

## RITRATTO DEL CINEASTA DA VIVO: L'ESTETICA MILITANTE NEL CINEMA DI PIER PAOLO PASOLINI

### Premessa: per un'estetica militante

Mentre l'ultimo film di Pasolini, lo scandaloso *Salò o le 120 giornate di Sodoma* veniva proiettato in anteprima al 1° festival di Parigi il 22 novembre del 1975, Pier Paolo Pasolini era già morto. All'alba di venti giorni prima il cadavere del regista era stato trovato straziato dalle ruote della sua automobile e dai colpi di bastone ricevuti in volto e sul corpo, nel buio immondezzaio cosparso di baracche fatiscenti all'idroscalo di Ostia, la periferia marittima di Roma. L'assassino, il reo confessò Giuseppe Pelosi, era un minorenne di borgata con qualche precedente per furto, che Pasolini aveva conosciuto poche ore prima in un bar della Stazione Termini: uno dei luoghi tipici dell'adescamento omosessuale della capitale. Le circostanze cruente del delitto e la sua ingiustificata efferatezza hanno fatto sì che venisse immediatamente associato all'orrore espresso in *Salò*, facendo fiorire una nutrita letteratura sulla natura profetica del film, in continuità con il presentimento di morte e l'isolamento che da anni accompagnavano il regista, fino a sconfinare in una cristologia laica che ha dipinto la fine di Pasolini come una comunione sacrificale allo stesso tempo di «vittima eletta» e di «padre selvaggio» del suo giovane, inconsapevole carnefice.

La volontà di provocare con l'autobiografia e l'identificazione con la propria opera sono dati onnipresenti nel percorso di Pasolini, ed è difficile non confrontarvisi. Ma la dimensione del «privato» in quella vita era molto più sfaccettata di quanto non fosse lecito ipotizzare a partire dall'innata tendenza alla messa in scena allegorica di se stesso. È del suo privato che Pasolini è morto, mentre forzava i limiti di un'omosessualità vissuta drammaticamente come fatto strettamente personale: come passione, come trasgressione, come sublimazione di traumi familiari (che suonano anche questi, in fondo, come alibi e miti alimentati dallo stesso poeta), ma anche come volontà di mettersi alla prova al di fuori degli schemi della sua immagine pubblica. D'altra parte è evidente che Pasolini è morto, per così dire, al momento

giusto e nel posto giusto. La sua morte non parla attraverso le circostanze della letteralità, ma perché suona simbolicamente come l'esecuzione silenziosa e gratuita di una condanna sociale che si era già manifestata nelle forme sottili e accanite della persecuzione culturale, giuridica e sociale, che l'assassinato subiva da oltre vent'anni e a cui aveva sempre risposto rincarando la dose, con lucidità e veemenza sostanziali e irritanti. Il cantore e amante dei «ragazzi di vita», coccolato come elemento esotico e colto dai gestori «illuminati» dei mezzi di comunicazione di massa quanto considerato abietto e narcisista dai consumatori (pseudo)critici della loro merce culturale (dalla destra cattolica moralista alla sinistra laica moralista, parlamentare ed extraparlamentare), nutriva il bisogno di far corrispondere alla sua inconciliabilità interiore (il suo mondo turbato e perturbato dall'esistenza dei limiti e dei dogmi imposti dalla società) un «agire per perturbare» attraverso lo scandalo morale e la dialettica razionale, mezzi complementari e integrati di un attacco socratico al pensiero del buonsenso. Era questo a rendere possibile e produttiva l'osmosi tra le vicende concrete della vita di Pasolini e il suo mondo artistico. Ma da qui a ipotizzare (come è stato fatto) che dietro al mistero del suo omicidio vi fosse un intreccio apocalittico, un complotto di Stato o un inconfessabile «suicidio per procura» di cui *Salò* sarebbe il disperato testamento, c'è di mezzo il mare dell'agiografia sentimentale del *maudit*: cosa che Pasolini non era. Se Pasolini era un poeta divorato dall'inquietudine, era al contempo un intellettuale lucido e comunicante, che aveva scelto la strada dell'azione e del confronto con la società dei consumi che odiava, portando avanti un'idea d'impegno che, per quanto personale ed eretica, utilizzava apertamente le tre grandi matrici del pensiero occidentale moderno: la critica marxista alle strutture dello sfruttamento e della reificazione sociale, la critica psicoanalitica freudiana al sistema della rimozione morale, e la critica cristiana allo stillicidio delle minoranze e dei deboli, alla discriminazione come forma di negazione, controllo e ordine sociale. Il riflesso di quest'impostazione è ben leggibile anche nella sua estetica cinematografica, che nello stesso tempo si propone come

prassi militante, ma resta nostalgicamente ancorata ad un'idea di «classicità» equidistante dai canoni del cinema commerciale come da quelli delle avanguardie.

