ma fortunatamente tradotta interamente in inglese e pubblicata dallo stesso Ginsberg e da Annette Galvano sulla rivista newyorkese “Lumen/Avenue A,”⁷¹ Pasolini cita anche Pound, il quale, insieme a Wagner e Nietzsche, avrebbe assunto erroneamente l'intera colpa per la follia in cui è precipitata la società borghese, provocata invece dalla medesima Pratica e Ragione sottese al linguaggio marxista della protesta.⁷²

⁶⁹ Pasolini, “Un marxista a New York,” SPS, 1598.

⁷⁰ Pasolini, *Lettere 1955-1975*, 632. [corsivi miei]

⁷¹ *Lumen/Avenue A*, I, 1 (1979).

⁷² “Why do I lament this official language of protest which the working class, through its bourgeois ideology, has given me? Because it is the language which doesn't ever leave out the idea of power and it is therefore always practical and reasonable. But aren't practicality and reason the same goddesses who have made our bourgeois fathers madmen and idiots? Poor Wagner and Nietzsche! They have taken all their guilt. And let's not speak of Pound!” Pasolini, *Lettere 1955-1975*, 632.

Con ogni probabilità, scoprire che anche l'uomo che in quel momento era considerato il più interessante e scandaloso poeta della sua generazione, Allen Ginsberg, omosessuale e pacifista di sinistra, aveva una vera e propria venerazione per Pound, e che questa venerazione andava ben oltre il suo trascorso politico, deve aver scosso profondamente la percezione di Pasolini, tanto da farlo diventare immediatamente un modello autoriale. Il poeta americano, con la sua diretta partecipazione alla vita politica della sua generazione, rappresenta ai suoi occhi tutto quello lui che vorrebbe rappresentare in Italia. È infatti Ginsberg il poeta che Pasolini descrive alla fine di *Poeta delle ceneri*,⁷³ tracciando un proprio ideale ritratto: “Vorrei esprimermi con gli esempi. Gettare il mio corpo nella lotta [...] Le azioni della vita saranno solo comunicate, / e saranno esse, la poesia, / poiché [...] non c'è altra poesia che l'azione reale.”⁷⁴

L'identificazione arriva al punto da chiedergli d'interpretare il ruolo di Cristo nel suo *Il vangelo secondo Matteo*, e da impiegare il celebre incipit di “Footnote to Howl” nel monologo del Centauro nel suo *Medea*, girato l'anno successivo: “Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura.”⁷⁵

⁷³ Un testo, occorre ricordare, scritto proprio per essere tradotto in inglese e pubblicato su una rivista americana.

⁷⁴ Pasolini, “Poeta delle ceneri,” TP, Vol. II, 1287. Nella stessa poesia scrive anche “Io amo Ginsberg: / era tanto che non leggevo poesie di un poeta fratello,” 1267.

⁷⁵ 1274 “Holy! Holy! Holy! [...] Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy!,” Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1997* (New York: Harper Collins, 2006), 142.

2. Intervista con vampiro

Tra i documenti più importanti del rapporto tra Pasolini e Pound c'è sicuramente l'intervista televisiva intitolata *Un'ora con Ezra Pound*, trasmessa originalmente dalla RAI la sera del 7 giugno 1968 e in seguito diffusa in una versione ridotta di circa venti minuti. Sulle circostanze in cui avvenne tale intervista è bene soffermarsi per un momento, visto che esistono alcune discrepanze tra le versioni fornite dagli studiosi del poeta americano. Innanzitutto è opportuno accordarsi sulla data: l'intervista non ebbe luogo “in Venice during the winter of 1968,”⁷⁶ come ha scritto David Anderson, ma con tutta certezza nell'autunno del 1967, almeno secondo il ricordo di Vanni Ronsisvalle, “a sicilian poet whose work – a detta di Pound – merits serious attention”⁷⁷ e iniziale ideatore del progetto che si rivelò in seguito un vero e proprio “lavoro da entomologi”⁷⁸ durato per più di sei mesi tra Sant'Ambrogio in Liguria e la casa veneziana di Pound di Calle Querina.

La figura di Ronsisvalle fu però completamente messa in ombra dall'improvvisa e tempestosa partecipazione di Pasolini, tanto che nel lavoro di montaggio fatto successivamente sul girato, alcune delle risposte alle domande del giovane scrittore sembrano essere state rivolte da Pasolini. Secondo Anderson, ad oggi l'unico poundista ad essersi occupato dell'intervista e ad aver fornito una trascrizione in inglese del dialogo

⁷⁶ David Anderson, “Breaking the Silence: The Interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968,” *Paideuma*, 10, 2 (1981 Fall): 331.

⁷⁷ Ezra Pound, “Introduction,” Vittorugo Contino, *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy* (New York: Rizzoli, 1970).

⁷⁸ Vanni Ronsisvalle, “Pasolini e Pound,” *Galleria*, 35, 1-4 (1985): 169.

tra Pasolini e Pound, Ronsisvalle non sarebbe stato nemmeno presente al momento della registrazione e Pasolini si sarebbe presentato senza preavviso alcuno, spiegando che il giovane aveva dovuto andarsene improvvisamente per assistere il padre malato.⁷⁹

Se si visiona il documentario, in cui si scorge spesso la sagoma di un'altra figura seduta di fianco a Pasolini, intento in alcune sequenze a ritrarre Pound (“sono qui di fronte a lei ed accanto al nostro amico Ronsisvalle”)⁸⁰ e soprattutto se si dà credito al diretto interessato, la versione di Anderson risulta essere frutto di fantasia o forse consapevole esercizio di deformazione. Il fatto è che Olga Rudge, compagna di Pound, all'epoca dell'intervista ottantaduenne e chiuso da anni in un ostinato quanto misterioso silenzio, si era opposta con fermezza all'ipotesi di fargli incontrare Pasolini: “non offro Ezra al macello, non si può sacrificarlo a questa cosa che ora le è passata per la mente come una tentazione diabolica.”⁸¹

Pound non pare dunque essere stato l'unico ad aver “sperimentato” pregiudizi ideologici: forse, nel 1967, non aveva letto nulla – posto che l'abbia mai fatto – di Pasolini, ma di certo Olga era ben al corrente delle inclinazioni politiche dell'intervistatore, dello scandalo provocato dalle sue opere cinematografiche e poetiche, delle polemiche sui quotidiani, dei numerosi processi per vilipendio alla religione e oscenità. La resistenza di Olga non rende comunque conto della versione dei fatti diffusa da Anderson, che non solo fa passare Pasolini per un bugiardo in combutta con

⁷⁹ “On the last day of filming, Ronsisvalle did not appear at the usual time, between 10 o'clock and 10:30 in the morning. Pound and the RAI crew were ready and waiting upstairs in Pound's studio. Shortly after 10:30, Pier Paolo Pasolini arrived downstairs and hurriedly explained to Olga Rudge that Ronsisvalle had been called away to his ailing father,” Anderson, 331.

⁸⁰ Ronsisvalle, 171.

⁸¹ Ivi, 169.

Ronsisvalle,⁸² ma lascia credere che Pound non fosse al corrente delle domande (definite “too abstract” e “ridiculous”) che l’intellettuale italiano gli avrebbe posto. Sembra infatti che, nei giorni precedenti, “to avoid slips in Italian, Pound followed the conventional practice of asking for a list of Ronsisvalle’s questions some days in advance of each session. He prepared brief answers in English which he then translated into Italian. Olga Rudge wrote out the Italian texts in large letters on cardboard sheets which were held up at a distance from Pound during the interview [...] he either read the answers directly onto the record, or based his answer on the prepared text.”⁸³

Secondo la ricostruzione degli eventi di Anderson, presentandosi all’improvviso Pasolini avrebbe inteso mettere Pound in difficoltà, impedendogli di prepararsi in anticipo alle domande. La confutazione del suo racconto sta in bella vista nello splendido volume fotografico di Vittorugo Contino dedicato a Pound e all’Italia, contenente anche alcuni stralci dell’intervista con Pasolini: *Spots and dots. Ezra Pound and Italy*.⁸⁴ Nell’ultima sezione del libro, il fotografo ha sottoposto il poeta a una serie di scatti con alle spalle – secondo le parole stesse del protagonista – “facsimili of texts which, translated, I read in the course of interviews with Pier Paolo Pasolini and Vanni Ronsisvalle for an italian documentary. It was my first talk with Pasolini, enjoyable, if a little one sided through my fault.”⁸⁵

⁸² “He [Pasolini] proceeded upstairs and took over the interview himself, leaving Miss Rudge with the suspicion that Ronsisvalle and pasolini might have agreed beforehand to “share” the interview with Pound,” Anderson, 331-32.

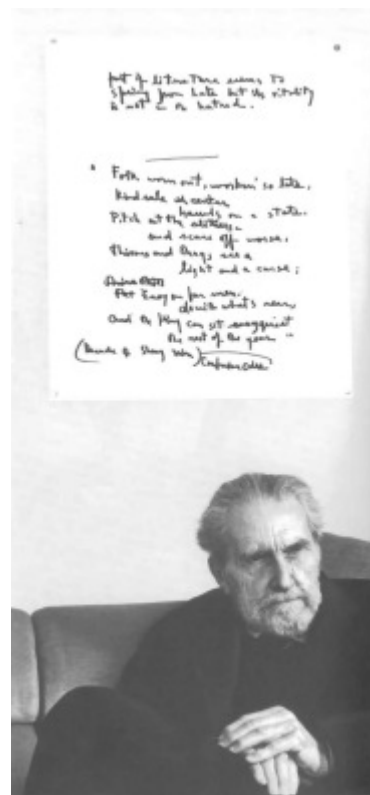
⁸³ Ivi, 331.

⁸⁴ Cfr. nota 73.

⁸⁵ Pound, “Introduction,” Contino, 5.

Il confronto tra le frasi in inglese riprese nelle fotografie di Contino e le risposte di Pound nell'intervista con Pasolini non lascia dubbi circa la dinamica degli avvenimenti, visto che anche le prime parole del poeta americano – una frase apparentemente estemporanea – sono in realtà annotate alle sue spalle (Fig. 1).

Secondo il ricordo di Ronsisvalle, Pasolini “recitò disciplinatamente il testo delle quattro paginette di appunti” che aveva tracciato “con qualche sforzo di memoria in quelle cinque ore di treno dalla capitale”⁸⁶ per raggiungere Venezia. Tali paginette devono essere passate



prima dalle mani di Olga e poi in quelle di Pound, divise per nuclei e orchestrate in forma dialogica con le domande di Ronsisvalle. Le risposte, una volta concordate, sono state dapprima scritte in inglese e poi in italiano. Naturalmente, durante l'intervista, sia Pasolini che Pound si presero la libertà di una minima improvvisazione, ma di certo quella che Anderson definisce “the mixture of submissive reverence and aggressive misinterpretation on the part of Pasolini”⁸⁷ non colse impreparato l'anziano poeta, tutt'altro che disposto a lasciarsi vampirizzare dallo scandaloso ospite italiano.

Se paragonata alle suggestive riflessioni contenute negli articoli di Pasolini su Pound, su cui mi soffermerò tra un momento, l'intervista si rivela piuttosto approssimativa in termini di riflessione poetica. Ciò che pare evidente è soprattutto che la

⁸⁶ Ronsisvalle, 168.

⁸⁷ Anderson, 332.

conoscenza pasoliniana di Pound è limitata ai *Pisan Cantos*, letti nella splendida traduzione di Alfredo Rizzardi:⁸⁸ tutte le citazioni e i riferimenti fatti da Pasolini nel corso dell'intervista si riferiscono infatti ai canti 75, 76, 78, 83 e in due casi la citazione coincide con l'ultimo verso del componimento, quasi che lo scrittore avesse sfogliato velocemente il volume soffermandosi sulle interruzioni tra un canto e l'altro, come se la fine di un componimento potesse liofilizzarne l'intensità. Insomma, non si può affermare che Pasolini si fosse realmente preparato per l'intervista. Ciononostante, coglie in pieno la rilevanza simbolica di quell'incontro in funzione della propria poetica, e la esplicita sin dall'inizio. Ecco, infatti, come inizia il suo approccio con il vecchio poeta americano:

“Ah, lasciate che un vecchio abbia quiete.” Così finisce il suo XXCII canto e io so benissimo che son qui a turbare la sua quiete, Pound. Però, prima di tutto vorrei esternarle lo stato d'animo con cui io sono qui di fronte a Lei. Leggerò un suo testo. Se ricorda, una delle poesie di *Lustra*, in cui Lei si rivolge a Walt Whitman, e dice così:

Stringo un patto con te, Walt Whitman
 Ti ho detestato ormai per troppo tempo.
 Vengo a te come un figlio cresciuto
 Che ha avuto un padre dalla testa dura;
 Ora sono abbastanza grande per fare amicizia.
 Fosti tu ad abbattere il nuovo legno.
 Ora è tempo d'intagliarlo.
 Abbiamo un solo fusto e una sola radice:
 Ristabiliamo commercio tra noi.

Ora, io potrei rileggere questa poesia cambiando due soli piccoli particolari, ossia il suo nome e un'altra cosa che adesso sentirà. Potrei leggerla così:

Stringo un patto con te Ezra Pound

⁸⁸ La prima traduzione di Rizzardi fu pubblicata da Guanda nel 1953, seguita da un'edizione Garzanti nel 1977.

[...] ⁸⁹

La sostituzione effettuata da Pasolini sul testo, non a caso intitolato “A Pact,” non è solamente il *coup de theatre* di un personaggio abituato a interagire con la telecamera, e che rivela ancora una volta la capacità di trasformare l’intervista in una performance autoriale, ma un ben più raffinato gioco concettuale. Infatti, il ribaltamento provocato sostituendo il nome Whitman con Pound è molteplice. Prendendo letteralmente il posto dell’autore del componimento originale e l’odio evocato diventa così quello del Pasolini di un tempo (“Non amo Pound”), in una riflessione a posteriori del proprio percorso artistico e intellettuale. Per un verso, infatti, si tratta di un odio puramente letterario: così come Pound aveva inizialmente rifiutato la poesia di Whitman in quanto linguisticamente non disciplinata, non radicata nella grande cultura poetica occidentale, così Pasolini non era riuscito a capire come si potesse impiegare nel presente la dirompente forza di rielaborazione dalla tradizione sperimentata da Pound nella prima metà del secolo, associandola a un modernismo conservatore. Allo stesso tempo, così come il fascista Pound scende a patti con il liberalissimo Whitman, il marxista eretico Pasolini stringe amicizia con Pound: “abbiamo un solo fusto e una sola radice.” Nel farlo, emerge però anche l’aspetto edipico della suggerita relazione padre/figlio: l’odiato padre omosessuale Whitman, giudicato osceno proprio per la propria sessualità usata apertamente in *Leaves of Grass*, diventa per il figlio Pasolini l’odiato padre eterosessuale Pound. Come non ha mancato di ricordare nelle numerose narrazioni autobiografiche, anche il padre di

⁸⁹ Mia trascrizione dalla registrazione video conservata presso la Cineteca di Bologna.

Pasolini “approvava il fascismo,” tanto che in “Poeta delle ceneri” non esita a parlare di odio nei suoi confronti e afferma di essere stati “grandi nemici.”⁹⁰

Che Pasolini fosse un “odiatore del padre,” secondo la bella definizione di Gianfranco Contini, è risaputo, lo è forse meno il fatto che, oltre che sessista e antisemita, Pound fosse anche piuttosto omofobo, tanto che come ha notato Wayne Koestenbaum, studioso americano che si è occupato dell’omoerotismo implicito nella collaborazione letteraria tra Pound ed Eliot, l’apporto principale del *miglior fabbro* a *The Waste Land* è stato proprio quello di riconvertire in opera maschile – in discorso attivo – ciò che all’inizio si presentava ai suoi occhi con i tratti passivi dell’isteria femminile,⁹¹ convinto che “trying to create a revolution in poetry was a phallic act.”⁹² Per Pound, infatti, la ricerca della conoscenza “coincide con l’atto copulativo eterosessuale, il quale richiede la sottomissione della femmina da parte del maschio.”⁹³ Nonostante Pound si divertisse a vedere in Eliot la moglie da lui ingravidata, si premurò di eliminare ogni riferimento all’ambiguità della componente sessuale dell’autore di *The Waste Land*, allontanando lo spettro dell’omoerotismo della loro collaborazione.

Il fatto che Pasolini possa aver colto e amplificato l’allusione sessuale nella relazione di Pound con Whitman è ipotizzabile se si legge il finale di *A Pact*: “Let there

⁹⁰ Pasolini, “Poeta delle ceneri,” TP, Vol. II, 1262.

⁹¹ La moglie di Eliot, Vivien Haigh-Wood soffriva di gravi disturbi nervosi che portarono anche il poeta a un grave esaurimento nervoso. È proprio nel sanatorio svizzero in cui si era ritirato per curarsi che inizia a scrivere *The Waste Land*.

⁹² W. Koestenbaum, *Double talk: the erotics of male literary collaboration* (New York: Routledge, 1989), 122.

⁹³ D. Tryohnopoulos, “‘(T)hat...the phallos percieves its aim’: L’aspetto educativo del coito nell’opera di Ezra Pound,” *Ezra Pound educatore*, cit., p. 214. Sul tema dell’erotismo e del coito in Pound cfr. Richard Sieburth, *Instigations. Ezra Pound and Remy de Gourmount* (Cambridge & London: Harvard University Press, 1978).

be commerce between us.” Ristabiliamo commercio tra noi. Verso che non lascia dubbi circa (l’ironico) riferimento alla natura sessuale del commercio in questione. Ma c’è di più. Nell’”Appunto 129C” di *Petrolio*, Pasolini descrive una festa antifascista, dove a un certo punto compare un personaggio grottesco, Padre Pambo, un “prete del dissenso” sfacciatamente ubriaco e omosessuale. Allontanato subito, s’incarica di leggere un testo al suo posto “un certo Balestrini, un belloccio con certi capelli cotonati, di un colore tra il giallo e il rosa.”⁹⁴ Ecco la descrizione della scena:

Si raschiò la gola, si tolse dalla tasca un foglietto che con sollievo di tutti apparve unico e piccolissimo, e cominciò a leggersi i seguenti versi, dal titolo, detto con voce alta e secca guardando fissamente e un po’ minacciosamente il pubblico, di *Dirge*:

flotsam and jetsam
are gentlemen poeds
urseappeal netsam
our spinsters and coeds)

thoroughly british
they scout the inhuman
itarian fetish
that man isn't wuman

vive the millenni
um three cheers for labor
give all things to enni
one bugger thy nabor

(neck and senecktie
are gentlemen ppoyds
even whose recktie
are covered by lloyd's

Naturalmente in tutta la platea non c’era nessuno in grado di capire che si trattava di uno di quei testi inauditi che solo Ezra Pound – e solo lui – riesce a citare nei

⁹⁴ Pasolini, *Petrolio*, 519.

suoi scritti di poetica con tanta naturalezza, e con pretese magari sublimemente didattiche.⁹⁵

L'intraducibile testo riportato è di E. E. Cummings, e Pasolini lo trova citato in *Carta da visita*, pubblicato da Scheiwiller nel '74. Non si tratta di una scelta ingenua, perché la poesia, scritta come "a satire of Auden and Spender,"⁹⁶ presenta delle allusioni alla relazione tra omosessualità e poesia, sufficientemente chiare perché proprio Pound eliminasse una citazione da questo testo nella sua opera cesarea su *The Waste Land* di Eliot.