Prima di effettuare la nostra breve panoramica sul lavoro cinematografico di Pier Paolo Pasolini, ci sembra doveroso, a trent'anni dalla sua scomparsa, tentare di mettere a fuoco quel che il tempo non ha scalfito: i tratti essenziali dell'estetica così densa e peculiare di questa celebre e controversa personalità della cultura italiana del Novecento, nel cui complesso lavoro artistico e intellettuale confluivano differenti suggestioni ideologiche: dall'analisi marxista della società a un'etica cristiana che la rafforzava e ne faceva da sfondo, dalla psicanalisi freudiana allo studio della Grecia Classica. Si tratta in altre parole di definire come cornice del cinema pasoliniano quel che del suo pensiero originale è rimasto intatto dalle conseguenze di questi anni convulsi. Anni che in Italia e in Europa hanno visto enormi metamorfosi economiche, politiche, sociali, morali, perfino antropologiche. Un'epoca confusa, di distruzione e di passaggio, molto lontana da quella in cui Pasolini agiva e pensava, contro le cui dinamiche ancora embrionali, dalle colonne dei giornali come nelle immagini dei suoi film si è scagliato senza posa, riuscendo a intravederne gli aspetti più subdoli e distruttivi al di là della superficie persuasiva e progressiva.

Pier Paolo Pasolini, prima di ogni altra cosa, era un uomo *vivo*. La sua febbrile ricerca dell'espressione artistica, l'urgenza di un'utopia concreta, il sentimento di una militanza necessaria (quella marxista), e l'atteggiamento di sfida e provocazione nei confronti dell'industria culturale, rendono difficile ridurre il suo lavoro a una formula pronta. Pasolini era regista e poeta, ma anche romanziere, drammaturgo, pittore, giornalista e saggista. Forse è per questo che non esiste un'Opera con la maiuscola che lo identifichi, il suo vero "capolavoro". O meglio, si potrebbe dire che la sua opera maggiore, la sua eredità, sia proprio il magma incandescente della sua ansia di espressione: le centinaia di opere che in poco più di vent'anni di attività ha realizzato, e tutte quelle che ha lasciato inedite o incompiute. In questa sua molteplicità, Pasolini aveva scelto con chiarezza di essere un *dilettante militante*. Il che significava rifiutare con ogni mezzo la convenzione, non restare ingabbiato dagli specialismi, e penetrare

con semplicità e prepotenza la falsa sacralità dei linguaggi artistici, per svelarne la natura gergale e piegarli alla propria idea del mondo. Il disperato fine comune a tutte le sue attività espressive, era perfino più ambizioso e utopistico di quanto si possa immaginare: articolare un linguaggio nuovo, *barbarico*, non ancora assimilato: un linguaggio *altro*.

D'altra parte Pasolini ha voluto essere con tutte le sue forze, fin dall'inizio, *uomo pubblico*. Ma, al contrario di tanti uomini pubblici, era poco presenzialista, e irritato dall'etica tuttologica del *talk-show*, che ha trasformato l'imbecillità del *gossip* in forma di cultura, e la cultura in semplice "ricorsività dei nomi" e assuefazione all'uso. In questo senso Pasolini era uomo "d'altri tempi", su cui incideva la formazione gramsciana, e il suo approccio al mondo, sebbene caratterizzato dall'irruenza, era pervaso da una grazia formale inconciliabile con la grettezza informale del "mondo del Tu", dell'immediata confidenza, della promiscuità falsa e mediata del "villaggio globale". Era contro questa logica "pubblica" che l'impegno del poeta Pasolini, come "personaggio pubblico", era rivolto. Pasolini riteneva che l'unico modo di rivelare le mistificazioni compiute dal gergo del Potere, fosse spaccare il monolite di quel gergo, facendone fuoriuscire la melensa falsità, l'abbassamento a "genere" tra gli altri di ogni eterodossia, di ciò che non parla la lingua della "normalità". Del resto, la "rivoluzione" per il marxista Pasolini è sempre stata, fedelmente all'etimologia della parola, il "ritorno su se stesso" di qualcosa che rischia di perdersi nella grettezza senza memoria del presente: non la *tabula rasa* dei valori precedenti, ma il loro recupero in assenza di iniquità. Come scriveva nel commento del suo film documentario *La rabbia*, «una nazione che ricomincia la sua storia, ridà, prima di tutto, agli uomini, l'umiltà di assomigliare con innocenza ai propri padri».

Dell'utopia di Pasolini, dunque, resta viva e pulsante la passione, quel senso di sacralità necessaria che toccava spesso anche il narcisismo e il delirio cristico, che consisteva nello spezzare l'isolamento artistico, e fare dell'arte un modo di prendere posizione, scandalizzare, contraddirsi, bestemmiare. Dietro l'irruenza e l'ecllettismo

di quest'uomo, dietro la sua vita passata a difendersi nei tribunali dalle accuse di attentati alla morale e a rilanciare ogni volta la posta con qualcosa di ancora più scandaloso, c'era tuttavia un'idea molto ben definita di "società umana": una società estranea all'ideologia dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, a quella "cultura delle rovine" consumista che ha bisogno di distruggere e autodistruggersi in continuazione per sopravvivere al proprio tempo. Pasolini, da marxista, credeva nella necessità dell'arte di intervenire attivamente sulla morale comune, e per estensione, nella società del proprio tempo. Il suo cinema, in questa prospettiva che è al contempo pragmatica e idealista, gli si presentava come una delle armi più utili, perché testimoniava attraverso quella che da teorico definiva "la lingua del reale" una sorta di *filosofia in atto*: l'incarnazione di un'utopia, la testimonianza di un mondo diverso ma visibile, dunque possibile. Pasolini intendeva attaccare attraverso il cinema innanzitutto l'idea canonizzata di una Storia lineare e irreversibile. A partire dal rifiuto della nozione di "progresso" come superamento economico-tecnologico dell'epoca passata, Pasolini immaginava *una storia simultanea, spiraliforme*, in cui i valori più alti delle differenti etnie e delle diverse epoche storiche potessero coesistere in una costellazione di culture autonome, confluenti nel disegno del superamento dell'idea classista della società.

Il graduale passaggio dalla letteratura al cinema di Pasolini, giunto a realizzare il suo primo film, *Accattone*, all'età di 39 anni e da totale profano della tecnica di ripresa, si sviluppa dunque a partire dall'intuizione approfondita nel corso degli anni che il cinema, nella sua narrazione per immagini, possa rappresentare l'anello mancante del dialogo tra l'artista e il suo pubblico, creando una nuova innocenza dello sguardo. Così enuncia la sua teoria in "Empirismo Eretico": "*una lingua istituzionale cinematografica non c'è o è infinita, e l'autore deve ogni volta ricavarne un vocabolario. Ma anche in tale vocabolario, la lingua è per forza interdialettale e internazionale: perché gli occhi sono uguali in tutto il mondo*". Da questa constatazione basilare, Pasolini intravede la duplice possibilità di comunicare verità censurate e contenuti eversivi senza che siano smussati dalla lingua parlata o

scritta del Potere un lato; dall'altro, quella di elaborare un cinema "di poesia" e cioè un cinema che, attraverso un "discorso libero indiretto", allo stesso tempo estremamente soggettivo (il film è un punto di vista sul mondo) ed estremamente oggettivo (il film è un calco del mondo stesso), porti lo spettatore a una presa di coscienza, a condividere una visione possibile del mondo senza distanze di ruolo o di punto di vista tra chi narra e chi guarda il film. Ancora una volta, il cinema è visto come un discorso visivo capace di abbattere gli ostacoli culturali e trasmettere con una forza elementare, estranea alle classi sociali, ai dogmi e ai tabù del Potere, i contenuti del diverso e del marginale: tutto quel che in un regime di censura, aperta o nascosta, risulta eversivo.

Il cantore degli esclusi e dei sottoproletari Pasolini aveva compreso nella sua teoria sociologica della letteratura che la *negazione dell'esistenza della diversità*, di ogni diversità, non era solo frutto della propaganda politica o dei reiterati "lavaggi del cervello" operati dai *mass-media* per omologare i sudditi del Villaggio Globale agli standard del Mercato, ma era *interna alla struttura stessa del linguaggio*. Con una posizione vicina a quella di Theodor Wiesengrund Adorno in *Dialettica Negativa*, Pasolini sosteneva che il linguaggio, in special modo quello verbale, indipendentemente e prima di ogni suo contenuto, contiene già in sé tutti gli elementi di *coercizione del pensiero*. Il concetto stesso, nel suo presupposto di universalità, nega la funzione pragmatica e la libertà del soggetto pensante di essere unico e contestuale. Dai vari scritti di Pasolini sull'argomento si evince che è proprio alla radice del linguaggio, quale che esso sia, nei suoi sillogismi aristotelici, che nasce l'amministrazione dei codici dall'alto, la loro falsità implicita, la loro coazione del pensante rispetto a ciò che viene pensato. Il linguaggio, così com'è strutturato, "normalizza" ogni pensiero che si esprime attraverso di esso, finanche il più rivoluzionario e il più sovvertitore, nella logica ottusamente realistica e anti-utopista del "migliore dei mondi possibili", della *legittimazione dell'esistente*. Liberare il pensiero da questo "condizionamento implicito" diviene l'obiettivo primario dell'ultimo Pasolini, quello che dal del Mito giunge fino all'infernale commedia di