L'inversione a chiasmo dei nomi in "A Pact," dunque, non è solo simbolica, ma anche di natura sessuale. Con un gesto che sarebbe poi stato tipico dei movimenti di liberazione degli anni Sessanta, Pasolini ribalta la dialettica inclusione/esclusione: lo scrittore omosessuale, italiano e marxista diventa colui che accetta il padre che, "simbolicamente" e storicamente, lo ha rifiutato: l'americano Pound, il fascista Pound, il poeta Pound. Insomma, come già per d'Annunzio, anche nel caso di Pound l'interesse di Pasolini sembra attivato dalla componente omosessuale più o meno latente nell'opera. Torna in mente la breve intervista a Giuseppe Ungaretti in *Comizi d'amore*, dove è proprio tramite lo scambio con il vecchio poeta che Pasolini stabilisce un primo parallelo tra la natura scandalosa dell'atto poetico e quella della propria sessualità.

⁹⁵ Ivi, 519.

⁹⁶ Christopher Sawyer-Laucanno, *E. E. Cummings: a Biography*, (New York: Sourcebooks, 2004), 467.

3. Nostos

Il secondo importante momento del rapporto Pasolini-Pound si apre probabilmente all'inizio degli anni Settanta, con la pubblicazione delle *Opere scelte* del poeta americano, a cura della figlia Mary, non particolarmente amata da Pasolini e considerata “una mediocre traduttrice.”⁹⁷ Inoltre, nel 1972, all'età di ottantasette anni, Pound muore a Venezia. La morte di Pound – seguendo la bieca dinamica di ogni morte letteraria – incrementa l'interesse per la sua opera: nel 1973 escono in edizione italiana i *Cantos scelti* e i *Saggi letterari*, mentre il 1974 vede l'uscita de *L'ABC del leggere*,⁹⁸ citato più di una volta nelle carte di *Petrolio*, come nell' “Appunto 43. Lampi sul ‘Linkscommunismus’”:

La maniera ideale di presentare questa sezione del libro sarebbe elencare le citazioni SENZA commento alcuno. Ma temo che sarebbe troppo rivoluzionario. Ho infatti dovuto imparare, per lunga e logorante esperienza, che, nella presente imperfetta condizione del mondo, l'autore DEVE guidare il lettore.⁹⁹

Si tratta di un consiglio che Pasolini aveva già messo in pratica – autonomamente – alla lettera, come ho mostrato a partire dal primo capitolo, ma che indica come il poeta americano sia diventato una guida anche per la questione dell'autorialità. Cercherò

⁹⁷ Pasolini, “Campana e Pound,” SLA, 1964.

⁹⁸ *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz. Introduzione di A. Tagliaferro, Milano, Mondadori, 1970; *Cantos scelti*, a cura di M. de Rachewiltz (Milano: Mondadori, 1973); *L'ABC del leggere*, trad. di R. Quadrelli (Milano: Garzanti, 1974).

⁹⁹ Pasolini, *Petrolio*, 182

dunque anch'io di guidare il lettore attraverso le numerose citazioni e interventi critici su Pound prodotti da Pasolini nei primi anni Settanta, partendo non da un libro ma da un'opera cinematografica, la più conturbante e controversa tra quelle girate da Pasolini: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Come ha rilevato Walter Siti, *Salò*, "è l'unico film realizzato da Pasolini per il quale non esiste un testo sicuramente scritto da lui."¹⁰⁰ Dal confronto con le diverse sceneggiature e copioni utilizzati durante le riprese emerge in maniera chiara il fatto che Pasolini abbia modificato, ma anche ideato, alcune delle scene mentre stava girando, forse aggiungendo battute anche in fase di montaggio, soprattutto nella terza ed ultima parte del film, *Il girone del sangue*, su cui mi sono già soffermato. Tra le molte citazioni, la scena ne presenta anche una dai *Cantos*:

(*f.c., voci dalla radio*) Avete ascoltato canti del folclore italiano. L'angolo della poesia, Ezra Pound, dai *Cantos*. Dal Canto 99°:

Disordini e baruffe, anche maneschi
 e tutta la famiglia ci rimette.
 Una stirpe sorge da uno solo,
 come pensar diverso?
 Il cognome, le 9 arti.
 La parola paterna è compassione
 filiale, devozione:
 la fraterna, mutualità.
 Del tosate la parola è rispetto.
 uccelletti cinguettano in coro,
 la proporzione dei rami armonizza
 come chiarezza (chao)

¹⁰⁰ Pasolini, "Note e notizie sui testi," PC, Vol. II, 3155. Per una dettagliata discussione filologica, cfr. Alberto Sebastiani, "Per le sceneggiature di 'Salò o le Centoventi giornate di Sodoma.' Contributi preliminari," *Palazzo Sanvitale* 5 (febbraio 2001): 111-6.

[*ancora visto dal cannocchiale, tutti i ragazzi vengono seviziati e massacrati*]¹⁰¹

A questa trascrizione delle ultime sequenze del film andrebbe chiaramente aggiunto che alla lettura del “Canto 99” segue la trasmissione dei *Carmina Burana* e poi di una canzonetta popolare, *Son tanto triste*, sulle cui note due dei ragazzi “superstiti” ballano, con un chiaro sotteso omoerotico. Ma su questo occorrerà ritornare fra un momento, per ora vorrei concentrare l’attenzione sul valore della citazione poundiana.

Al realismo “estremamente crudo e dettagliato, al limite del compiacimento”¹⁰² delle scene di violenza che vengono mostrate sembra corrispondere la volontà di dare un preciso quadro culturale del periodo storico, l’Italia del 1944-45, come si evince anche da uno degli ultimi cartelli dei titoli di testa. Infatti, non solo si fa riferimento a Pound, che in realtà aveva interrotto i suoi discorsi alla radio quando l’America era entrata ufficialmente in guerra dopo Pearl Harbor (7 dicembre 1941), ma le citazioni vanno dalla musica tipicamente nazista di Orff, ai mobili liberty¹⁰³ e ai dipinti d’avanguardia che si scorgono sulle pareti: Léger, Balla, Boccioni, ecc. A una prima analisi, la presenza dei *Cantos* parrebbe dunque solo enfatizzare la cornice storica, funzionando come elemento realistico. È questa la lettura che ha dato sino ad oggi la critica, non soffermandosi troppo sul contenuto, sui versi scelti da Pasolini. Se qualcuno lo avesse fatto si sarebbe accorto che l’effetto di realismo che la presenza di Pound dovrebbe convogliare è dichiaratamente negato da una smaccata incongruenza di date.

¹⁰¹ Pasolini, “Salò,” PC, Vol. II, 2059-2060

¹⁰² Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Torino: Lindau, 2001), 76.

¹⁰³ In particolare, il “trono” su cui si alternano i libertini è la famosa sedia Argyle disegnata nel 1897 dal grande designer scozzese Charles Rennie Mackintosh.

Stando alla testimonianza di Moelwyn Merchant,¹⁰⁴ autore di *Fragment of a Life*, Pound lavorò all'ultimo blocco dei *Cantos*, i *Troni de los cantares XCVI-CIX*, nel 1957. Come ricorda la figlia, Mary de Rachewiltz, “due settimane dopo il ritorno in Italia, sull’*Illustrazione italiana* del 22 luglio 1958, apparve il Canto 98,”¹⁰⁵ preceduto da una introduzione del poeta che precisava che “il Canto 99 è uscito questo mese sul ‘*Virginia Quarterly*’.” Nel 1944, dunque, non sono Pound non poteva aver scritto il “Canto 99,” ma non aveva ancora iniziato nemmeno i *Canti pisani*, visto che il suo arresto e imprigionamento a Metato, vicino a Pisa, avverrà solo il 3 maggio 1945. Inoltre, la citazione scelta da Pasolini segue la traduzione della figlia Mary pubblicata solo nel 1960¹⁰⁶ e poi confluita nell’edizione dei *Cantos scelti* del 1973. Tale citazione non può dunque che rappresentare un “errore nel sistema,” un falso, che non partecipa alla costruzione di un quadro realistico, ma al contrario dichiara esplicitamente l’irrealtà della scena e nel farlo rende chiaro che “il messaggio di *Salò* è la denuncia dell’anarchia al potere e dell’inesistenza della storia.”¹⁰⁷ È tramite Pound che Pasolini esplicita il fatto che la scena finale del suo film non è una semplice condanna allegorica del fascismo del Ventennio, ma piuttosto una metafora del nuovo fascismo, il potere consumistico e permissivo degli anni Sessanta, il fascismo-tecnologico.