*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, e che al cinema dedica gran parte delle sue energie. È uno scarto, questo, che porta il regista a superare i dettami del suo maestro di pensiero Gramsci, e ad abbandonare l'idea di una funzione guida dell'intellettuale nei confronti del popolo che Pasolini mise in atto nei primi anni del suo cinema, nel percorso che va da *Accattone* a *Uccellacci e Uccellini*: qui si tratta prima di tutto di liberare il ruolo dell'artista dal passaggio obbligato attraverso il gergo intellettuale della falsa coscienza borghese.

Molti pensatori di Sinistra, a cominciare da Herbert Marcuse, avevano criticato lo stesso circolo vizioso del linguaggio come mezzo del Potere, concludendone che se un intellettuale, per esprimere una critica al "Sistema" è costretto a usare gli stessi strumenti linguistici e concettuali del "Sistema", finirà per esserne inglobato. Pasolini condivideva quest'idea, ma diffidava della sua riduzione a «formula ossessiva», in cui emergeva, per esprimersi con le sue parole, «il terrore di essere mangiati»: quando la consapevolezza giunge al momento della resa, poiché identifica il Sistema con l'intera realtà, l'asserire la mancanza di una *via d'uscita*, piegando alla logica *del presente* la propria *capacità utopistica concreta*, rivela *il desiderio della sconfitta*, la volontà nichilistica di rinchiudersi nella certezza di un'impotenza che sta solo *a noi stessi* decretare. Come sotto altri rispetti Adorno e Debord, Pasolini teorizzava la rottura del sistema della digestione spettacolare (per dirla in termini debordiani), o dell'estetizzazione della forma-merce (per dirla in termini adorniani), mettendo a fuoco l'eterogeneità fondamentale che sussiste tra Individuo e Sistema, portando in primo piano l'esistenza di *alterità non sussumibili*: cancellabili sì, col pregiudizio e il genocidio, ma non riducibili agli *standard* del modello capitalista occidentale di progresso. Mostrando i diversi, i cancellati dalla Storia, i sottoproletari romani come i giovani africani, e persino i grandi eroi tragici della rivolta contro il Fato da Edipo a Medea, e mostrandoli attraverso una tecnica barbara, impura, che mettesse in discussione dall'interno la presunta perfezione grammaticale del linguaggio delle immagini, Pasolini sottraeva alla compiutezza formale l'importanza feticisticamente attribuitagli dal mondo della merce e dello spettacolo, riportandola bruscamente a

servizio del messaggio artistico. Un modo radicale per sfatare l'assioma di Marshall McLuhan secondo cui «il medium è il messaggio»: dimostrare la possibilità che il messaggio possa essere intollerabile e strumentalizzare il mezzo, togliendoli dignità propria, e riducendolo a veicolo di incursione di un senso alternativo.

### Uno sguardo sull'opera cinematografica

L'approdo alla regia di Pasolini era avvenuto nel 1961, a trentanove anni, da scrittore già celebre e tradotto in tutto il mondo, al termine di una gavetta da soggettista e aiuto sceneggiatore con registi come Bolognini e Fellini: senza una sola nozione di tecnica cinematografica. Con il ventenne Bernardo Bertolucci come aiuto, Pasolini girava allora *Accattone*, film che portava sugli schermi quel che l'Italia cattolica, perbenista e democristiana (con l'ausilio più o meno involontario della retorica del proletariato dell'opposizione comunista) aveva costretto all'invisibilità, bollato di inesistenza: il sottoproletariato urbano dei baraccati, marginale e brulicante dei mestieri più antichi del mondo: ladri, prostitute e sfruttatori. Per questo film d'esordio, un parto produttivo difficilissimo, la censura italiana era stata costretta a coniare l'istituto del «vietato ai minori di diciotto anni», suggellando la giustezza del percorso di denuncia intrapreso da Pasolini, laureandolo anche sullo schermo poeta delle minoranze e dei reietti. A partire da quest'onda d'urto iniziale, l'attività cinematografica di Pasolini nei primi anni Sessanta, rinnovando di volta in volta l'oggetto dello scandalo, si è snodata in opere radicali, caratterizzate dalla sobrietà fotografica di un bianco e nero anacronistico, dall'accostamento della passione di Cristo a quella degli umili sottoproletari, e dalla forza stringente dei contenuti politici: opere di finzione sospese tra realismo e allegoria, come *Mamma Roma*, *La ricotta* o *Il Vangelo secondo Matteo*, ma anche documentari veementi e teneri come il paratelevisivo *Comizi d'amore* o lo splendido «pamphlet in versi e in prosa» *La rabbia*. Il cinema, in questi anni, rappresenta per Pasolini un'isola felice: da un lato è la possibilità di una prosecuzione dell'impegno di scrittore adeguata ai tempi e ai riti del consumismo spettacolare; dall'altro, un mezzo espressivo più anarchico degli altri perché



«prelinguistico», fondato sulla «lingua della realtà» delle immagini in movimento, dunque capace di affondare senza mediazioni nei significati più intimi, nei totem e nei tabù della società come nessun discorso concettuale avrebbe mai potuto fare. Un cinema che intende dare voce a chi ne è privo, o, per dirla con Theodor Adorno, che vuole «articolare l'inarticolabile», rendere conto del silenzio assoluto a cui il goffo, inerme dolore degli esclusi è ridotto dai meccanismi di dominio. Per capire i termini del lavoro cinematografico del primo Pasolini, prendiamo come esempio *Accattone*. Ispirato esplicitamente nel suo bianco e nero ai grandi registi classici del cinema muto da Dreyer a Eisenstein così come, nell'uso delle prospettive di ripresa, ai grandi classici della pittura rinascimentale da Masaccio a Tintoretto, *Accattone* ha una fotografia nitida e contrastatissima, che affida gran parte della sua forza espressiva sul piano tecnico ad un'alternanza poeticamente scomposta di primissimi piani statici, dettagli, controcampi panoramici e campi lunghi in movimento con un ritmo interno concitato: lunghe sequenze senza stacco, movimenti di macchina ridotti all'essenziale. Un lavoro fortemente innovativo sul piano linguistico, dunque, acuito dalla sostanziale estraneità del regista alle tecniche specialistiche, che ha consentito a Pasolini come a molti registi delle coetanee *nouvelles vagues* internazionali, di trattare il cinema come mezzo espressivo relativamente nuovo, con uno sguardo allo stesso tempo naif e pieno di coscienza poetica. In questo senso, in *Accattone* Pasolini è riuscito a trasfondere, grazie anche all'aiuto del romano Sergio Citti, tutta la forza innovativa dei suoi romanzi *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita*, utilizzando il dialetto romanesco nella sua forma viva e parlata, piuttosto che in quella storicizzata dall'uso letterario. Notevole è anche il lavoro sul sonoro, soprattutto nella lunga sequenza del funerale, dove il regista associa a brusche elisioni di montaggio silenzi netti e suoni fuori sincronia in modo particolarmente inquietante, creando un forte clima di allucinazione onirica. Nell'epopea di ispirazione marxista e gramsciana del popolo pre-borghese che l'antieroe protagonista incarna senza abbellimenti o edulcorazioni (grazie soprattutto alla recitazione icastica e spontanea dell'attore Franco Citti), in tutta la contraddittoria forza e in tutta la penosa meschinità della furbizia secolare di

cui si fa carico come uomo solo e fuorilegge di piccola tacca, va ad incastonarsi provocatoriamente anche l'uso della musica religiosa: il *leitmotiv* de *La Passione secondo San Matteo* di Bach, che accompagna tutti i momenti topici della vicenda, acuisce in maniera allusiva il dramma umano di Accattone come figura cristica, chiusa nel mondo senza pietà e senza scampo di una sopravvivenza brutale, a cui non è dato amare né redimersi, se non attraverso l'espiazione della propria condizione nella morte. Girato rigorosamente con attori non professionisti, veri abitanti delle borgate, il film si propone di dare voce dall'interno alla vitalità e alla verità del sottoproletariato urbano, che il regista vede come latore di una residua purezza della socialità pre-borghese e pre-storica, cancellato dall'orizzonte del cinema italiano della società del *boom* secondo una mirata campagna di progressivo "genocidio antropologico". La critica militante dell'epoca guardò con simpatia ma anche con una certa diffidenza all'opera da neofita del cinema del celebre scrittore, contribuendo in parte al suo sostanziale isolamento.