¹⁰⁴ “Canonico della Cattedrale di Salisbury, professore all’Università di Exeter, poeta e scultore, studioso di Shakespeare. Che nel 1957 si trovava alla Folger Library di Washington per lavorare su sir Edward Coke e la Magna Charta, riferiti ai temi di autorità e legittimità nei drammi shakespeariani. Su suggerimento di T. S. Eliot, Merchant, ottenuti i dovuti permessi, andò a far visita a Pound al St Elizabeth Hospital e lo trovò in ‘festoso pensare’ su argomenti in comune e fra i due si accese una conversazione intensa e creativa. Pound stava terminando l’ultimo blocco dei *Cantos*, i *Troni XCVI-CIX*,” M. de Rachewiltz, “Ezra Pound e l’Editto Sacro: *Cantos 98 e 99*,” in *Ezra Pound educatore*, 26.

¹⁰⁵ Ivi, 27.

¹⁰⁶ Pound, *Canto 99*, trad. di M. de Rachewiltz (Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1960).

¹⁰⁷ Pasolini, “Intervista,” *Il tempo* 25 agosto 1975.

Anche per questo è proprio la presenza di questa citazione, e non l'uso di Wagner, o Mackintosh, o Boccioni, a rendere esplicita la presenza dell'autore nel film: in un esercizio ventriloquo, la voce poetica di Pound alla radio diventa la voce di Pasolini. È l'autore di *Salò* che parla attraverso l'autore dei *Cantos*. La conferma la si trova in un articolo pasoliniano del 16 dicembre 1973, intitolato *Campana e Pound*, dove ancora una volta ad essere citato è il "Canto 99." L'operazione che Pasolini tenta con questo confronto con Dino Campana non è solo dimostrare l'ininfluenza delle "affermazioni reazionarie" di Pound se paragonate all' "esperienza pura del delirio"¹⁰⁸ della sua poesia, ma di creare, prendendolo come modello, una vera e propria persona autoriale. In quegli anni, infatti, anche lui è accusato duramente dagli intellettuali di sinistra di essere un reazionario per via dei suoi articoli "corsari," in cui molti vedono il rimpianto per un'Italia che non c'è più. Non si spiega poi altrimenti il fatto che – nonostante Pound avesse rifiutato tale caratterizzazione di sé durante l'intervista del 1967¹⁰⁹ – Pasolini ricorra di nuovo a una sua presunta "barbarità" come naturale difesa da una possibile strumentalizzazione della destra storica: "Pound non è potuto divenire mai,

¹⁰⁸ Pasolini, "Campana e Pound," 1963.

¹⁰⁹ "Un'altra osservazione che vorrei fare è questa, vorrei chiederLe, così, brutalmente, Lei si sente un po', rispetto alla cultura europea come un po', come appartenente a uno di quelli che Lei chiama *óí βαρβαροί*, i barbari? Quando Lei è venuto a Gibilterra, dall'America, si è sentito un po' uno di questi oi barbaroi che venivano in Europa o no?." Pound nega risolutamente. Anche il riferimento ai barbari è preso da uno dei *Canti pisani*, il 76, gli unici che Pasolini dimostra di conoscere ma richiama anche un famoso elzeviro di Eugenio Montale, intitolato *Lo Zio Ez*, pubblicato sul "Corriere della Sera" il 19 novembre 1953 che inizia proprio con l'immagine della cultura americana intesa come barbarie: "Dopo l'ondata della letteratura russa, abbattutasi sull'Europa a partire dal 1880, non v'è stato, nel nostro continente, nulla di più forte del messaggio di "barbarie" - in senso vichiano – pervenutoci dagli Stati Uniti." Sovrapponendo il ricordo montaliano alla citazione poundiana Pasolini ci mostra un vero e proprio esercizio di *misreading*: nella poetica dei *Cantos*, infatti, l'elemento barbarico è ciò che corrompe la perfezione, inoltre, se si considera che Sigismondo Malatesta è associato da Pound alla figura di Mussolini, è difficile non scorgere nei barbari proprio l'immagine degli alleati e dei loro bombardamenti, che avevano danneggiato il Tempio malatestiano di Rimini: "and the clouds over the Pisan meadows / are indubitably as fine as any to be seen / from the peninsula / *óí βαρβαροί* have not destroyed them / as they have Sigismundo's Temple."

esplicitamente, appannaggio delle destre: la sua altissima cultura, anche se, americanamente, un po' elementare (quando nei primi anni del secolo egli sbarcò in Europa, si considerava un 'barbaro') l'ha preservato da una strumentalizzazione sfacciata.”¹¹⁰ Si tratta ovviamente di un'idea discutibile, ma il fatto che ancora una volta Pasolini si rifaccia all'immagine idealizzata di un Pound coltissimo e barbaro conferma l'esistenza di un meccanismo di proiezione in atto. D'altra parte, “la parola barbarie – ha raccontato Pasolini a Dufloy – [...] è la parola al mondo che amo di più.”¹¹¹ Come ha illustrato splendidamente Massimo Fusillo, la poetica barbarica pasoliniana, che svolge il ruolo di filo conduttore nella sua rappresentazione dei contadini friulani, dei sottoproletari di Roma, dell'Africa o dell'India, della Napoli del *Decameron*, vive nel mito della purezza e dell'innocenza assoluta, non contaminate dalla cultura borghese. Paradossalmente, questa innocenza che lo scrittore-regista vede soprattutto nelle società agricole o comunque in contesti non intaccati dall'industrializzazione, si può ritrovare secondo lui anche “ad un altissimo grado di cultura, perché la cultura media è corruttrice.”¹¹²

Pur barbaramente coltissimo, per Pasolini “l'ideologia reazionaria di Pound è dovuta al suo *background* contadino,”¹¹³ un background che di certo serve strumentalmente al suo processo di proiezione autoriale:

¹¹⁰ Pasolini, “Campana e Pound,” 1964

¹¹¹ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1485.

¹¹² Pasolini, “Terza B, facciamo l'appello,” intervista televisiva di Enzo Biagi, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci (Roma: Liberal, 1995), 180. Programmata sulla RAI il 27 luglio 1971, la trasmissione fu cancellata a causa della denuncia per “istigazione alla disobbedienza” e “propaganda antinazionale” presentata contro Pasolini.

¹¹³ Pasolini, “Campana e Pound,” 1961.

Egli ha voluto, fermamente e follemente voluto, restare dentro il mondo contadino: anzi, andare sempre più in dentro e più al centro. La sua ideologia non consiste in niente altro che nella venerazione dei valori del mondo contadino [...]. In questo senso io ritengo che si possa sottoscrivere, anche politicamente, tutti i versi conservatori di Pound dedicati ad esaltare (con nostalgia furente) le leggi del mondo contadino e l'unità culturale del Signore e dei servi.¹¹⁴

È a questo punto che Pasolini cita gli stessi versi utilizzati in *Salò* (“The father’s word is compassion; / the son’s filiality./ The younger’s word: defence”). L’inserzione del frammento dal “Canto 99” nell’atroce rovina del finale del suo film non ha dunque solo la funzione di rimarcare la retorica della cultura fascista ma al contrario di inserire – attraverso la poesia – il senso di una “nostalgia furente” per il mondo contadino a cui appartengono, ad esempio, molte delle giovani vittime. Il fatto che nella traduzione della De Rachewiltz “younger” sia reso con il veneto “tosatèl” induce infatti a sostenere che Pasolini – cresciuto in Friuli e convinto che “i primi anni più importanti della mia vita [siano] ‘contadini’”¹¹⁵ – stia proprio assumendo su di sé la persona di Ezra Pound, che diventa così un altro doppio dell’autore, o – come ha scritto Rinaldi – “una sorta di autoritratto.”¹¹⁶ Ecco, infatti, cosa aveva scritto sulla nostalgia – generando chiaramente scandalo e riprovazione – in un articolo del 9 giugno 1973:

¹¹⁴ Ivi, 1962.

¹¹⁵ Pasolini, “Il sogno del centauro,” SPS, 1417

¹¹⁶ Rinaldo Rinaldi, “‘Ubi amor ibi oculus est’ Pasolini e Pound,” *Studi Pasoliniani*, 1 (2007), 38.

Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo! La vita era come la si era conosciuta da bambini, e per venti trent'anni non è più cambiata. [...] i ragazzi erano tenuti in disparte dagli adulti, che provavano davanti a loro quasi un senso di vergogna per la loro svergognata virilità nascente, benché così piena di pudore e dignità, con quei casti calzoncini dalle saccocce profonde; e i ragazzi, obbedendo alla tacita regola che li voleva ignorati, tacevano in disparte, ma nel loro silenzio c'era una intensità e una umile volontà di vita (altro non volevano che prendere il posto dei loro padri, con pazienza).¹¹⁷

Lo scandaloso *nostos* di Pasolini per l'Italia ai tempi del fascismo non lo rende certamente vicino alle posizioni sostenute da Pound (peraltro considerate da Pasolini stesso come farneticanti) ma lo accomuna al poeta americano nel concepire l'Italia fascista, secondo l'idea di Peter Nicholls, come un "lost object of narcissistic identification,"¹¹⁸ un oggetto perduto che genera rimpianto. Nel caso di Pasolini, come più volte è stato notato, questo rimpianto riguarda anche la natura del suo desiderio, la passione per la disponibilità di giovani corpi innocenti che vivono la sessualità con una naturalezza lontana dal senso di colpa. Riscattando la figura del poeta americano, Pasolini non giustifica, insomma, la cultura della destra storica, ma esprime provocatoriamente l'augurio per la formazione di una Destra indicata come "divina" e "sublime," caratterizzata dalla nostalgia per un mondo di "valori, temi, problemi, amori, rimpianti, che in fondo valgono per tutti; se ne sono appropriati i fascisti per ragioni retoriche, per sfruttarne il senso."¹¹⁹

¹¹⁷ Pasolini, "Sandro Penna: *Un po' di febbre*," *Scritti corsari*, SPS, 421

¹¹⁸ P. Nicholls, "Lost Object(s) Ezra Pound and the Idea of Italy," *Ezra Pound and Europe*, a cura di R. Taylor e C. Melchior, (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1993).

Il 21 ottobre 1975, dieci giorni prima della sua morte, invitato a un dibattito con alcuni studenti e docenti, Pasolini presenta “il monologo finale di un dramma che si chiama *Bestia da stile*,”¹²⁰ e ne legge l’ultima strofa “una poesia che cita, e in un certo senso, rifà e mima i *Cantos* di Pound.”¹²¹ Tra le molte citazioni, provenienti soprattutto dal “Canto 76,” la cui lettura – secondo Pasolini – farebbe lo stesso effetto della “più potente e meravigliosa delle droghe,”¹²² di nuovo incontriamo gli stessi versi del “Canto 99,” ormai a tutti gli effetti una fissazione pasoliniana:

X La parola paterna è compassione;
 filiale devozione:
 la fraterna mutualità:
 del tosatèl la parola è rispetto.
 Nel tuo fascismo privo di violenza, di ignoranza,
 di volgarità, di bigotteria,
 Destra sublime,
 che è in tutti noi,
 «rapporto di intimità col Potere»
Hic
 desinit cantus
 Prenditi tu sulle spalle tutto questo.¹²³

Bestia da stile, iniziata nel 1966 ma continuamente rielaborata fino al 1975, è forse la più anomala fra le sei tragedie borghesi scritte da Pasolini e senza dubbio la più autobiografica, anzi “un’esplicita messa in scena della propria autobiografia,”¹²⁴

¹¹⁹ Pasolini, “Volgar’eloquio,” SLA, 2827.

¹²⁰ Ivi, 2825.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Pasolini, “Campana e Pound,” 1963-64.

¹²³ Pasolini, *Bestia da stile*, TR, 853.

incentrata com'è sulla figura di Jan, giovane cecoslovacco che dallo scandalo della sua differenza sessuale decide di diventare poeta in virtù dell'amore per il suo paese contadino, giungendo dapprima a una coscienza politica e infine a uno *stile*. Il brano letto davanti agli studenti è una versione con qualche variante della “Sesta appendice,” un “pacchetto” di istruzioni a un ragazzo che dovrà continuare l'impegno poetico e intellettuale”¹²⁵ di Jan e dunque dello stesso Pasolini. A parlare, infatti, è “un poeta / che pronuncia frasi di destra da / una – estrema – sinistra – indefinita,” un poeta deluso dalla politica e che non riesce più a comprendere, attraverso l'analisi marxista, una società radicalmente mutata, e che anzi denuncia la compromissione con il potere della civiltà dei consumi da parte della sinistra italiana, le cui certezze laiche, razionali, democratiche e progressiste “così come sono non valgono più.”¹²⁶ Non bisogna commettere l'errore di vedere in Pasolini un conservatore reazionario, o un “populista antimoderno.”¹²⁷ Il suo affidare la conservazione dei valori dell'Italia preindustriale e contadina a un giovane fascista, con il compito di costruire una nuova destra, priva “di violenza, di ignoranza, / di volgarità, di bigotteria,” non è una maniera di abdicare al proprio ruolo, né di ripudiare le proprie convinzioni politiche, ma di riconoscere come un peso per chi voglia essere progressista nel mutato contesto sociale, che lo accusa appunto di nostalgia del passato,

¹²⁴ Marcon Antonio Bazzocchi, “Pasolini: il corpo in scena,” *Contributi per Pasolini*, a cura di Giuseppe Savoca (Firenze; Leo S. Olschki, 2002), 17.

¹²⁵ Stefano Casi, *Pasolini un'idea di teatro* (Udine: Campanotto, 1990), 125.

¹²⁶ Pasolini, “Lettera luterana a Calvino,” *Lettere luterane*, SPS, 702.

¹²⁷ Marcello Veneziani, “Ditemi se questo è un poeta della sinistra,” *La Repubblica*, 1 novembre 1995.

“la tutela, o anche solo l’esplorazione, di discorsi e valori che gli uomini continuano a sentire attuali.”¹²⁸

Se recitando la sua versione mutata di “A Pact,” Pasolini si presentava come figlio cresciuto che ritorna dal padre-Pound, in *Bestia da stile* è lui ad essere ormai divenuto un padre che deve passare lo scettro al tosatèl, al ragazzo: “prendi questo fardello, / ragazzo che mi odii, / e portarlo tu. È meraviglioso. / Io potrò così andare avanti, alleggerito, / scegliendo definitivamente / la vita, la gioventù.”¹²⁹ Si tratta, ovviamente, di una provocazione e, sorprendentemente, con qualche piccola variazione, il finale dell’“Appendice” di *Bestia da Stile* corrisponde anche a quello della poesia che conclude l’ultimo libro di versi di Pasolini, *La nuova gioventù*, una riscrittura *dark* del giovanile *La meglio gioventù*. La poesia in questione, in dialetto, s’intitola “Saluto e augurio,” un testo in cui il poeta esprime la consapevolezza di imbastire “un discorso che sembra un testamento”:

È quasi sicuro che questa
 È la mia ultima poesia in friulano;
 e voglio parlare a un fascista,
 prima che io, o lui, siamo troppo lontani.

Proprio come in *Bestia da stile*, il giovane fascista destinato a liberare il poeta di sinistra dal peso della consapevolezza che è la destra a conservare valori tradizionali ormai perduti è indicato con il nome Fedro, mentre il poeta, si presenta come “un misero e

¹²⁸ Antonio Tricomi, *Sull’opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio* (Roma: Carocci, 2005).

¹²⁹ Pasolini, *Bestia da stile*, TR, 853.

impotente Socrate” costretto a bere il suo veleno, a morire per aver detto una verità troppo scomoda. Ma cosa c’entra Pound a questo punto? Perché il poeta americano diventa per Pasolini il *palimpsest* su cui orchestrare questo dialogo paradossale?

Per comprenderlo occorre soffermarsi un momento sul concetto di “gestualità,” riferito a Pound per la prima volta in un articolo del 22 Aprile 1973 e intitolato “Alcuni poeti,” in esso Pasolini fornisce questa spiegazione circa la mancata adesione di Pound al bolscevismo:

Con un “gesto” puramente teatrale, Pound ha invece scelto il fascismo (a causa della sua dichiarazione esplicita di idealismo), fingendo di prendere per buona la sua retorica dell’antico. Tutta la politica di Pound (oltre ad essere manifestamente pazzesca) è gestuale. Una volta fatto un “gesto” ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più.¹³⁰

Il paradosso della gestualità di Pound è che essa coincide con la poesia come momento fondativo, con la concezione stessa dell’idea dei *Cantos*: tutto il resto per Pasolini è chiacchiera, momento puramente fatico della lingua, completamente astorico, che non vuole significare nulla ma che, nel caso di Pound, si configura come “uno dei fenomeni più grandiosi della letteratura moderna.”¹³¹ Ecco dunque la ragione per cui in *Bestia da stile*, Pasolini richiama in alcuni versi proprio le riflessioni di questo articolo (“Qui si parla di / gestualità. Anch’io sono gestuale, non lo vedi? / Faccio anch’io, ora, il *gesto* di far poesia”) come ad affermare la superiorità del gesto poetico sul reale contenuto. Anche

¹³⁰ Pasolini, “Alcuni poeti,” *Descrizioni di descrizioni*, SLA, Vol. II, 1773.

¹³¹ Ivi, 1774.

affidare la salvaguardia dei valori dell'Italia di un tempo a un giovane fascista va concepito dunque come un gesto poetico. Facendo di Pound una delle sue tante, contraddittorie immagini autoriali, Pasolini costruisce una persona, la controfigura di un poeta solo contro tutti, che lo autorizza ad osare, attraverso una poesia ormai tutta gestuale, concepita come azione sul reale, ad essere un autore comunque contro. Un autore da scandalo.