Un altro laboratorio importante per studiare il lavoro cinematografico di Pasolini nei suoi passaggi fondamentali, è quello dell'attività documentaristica. Il documentario, da lavoro occasionale, diventa negli anni per Pasolini il momento essenziale della verifica delle possibilità del proprio «fare cinema». È difficile considerare opere «minori» film della complessità estetica di *Appunti per un film sull'India* o *Appunti per un'Orestide Africana* di Pasolini. Il legame tra poesia documentaria e ricerca narrativa si fa in essi così stretto, da consentire di mettere a fuoco con precisione il rapporto di osmosi tra la costruzione soggettivante della significazione per immagini del cinema di finzione, e l'esplorazione inesauribile della "narrabilità" del mondo, della sua drammaticità intrinseca, della possibilità poetica di una sua «oggettivazione». In Pasolini l'attività documentaristica equivale al momento di ricerca delle immagini come segni dalla semiosi infinita del «Linguaggio della Realtà», bacino di verità senza mediazioni, che deve spezzare il fascismo «mimetico» della pubblicità, da cui trapela l'*ideologia dell'evidenza*, che proscrive ogni tentativo di oltrepassare la logica induttiva delle immagini con l'imposizione dell'equivalenza

tra visione, fattualità e verità. Che il legame tra documentario e film sia nel cinema di Pasolini simbiotico, sta a dimostrarlo l'esistenza di diversi «documentari preparatori» dei suoi lungometraggi (reali o semplicemente progettati), che consentono di scandagliare in maniera esemplare il rapporto tra il contatto diretto con il reale *da rappresentare* e le scelte estetiche nel *reale rappresentato* all'interno dell'inguaribile, metamorfico istinto realista dell'autore. Il più esplicito di questi lavori è certo quel *Sopraluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo* (1963), in cui il viaggio nello sfacelo postindustriale degli scenari storici della vita di Cristo si fa metafora di uno spirito cristiano perduto e da ritrovare –seguendo la lettera del Vangelo– non in un luogo geografico ma umano: in mezzo a coloro che ne hanno il bisogno, coloro che attendono la redenzione, i reietti e i poveri di spirito di tutto il mondo. In questo travelogue, come nell'immediatamente precedente film di montaggio *La Rabbia* (1963), si fa evidente il cristianesimo fondamentale del militante marxista Pasolini: il portato di una religione naturale scagliata contro gli orrori perbenisti del cattolicesimo di facciata, rappresentato dal «contraltare della destra» Guareschi al quale una produzione ottusa ma «politically correct» ante-litteram aveva affidato la seconda metà del film per fornire una versione antagonista all'interpretazione del mondo attuale del comunista Pasolini. È questa sorta di religione pauperista in velocissimo spostamento dalle periferie romane a quelle del (Terzo) Mondo che fa da sfondo alla scelta di ricostruire lo scenario della cristianità originaria e dell'opera di Cristo nel *Vangelo secondo Matteo*, apice espressivo del periodo “nazional-popolare” di Pasolini, nell'antica cittadina della Basilicata Matera, presepe naturale e ricettacolo della povertà del Mezzogiorno abbandonato dal resto di Italia, con tutto il valore simbolico che una simile scelta può comportare.

Dal Terzo Mondo interno alle strutture onnivore del capitale Pasolini si getterà in seguito a capofitto nei paesi più poveri della terra, in un viaggio ideale che lo porterà dall'India di *Appunti per un film sull'India* (1968), allo Yemen di *Le mura di Sana'a*, invettiva-appello alle Nazioni Unite rivolto contro lo scempio urbanistico di uno dei complessi urbani più antichi del mondo perpetrato dal governo filosovietico di quel

paese (e paragonato alla cittadina di Orte, alle porte di Roma). Sono le tappe di una ricerca dei residui di un mondo precedente al «dopostoria» portata avanti da un rivoluzionario utopista che non si rassegna alla legge del più forte, al «mutamento antropologico» eugenista e razzista che il capitale industriale impone con subdola violenza mimetica ad ogni diversità, assimilandola e distruggendola. Persino Un film come *Il fiore delle mille e una notte* (1974), vertice di quella “trilogia della vita” che intendeva recuperare *contro l’evidenza* la ricchezza del corpo, del sesso e della “disperata vitalità” come uniche armi di liberazione dall’oppressione della forma merce, non è spiegabile appieno senza quella riflessione sulle analogie tra il senso della giustizia, della condivisione e della politica tra l’Africa moderna e l’antica Grecia inscenato dall’opera di Pasolini che stilisticamente più risente del cinema «underground»: *Appunti per un’Orestide africana* (1968-69). L’India, lo Yemen e l’Africa diventano così per il Pasolini più «immorale» l’espressione concreta dell’utopia antagonista, la testimonianza di una naturalezza possibile colta sulle soglie della sua definitiva estinzione (anche per vocazione degli stessi poveri ad essere inglobati dalla ricchezza illusoria del modello occidentale), che si mescola al fermento sensuale del divenire arcaico di ciò che non è ancora corrotto dall’industrializzazione selvaggia e dal modello catastrofico di “progresso senza sviluppo” liberista.

La prima «caduta delle illusioni» di Pasolini marxista militante, e cioè l’abbandono della fede nell’esistenza di un’umanità presente ancora intatta da contrapporre alla corruzione borghese, avvenne nel 1966, anno in cui apparve sugli schermi la parabola laica di *Uccellacci e uccellini*. Con questo film il regista si congedava in modo ironico e autoironico da Gramsci, dalle periferie urbane, dai «ragazzi di vita» e dal bianco e nero, per passare attraverso il coloratissimo clima astratto delle sue comiche brevi, i due cortometraggi con Totò, sintomi di una rivoluzione formale in atto: *Che cosa sono le nuvole?* e *La Terra vista dalla Luna*. Quest’ultimo fu realizzato in una manciata di giorni per il film a episodi *Le Streghe* prodotto da Dino De Laurentiis (gli altri episodi erano di Rosi, Bolognini, Visconti e

De Sica). *La Terra vista dalla Luna* è il primo film interamente a colori realizzato da Pasolini: in precedenza, il regista aveva utilizzato il colore unicamente per girare le parti di *La Ricotta* in cui faceva ricostruire alla lettera la *Deposizione* del Pontormo al regista protagonista, interpretato con caustica ironia da Orson Welles, dove Pasolini associava l'uso cinematografico del colore alla pittura con intenzioni marcatamente *antirealistiche*. Il modello dichiarato delle comiche con Totò sono i primi film di Chaplin, che essendo «meravigliosamente muti» dovevano contenere nelle immagini tutta la forza espressiva di cui la forma verbale, le didascalie, non erano che una scialba illustrazione ulteriore. Il rapporto tra parola e immagine nel cinema di Chaplin, come sappiamo, era ribaltato: la parola era considerata il veicolo fondamentale della banalizzazione realistica, o per usare un'espressione di Walter Benjamin, di quella «letteralizzazione di tutti i rapporti di vita»<sup>1</sup> intrinseca alla riproduzione tecnica del reale. Il primo ciclo della militanza pasoliniana si chiude così nella presa d'atto di una sconfitta storica: quella del progetto di rivoluzione delle coscienze caldeggiato da *La rabbia*, reso anacronistico dalla seduzione esercitata sulle classi subalterne dalla tecnologica e integrante società dei consumi negli anni della sua selvaggia espansione economica.

Nasce allora di rimando l'idea del «cinema d'élite»: un cinema indigeribile, difficile, essenzialmente tragico, fatto per rompere con il linguaggio della banalizzazione e con l'imposizione degli schemi razionali ordinata dal potere. Pasolini si sposta così dal versante della denuncia sociale nell'attualità, allo scatenamento delle emozioni primordiali: un'entomologia degli istituti autoritari, dalla famiglia al lavoro. Da Marx a Freud, dunque, da Cristo alla sacralità panica dell'antica Grecia: un tentativo messo in atto in film ellittici come *Edipo Re*, *Teorema*, *Porcile* o *Medea* attraverso il recupero del mito, la forma più antica di memoria universale del sentire soggettivo, nel suo fisiologico scontro con le forme sociali del dominio. Pasolini intende contestare con un cinema pre-verbale, già sperimentato con le due Comiche brevi, l'idea che la realizzazione dell'uomo consista