Conclusion

Reading Pasolini's work in light of his reflections on the authorial figure and in search of its main manifestations on the page, the canvas, and the screen has allowed me to determine how the evolution of Pasolini's authorial apparatus affects the formal conception of his body of work. The intensification of fragmented works, made up of notes and commentary, like in the case of *La Divina Mimesis*, *Petrolio*, but also films like *Appunti per un'Orestiade Africana*, showed to be a phenomenon parallel to Pasolini's radical discussion of his role as an author – and therefore of his actual authority – in the contest of the social and cultural mutations of Italian society. Therefore, the incompleteness of such works is not only to be attributed to a lack of confidence in the power of authorial style, within the general redefinition of artistic genres and forms characteristic of the 70's, but also to the mise-en-scene of a failure or crisis-ridden authorship.

Crisis – a constant and percussive theme in the Pasolinian body of work – it is reflected, therefore, in the perception that Pasolini has of himself as an author, that is of his actual communicative and interpretative potential. An important aspect that emerged from this research is the intensification, when the authorial crisis becomes more acutely perceived, of both Pasolini's strategies of manipulation of his audience and of self-representation as an author within his own work. Paradigmatic from this point of view are the first two films of his *Trilogia della vita*. After having gotten his audience used to find his own presence in a complex tangle of self-quotations or from behind legible authorial masks – here Pasolini interprets for the first time the role of a character-author: Giotto's

student, a sort of double of Boccaccio and Chaucer. These two figures, along with Dante (who constitutes for Pasolini the model of an author in complete control of his own material) and – in an indirect manner – with d’Annunzio, they allowed us to identify a specific Italian way in which Pasolini contributed to the critical discussion about authorship.

To emerge with particular emphasis, also thanks to the analysis of interviews, photographic and graphic materials, is then the link between the presence of the author within the work, or of elements that refer to him, and the profound inter-textual and trans-textual nature that characterizes Pasolini’s work. The presence of the author appears to be not only the guarantor of sense and consistency in a corpus otherwise heterogeneous and fragmented, but it also acts as a recurring theme in Pasolini’s body of work, which establishes – in a very original way - connections among works that at first glance seem unrelated.

Finally, of extreme interest, is Pasolini’s particular placement inside the industry of show business and his conflicting attitude with respect to his actual role as a public figure. In particular, this is shown by the type of treatment reserved by Pasolini to his own homosexuality, which at first faced publically with conflict, as my analysis of *Comizi d’amore* showed, and later became an integral part of his poetics of the scandal, or of the author as a scandal, developed at the end of the 60’s with the reflections contained in the essay “Il cinema impopolare.”

Bibliography

Works by Pier Paolo Pasolini

- Pasolini, Pier Paolo, *Per il cinema*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. 2 voll. Milano: Mondadori, 2001.
- *Romanzi e racconti*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. 2 voll. Milano: Mondadori, 1998.
 - *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. 2 voll. Milano: Mondadori, 1999.
 - *Scritti sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999.
 - *Tutte le poesie*. A cura di Walter Siti. 2 voll. Milano: Mondadori, 2003.
 - *Petrolio*. Torino: Einaudi, 1992.
 - *Le Lettere. 1955-1975*. A cura di Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1988.
 - *Lettere 1940-1954*. A cura di Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1986.
 - *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita, 1955-1975*. A cura di M. Gulinucci. Roma: Liberal, 1995.
 - *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. A cura di Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini," 1991.

Films by Pier Paolo Pasolini

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975).

Il fiore delle mille e una notte (1974).

I racconti di Canterbury (1972).

Il decameron (1971).

Medea (1970).

Appunti per un'Orestiade Africana (1969).

Porcile (1969).

Teorema (1968).

La sequenza del fiore di carta (1968).

Appunti per un film sull'India (1967).

Edipo re (1967).

Che cosa sono le nuvole? (1967).

La terra vista dalla luna (1966).

Uccellacci e uccellini (1965).

Sopraluoghi in Palestina (1964).

Il Vangelo secondo Matteo (1964).

Comizi d'amore (1964).

La rabbia (1963).

La ricotta (1963).

Mamma Roma (1962).

Accattone (1961).

Volumes, Essays, and articles on P. P. Pasolini

Agosti, Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*. Lecce: Manni, 2004.

Alberto, Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.

Allen, Beverley (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: the Poetics of Heresy*. Saratoga, CA: ANMA, 1982.

- Altamura, Gianpaolo, *La mala mimesis. Prove tecniche di Inferno nel dopo storia pasoliniano*.
<http://www.italianisti.it/FileServices/91%20Altamura%20Gianpaolo.pdf>.
- Anderson, David, "Breaking the Silence: The Interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968." *Paideuma* 10, 2 (1981 Fall).
- Annovi, Gian Maria, *Altri corpi. Poesia e corporalità nella poesia degli anni Sessanta*. Bologna: Gedit, 2008.
- "Istanbul KM. 4.253: attraverso il Mediterraneo di Pier Paolo Pasolini." *California Italian Studies Journal* 1 (1, 2010).
 - "Baldassarri il provocatore." *il manifesto* 10 dicembre (2010), 11.
 - "Pasolini zombi," *Alfabeta2*, 2 (2010).
- Barberi Squarotti, Giorgio, "L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini." *Critica Letteraria*, VIII 29 (1980).
- "La poesia e il viaggio a ritroso nell'Io." *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*. A cura di G. Santato. Padova: Cleup, 1983.
 - Giorgio *Poesia e narrativa nel secondo Novecento*. Milano: Mursia, 1978.
- Bazzocchi, Marco Antonio, "'L'opera con la bocca aperta': l'edizione di *Tutte le opere* di Pasolini nei Meridiani." *Studi pasoliniani* (I, 2007).
- "Pasolini ritratto da Pedriali." *Doppiozero*,
<http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali>
 - *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
 - *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori, 1998).
 - (a cura di), *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio*. Bologna: Pendragon, 2002.
- Bellezza, Dario, *Morte di Pasolini*. Milano: Mondadori, 1981.
- *Il poeta assassinato. Una riflessione, un'ipotesi, una sfida sulla morte di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1996.
- Belpoliti, Marco, *Pasolini in salsa piccante*. Parma: Guanda, 2010.

- Benedetti, Carla, *Il tradimento dei critici*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Benedetti, Carla e M. A. Grignani (a cura di), *A partire da 'Petrolio.' Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: Longo, 1995.
- Berardinelli, Alfonso, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.
- Bertoni, Alberto, "Pasolini e l'avanguardia." *Lettere italiane*, XLIX, 3 (luglio-settembre 1997): 470-80.
- Betti Laura (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*. Milano: Garzanti, 1977.
- Blandeau, Agnès, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval Texts and Their Translation to Film*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2006.
- Bondavalli, Simona, "Charming the Cobra with a Ballpoint Pen: Liminality and Spectacular Authorship in Pier Paolo Pasolini's Interviews," *MLN*, 122 (2007): 24-45.
- Bonito Oliva, Achille, "La difficoltà dell'essere e la grazia dell'apparire." *Pasolini e noi: relazioni tra arte e cinema*. A cura di Laura Cherubini. Milano: Silvana, 2005.
- "Pasolini e la morte." *P. P. Pasolini. Organizzar il trasumanar*. A cura di G. Zigania e C. Steinle. Venezia: Marsilio, 1999.
- Brunetta, Gian Piero, *Entretien avec Pier Paolo Pasolini*. "Cahiers du Cinéma." 212, maggio (1969).
- *Forma e parola nel cinema*. Padova: Liviana, 1970.
- Cadel, Francesca, "La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pasolini." Lecce: Manni, 2002.
- Calderoni, Franco, "Il Golgota delle borgate." *Il Giorno* 12 novembre (1962).
- Calvi, Guido, "Non abbiate paura della verità." *Diario* 28 ottobre (2005).

- Caminati, Luca, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*. Milano: PostmediaBooks, 2011.
- *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Casi, Stefano (a cura di), *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*. Torino: Sonda, 1990.
- “Prime considerazioni su *La sua gloria*.” A.A.V.V., *Su Pier Paolo Pasolini con il testo inedito La sua gloria*. Bologna: Pendragon, 1996.
- *Pasolini un'idea di teatro*. Udine: Campanotto, 1990.
- Castaldo, Barbara, “Imputato Pasolini, un caso di ‘diritto e letteratura’.” *Pier Paolo Pasolini, in Loving Memory*. A cura di Ben Lawton e Maura Bergonzoni. Washington, DC: New Academia Publishing, 2009.
- Catania, Enzo, *Giallo Pasolini*. Origgio: Agar, 2007.
- Chiesi, Roberto (a cura di), *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni. L'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*. Bologna: Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, 2006.
- Consoni, Simona, *Sul ‘Petrolio’ di Pier Paolo Pasolini*. Roma: Prospettiva editrice, 2008.
- De Giusti, Luciano (a cura di), *I film di Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese, 1983.
- De Laude, Silvia, “Su Pasolini, discrezione e possibilità.” *Moderna*, I, 1 (1999).
- Desideri, F. e Giordano, A., “Il ‘Fondo Pier Paolo Pasolini’ dell’Archivio Contemporaneo ‘Alessandro Bonsanti’, Gabinetto Vieusseux, Firenze.” *Studi pasoliniani*, 2 (2008): 105-119.
- Ferrero, Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1977.
- Ferretti, Gian Carlo, “Pasolini e l’avanguardia.” *Rinascita*, 3 febbraio 1967.
- Fortini, Franco, *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi, 2001.
- Francese, Joseph “Pasolini: filologia, poesia, Petrolio.” *Moderna*, IX, 2 (2007).
- Galluzzi, Francesco, *Pasolini e la pittura*. Roma: Bulzoni, 1994).
- Gardair, Jean Michel, *Narciso e il suo doppio: saggio su La nuova gioventù di Pasolini*. Roma: Bulzoni, 1996.

- Garofalo, Marcello, "Decameron n.2." *Segnocinema*. 71 gennaio-febbraio (1995).
- Gelardi, Mario, *Idroscalo 93. Morte di Pasolini*. Napoli: Guida, 2006.
- Gerard, G., "Entre Boccace et Giotto, le Décameron de Pier Paolo Pasololini." *Annales d'Historie de l'Art et d'Archéologie*. Université Libre de Bruxelles. Tome IV (1982).
- Golino, Enzo, *Tra lucciole e palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*. Palermo: Sellerio, 1995.
- Gordon, Robert S. C., *Pasolini: Forms of Subjectivity*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- "Pasolini's Strategies of Self-construction." *Pasolini Old and New*. A cura di Zygmunt G. Baranski. Dublin: Four Courts Press, 1999.
- Grattarola, Franco, *Pasolini una vita violenta. Pestaggi fisici e linciaggi morali: cronaca di una Via Crucis laica attraverso la stampa dell'epoca*. Roma: Coniglio Editore, 2005.
- Indiana, Gary, "The Written Movie." *Salò, or the 120 Days of Sodom*. The Criterion Collection, 2008.
- Joubert-Laurencin, H., "Pasolini. Portrait du poète en cinéaste." Paris: Diffusion Seuil, 1995.
- Kuon, Peter, *lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main, Klostermann.
- Liccioli, Edi, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Le Lettere, 1997.
- Lizzani, Carlo, "Il mio attore Pier Paolo Pasolini." *Pasolini sconosciuto*. A cura di Fabio Francione. Alessandria: Falsopiano, 2010.
- Maconi, Gianluca, *Il delitto Pasolini: cronaca a fumetti*. Ponte di Piace: Becco Giallo, 2008.
- Maggi, Armando, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago: University of Chicago Press, 2009).
- Mahani, N. R., "Decameron." Intervista con P.P.Pasolini. *Cinema 60*. XII, 87-88 (gennaio 1972).

- Manzoli, Giacomo, *La voce e il silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pendragon, 2001.
- Marchesini, Alberto, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- Miconi, Andrea, *Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio*. Genova-Milano: Costa & Nolan, 1998.
- Milano, Paolo, "Nelle bolge di Pasolini." *L'Espresso*. 11 gennaio 1976.
- Murri, Serafino, *Pier Paolo Pasolini Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Torino: Lindau, 2001.
- Musatti, Cesare, "Calderón, Velazquez, Pasolini." *Sipario* (aprile 1974).
- Naldini, Nico, *Breve vita di Pasolini*. Parma: Guanda, 2009.
- *Come non ci si difende dai ricordi*. Napoli: Cargo, 2005.
- *Mio cugino Pasolini*. Brescia-Milani: Bietti, 2000.
- *Pier Paolo Pasolini, Vita attraverso le lettere*. Torino: Einaudi, 1994.
- *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989.
- (a cura di), *Romans*. Parma: Guanda, 1994.
- (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Dipinti / Gemaltes* (Wien-Lana: Der Prokurist, 1991).
- Oster, Angela, *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2006.
- Paino, Maria Caterina, "La trilogia della vita tra sogno e letterarietà." *Contributi per Pasolini*. A cura di Giuseppe Savoca. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.
- Patti, Emanuela, *Mimesis. Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*. Ph.D. Dissertation. University of Birmingham.
- Pedriali, Dino, *Pier Paolo Pasolini*. Monza: Johan & Levi, 2011.
- Pisanelli, Flaviano, "Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes: linguaggio, forma, immagine e realtà." *Pier Paolo Pasolini: In Living Memory*. A cura di Ben Lawton e Maura Bergonzoni. Washington, DC: New Academia Publishing, 2009.

- Pleynet, Marcelin, "Pasolini – Autographe." *Pasolini. Séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi*. Paris: Bernard Grasser, 1980.
- Policastro, Gilda, *In luoghi ulteriori: catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*. Pisa: Giardini editori e stampatori, 2005.
- Quinzio, Sergio, "Pasolini e l'avanguardia." *Tempo presente*. marzo 1967.
- Repetto, Antonino, *Invito al cinema di Pasolini*. Milano: Mursia, 1998.
- Ricketts, Jill M., *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.
- Rinaldi, Rinaldo, "'Ubi amor ibi oculus est' Pasolini e Pound." *Studi Pasoliniani*, 1 (2007).
- *L'irricoscibile Pasolini*. Rovigo: Marra, 1990.
- *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1982.
- Ronsisvalle, Vanni, "Pasolini e Pound." *Galleria*, 35, 1-4 (1985).
- Rossi, Aldo, "La Divina Mimesis e il dopo-Pasolini." *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*. 312 (1976).
- Rumble, Patrick, *Allegories of Contamination*. Toronto: Toronto University Press, 1995.
- Russo, Vittorio, "L'Abiura dalla 'Trilogia della vita' di Pier Paolo Pasolini." *MLN*, 108 (Gennaio 1993): 140-151.
- Ryan-Scheutz, Colleen, *Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Salvini, Laura, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*. Bologna: Clueb, 2004.
- Santato, Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- Savoca, Giuseppe (a cura di), *Contributi per Pasolini*. Firenze: Olschki, 2002).
- Schwartz, Barth David, *Pasolini Requiem*. Venezia: Marsilio, 1995.
- Schwenk, Bernhart, "The Chosen Image. Pasolini's Aesthetic of the Drawn-Out Moment." *Pier Paolo Pasolini and Death*. A cura di Bernhart Schwenk e Michael Semff. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005).

- Sebastiani, Alberto, "Per le sceneggiature di 'Salò o le Centoventi giornate di Sodoma.' Contributi preliminari." *Palazzo Sanvitale* 5 (febbraio 2001): 111-6.
- Sedgwick, Kosofsky, *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Sesti, Mario (a cura di), *Salò, mistero, crudeltà e follia*. Roma: L'erma, 2005).
- Siciliano, Enzo, "L'inferno postumo di Pasolini." *Il Mondo*. 25 dicembre 1975.
- *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli, 1979.
- Sillanpoa, Wallace P. "Pasolini's Gramsci," *MLN* 96, 1 (Jan., 1981): 120-137
- Siti, Walter, "Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini." *Rivista di letteratura italiana*. 1 (1989).
- "Nota introduttiva." Pasolini, P. P., *La Divina Mimesis*. Torino: Einaudi, 1993.
- "Pasolini e Proust." *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi*. A cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1996.
- "Il mito Pasolini," *MicroMega* 6 (2005).
- Spinazzola, Vittorio, "Due saggi contro l'avanguardia: ma leggiamo prima di giudicare." *Vie Nuove*. XXII, 2 marzo 1967.
- "L'inferno di Pasolini." *L'Unità*. 22 gennaio 1976.
- Steinle, Christa, "Pier Paolo Pasolini ovvero la massima trasgressione." *Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung*. A cura di Giuseppe Zigania e Christa Steinle. Venezia: Marsilio, 1995.
- Titone, Sabina, *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*. Firenze: L. S. Olschki, 2001.
- Toffolo, Davide, *Pasolini*. Bologna: Coconino Press, 2010.
- Trento, Dario, "Pasolini, Longhi, Francesco Arcangeli tra la primavera del 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolini e Masaccio." *Pasolini a Bologna*. A cura di Davide Ferrari e Gianni Scalia. Bologna: Pendragon, 1998.
- Tricomi, Antonio, *Pasolini: gesto e maniera*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2005.

- *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*. Roma: Carocci, 2005.
- Tuccini, Giona, *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*. Udine: Campanotto, 2003.
- Valesio, Paolo, *Gabriele D'annunzio: the Dark Flame*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Vallora, Marco, "Pier Paolo Pasolini tra manierismo e meta letteratura." *Per conosce Pasolini*. Rome: Bulzoni, 1978.
- Veneziani, Marcello, "Ditemi se questo è un poeta della sinistra." *La Repubblica*. 1 novembre 1995.
- Viano, Maurizio, "The Left according to the Ashes of Gramsci." *Social Text* 18 (Winter, 1987-1988): 51-60.
- *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Visca, Lucia, *Ragazzi di nera. Un cadavere di nome Pasolini*. Roma: Memori, 2005.
- Zabagli, Franco (a cura di), *Pier Pasolo Pasolini. Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2000.
- Zanzotto, Andrea, *Scritti sulla letteratura*. Milano: Oscar Mondadori, 2001.
- Zigania, Giuseppe (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*. Milano: Scheiwiller, 1978.
- *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*. Marsilio, Venezia, 1995.

Other works cited

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006.
- Alpers, Svetlana, "Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas." *Representations*, 1 (febbraio 1983).
- Andreoli, Annamaria, *D'Annunzio*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- Asor Rosa, Alberto, *Scrittori e popolo. Io populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Samonà e Savelli, 1971).

- Astruc, Alexandre, "The Birth of a New Avant-Garde: 'La Caméra-Stylo'." *The New Wave*. A cura di Peter Graham. London, Secker & Warburg, 1968.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 1956.
- Barolsky, Oaul, "Dante and the Modern Cult of the Artist." *Arion*, 12 (Fall 2004).
- Barthes, Roland, *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988).
- "Sade-Pasolini." *Le Monde*, 16 Giugno (1976).
 - *Barthes di Roland Barthes*. Torino, Einaudi: 2007.
 - *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang/Noonday Press, 1981.
 - *La grana della voce. Interviste 1962-1980*. Torino: Einaudi, 1986.
 - *Sade, Fourier, Loyola*. Torino: Einaudi, 2001.
 - "Roland Barthes par Roland Barthes," *Œuvres complètes*, Vol. III (Paris: Seuil, 1993).
- Bataille, George, "Hegel, la mort et le sacrifice." *Œuvres complete*. Vol. XII. Paris: Gallimard, 1988.
- *L'esperienza interiore*. Roma: Dedalo, 2003.
 - *Le lacrime di Eros*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- Bazin, André, "The Life and Death of Superimposition." *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from Forties and Fifties*. A cura di Bert Cardullo. New York: Routledge, 1997.
- Belotti, Ulisse, "Ezra Pound e 'il proiettile magico'." *Confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*. Vol. 14, 27. 1997): 311-28.
- Barolini, Teodolinda, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Bertoni, Federico. *Il testo a quattro mani: per una teoria della letteratura*. Scandicci: La Nuova Italia, 1996.
- Bettini, Maurizio, *Il ritratto dell'amante*. Torino: Einaudi, 1992.

- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bond, Anthony, *Self-portrait: Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery, 2005.
- Bondanella, Peter, *A History of Italian Cinema*. New York: Continuum International, 2009.
- Boone, Joseph, "Rubbing Aladdin's Lamp." *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*. A cura di M. Dorenkamp e R. Henke. New York and London: Routledge, 1995.
- Booth, Wayne, "Interview." *Diacritics*. 10,2 (1980): 57-74.
- *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Buffoni, Franco, "Considerazioni su Pound e la poesia italiana del Novecento." *Ezra Pound educatore. Atti del convegno internazionale Milano 17-18-19 1997*. A cura di L. Galesi. Milano: Terziaria, 1997.
- Burke, Seàn, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.
- Buscombe, Edward, "Ideas of authorship." *Screen* 14, 3 (Autumn 1973).
- Butler, Judith, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith, *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Cardillo, Massimo, "D'annunzio e il cinema." *Tra le quinte del cinematografo: cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*. Bari: Edizioni Dedalo, 1987. 47-60.
- Carrouges, Michel, *Les machines célibataires*. Paris: Arcanes, 1954.
- Michael Casey, *Che's Afterlife. The Legacy of an Image*. New York: Vintage Books, 2009.
- Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Chastel, André, *Fables, Formes, Figures*. Paris: Flammarion, 1978.

- Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.
- *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*. A cura di R. Broggin. Bellinzona: Edizioni A. Salvioni e Co., 1981.
- Contino, Vittorugo, *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy*. New York: Rizzoli, 1970.
- Curreri, Luciano (a cura di), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*. New York: Peter Lang, 2008.
- D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 1982.
- Damerini, Gino, *Venezia e d'Annunzio*. Milano: Mondadori, 1943.
- De Lauretis, Teresa e Heath Stephen (a cura di), *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980.
- Debord, Guy, *Commentari sulla società dello spettacolo*. Milano: SugarCo, 1990.
- *La società dello spettacolo*. Bolsena, Massari, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Che cos'è un dispositivo?* Napoli: Cronopio, 2007.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. Traduzione di Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Didi-Huberman, Georges, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.
- Duncan, Derek, *Reading and Writing Italian Homosexuality*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- Eco, Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1993.
- Esposito, Roberto, *Il pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010.
- Ferrari, Stefano, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*. Roma-Bari: Laterza, 2002.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: BUR, 1967.
- *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, 1996.

- “Les matins gris de la tolerances.” *Le Monde*, 23 marzo 1977.
 - *Discorso e verità nella Grecia antica*. Roma: Donzelli, 1996.
 - *Dits et écrits*, Vol. III. Paris: Gallimard, 1994.
 - *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. I. New York: Vintage Books, 1990.
- Freud, Sigmund *Opere 1886-1921*. 2 Voll. Roma: Newton and Compton, 2009.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di Camilla Maria Cederna. Torino: Einaudi, 1989.
- *Palinsensti. La letteratura di secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Ginsberg, Allen, *Collected Poems 1947-1997*. New York: Harper Collins, 2006.
- Girard, René, *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi, 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang, *I dolori del giovane Werther*. Firenze: Giunti, 2005.
- Goodyear, Anne Collins e Mcmanus, James W. (a cura di), *Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture*. Cambridge, MA: The Mit Press, 2009.
- Granatella, Laura, *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. Roma: Bulzoni, 1993.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- Hegel, G. F. W., *La fenomenologia dello spirit*. Torino: Einaudi, 2008.
- Irigaray, Luce, “The Eternal Irony of the Community.” *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jay, Paul, *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- Koestenbaum, Wayne, *Double Talk: the Erotics of Male Literary Collaboration*. New York: Routledge, 1989.

- Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano: Bruno Mondadori, 1996.
- Lacan, Jacques, *Il seminario VII. L'etica della psicoanalisi*. Torino: Einaudi, 2008.
- Leitch, Thomas, *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens: University of Georgia, 1991.
- Levi, Carlo, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*. A cura di P. Vivarelli. Roma: Donzelli, 2001.
- Malagreda, Miguel Andrés, *Queer Italy. Context, Antecedents and Representation*. New York: Peter Lang, 2007.
- McLuhan, Marshal, *Dall'occhio all'orecchio*. Roma: Armando, 1982.
- Montale, Eugenio, *Sulla poesia*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1976.
- Moravia, Alberto, "L'uomo medio sotto il bisturi." *L'Espresso*, 3 marzo (1963).
- *Al cinema*. Milano: Bompiani, 1975.
- Morin, Edgar, *The Stars*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Muvery, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (Autunno 1975): 6-18.
- Nicholls, Peter, "Lost Object(s) Ezra Pound and the Idea of Italy." *Ezra Pound and Europe*. A cura di R. Taylor e C. Melchior. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1993.
- Nisticò, Renato, *La biblioteca*. Roma-Bari: Laterza, 1999.
- Paz, Octavio, *Apparenza nuda*. Milano: SE, 1990.
- Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.
- Pound, Ezra, *Cantos scelti*. A cura di M. de Rachewiltz. Milano: Mondadori, 1973.
- *H.S. Mauberley*. Trad. di G. Giudici. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959.
- *I primi trenta Cantos*. Trad. di M. de Rachewiltz. Milano: Lerici-Scheiwiller, 1961.
- *L'ABC del leggere*. Trad. di R. Quadrelli. Milano: Garzanti, 1974.
- *Lo spirito romanzo*. Trad. di S. Baldi. Firenze: Vallecchi, 1959.

- *Opere scelte*. A cura di M. de Rachewiltz. Introduzione di A. Tagliaferro. Milano, Mondadori, 1970.
- *Canto 99*. Trad. di M. de Rachewiltz. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1960.
- *Saggi letterari*. A cura e con introduzione di T. S. Eliot. Trad. di Nemi d'Agostino. Milano: Garzanti, 1957.

Raimondi, Ezio, *Il silenzio della Gorgone*. Bologna: Zannichelli, 1980.

Ricci, Roberta, "Morphologies and Functions of Self-Criticism in Modern Times: Has the Author Come Back?." *MLN* 118 (2003): 116-46.

Ricciardi, Caterina (a cura di), *E. Pound, Idee fondamentali. 'Meridiano di Roma', 1939-1943*. Roma: Lucarini, 1991.

Rimini, Stefania, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*. Roma: Bonanno, 2006.

Rodden, John, *Performing the Literary Interview: How Writers Craft Their Public Selves*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001.

Russell Ascoli Albert, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge: Cambridge university press, 2008.

Sargeant, Winthrop, "Dada's Daddy." *Life*, April 28 (1952): 100-5.

Sarris, Andrew, *The American Cinema: Director and Directions, 1929-68*. New York: E. P. Dutton, 1968.

Sawyer-Laucanno, Christopher, *E. E. Cummings: a Biography*. New York: Sourcebooks, 2004.

Scott, David e Tomaselli, Keyan G., *Cultural Icons*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press, 2009).

Sieburth, Richard, *Instigations. Ezra Pound and Remy de Gourmount*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1978.

Sontag, Susan, *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

Ugolini, Sara, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto ferito*. Napoli: Liguori, 2009.

Waugh, Thomas, *The Fruit Machine. Twenty Years of Writing on Queer Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

Wicke, Jennifer, *Advertising Fiction: Literature, Advertisement, and Social Reading*. New York: Columbia University Press, 1994.

Zapponi, Niccolò, *L'Italia di Ezra Pound*. Roma: Bulzoni, 1976.

Zeki, Semir, "Neural concept formation and art: Dante, Michelangelo, Wagner." *Journal of Consciousness Studies*, 9 (2002): 53-76.

Žižek, Slavoj, *Interrogating the Real*. A cura di Rex Butler e Scott Stephens. London and New York: Continuum, 2005.

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

Zumthor, Paul, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: il Mulino, 1984.