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. B., *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p.77

nell'ottenere una concessione dall'alto di una particella di edonismo benestante (viaggi, ristoranti, cinema), idea su cui è costruito il "diritto inalienabile alla felicità" previsto dalla costituzione degli Stati Uniti, e modello dell'ideologia liberista. Una felicità omologata (come notavano già negli anni Quaranta ancora Theodor Adorno e Max Horkheimer, nell'"americana" *Dialettica dell'Illuminismo*) che si traduce sul piano individuale nell'identificazione con uno standard, o meglio, nella *perdita dell'identità soggettiva a favore di un'identificazione con la "maggioranza"*, e sul piano politico, nella passività dell'uomo di fronte ai suoi capi forti di un potere plebiscitario incondizionabile. Il progressivo abbandono delle grandi ideologie da parte della cultura europea allora in corso, con la perdita conseguente di un sistema articolato di idee etiche e pragmatiche a cui fare riferimento, è per Pasolini l'ultimo atto del processo di annullamento dell'*identità personale* operato dal Potere, sul quale è stata edificata la presunta "irreversibilità" della cultura di massa. Con questa *espropriazione delle idee*, al soggetto polverizzato e isolato è sottratta perfino *l'identità sociale*, e cioè la possibilità di comprendere la propria condizione *reale e di classe* al di là delle apparenze, operazione che implica un ricorso all'astrazione razionale per trasformarsi in presa di coscienza. Nella pienezza mimetica della maggioranza, il soggetto esiste solo come *difesa del privato*, in un'*antideologia* che Pasolini definiva la «concidenza diabolica di irrazionalismo e pragmatismo»: un connubio tra la violenza cieca dell'istinto di autoconservazione e l'avversità per qualsiasi interpretazione della società, tacciata, in quanto "sistema", di prevaricazione.

Il rito tragico dell'antica Grecia di Euripide diventa in questo quadro analitico la metafora dell'umanità intatta che lotta contro un fato volgare e tecnologico. Nel caso di *Medea*, ad esempio, la difesa dell'identità della protagonista si trasforma nel gesto allucinato di rivolta di una donna moderna contro il potere maschilista del suo tempo. In questo capolavoro barbaro, essenziale e grandioso, il regista chiude il suo percorso cinematografico nella memoria ancestrale della società occidentale, affidando al volto e alla voce sovraumana di Maria Callas, sacerdotessa di un'arte in via d'estinzione

come l'opera lirica, il compito di incarnare in Medea l'opposizione del sentimento e della passione alla crudele vuotezza del proprio tempo, contro un Giasone opportunista e traditore, il cui corpo atletico è quello del campione olimpionico di salto in lungo Giuseppe Gentile, spavaldo eroe borghese dell'ideologia televisiva. Storia dell'incomunicabilità nel rapporto di coppia, del conflitto tra la ragione e le emozioni, tra la natura e una civiltà che inesorabilmente la cancella, *Medea* è prima di tutto la messa in scena visionaria, piena di sogni e di silenzi, dell'immaginazione di una donna sola, perduta in un mondo in cui non esiste più nulla di sacro. Ma *Medea* è anche un film estremo, che a dispetto della classicità della sua struttura foto-scenografica che cattura gli sterminati orizzonti di Siria e Turchia, diviene lo strumento con cui Pasolini mette a fuoco con straordinaria capacità di precorrere i tempi lo scenario cinico e superficiale di una storia ridotta a spettacolo di se stessa, in cui ogni gesto è calcolato e privo di spontaneità, e serve a rimuovere la coscienza del dolore, della morte e della sofferenza che lo attraversano. La cruenta vendetta di Medea su Giasone, diventa l'ultimo grido di un'umanità resistente all'omologazione, che lotta fino all'autodistruzione per mantenere vivo il suo diritto all'individualità. Alla fase poetica intensa e fulminante durata appena tre anni della rivisitazione del Mito finì per succedere un capovolgimento, non meno drastico del precedente.

La rinuncia allo spessore tragico di un passato storicamente indeterminato in cui riflettere i traumi psicanalitici della borghesia, avviene con una specie di "passo indietro" in Pasolini: se l'umanità del presente non si può redimere, quella del passato e quella del Terzo Mondo narrate dalla letteratura mantengono intatto forse l'ultimo barlume di estraneità dalle semicolte banalizzazioni della borghesia occidentale. Per abbracciare in pieno l'esplosione vitalistica di quest'umanità, Pasolini realizza quella che è stata definita *Trilogia della vita*, trasposizione cinematografica (in chiave di eversione erotica della morale) di tre grandi classici pre-rinascimentali (dunque preborghesi): il *Decameron*, i *Racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*. È un momento di sogno e «leggerezza» per il cinema di finzione di Pasolini: la petizione di principio della militanza sembra sospesa, bilanciata solo da alcune perle

di impegno documentaristico che recuperano nel Terzo Mondo il senso dell'antica ricerca di purezza storica e l'uso del bianco e nero. Pasolini si propone provocatoriamente, scandalizzando i suoi spettatori, di "interpretare per una volta l'esistenza senza decifrarla". Il distacco netto dal presente, nell'ingenua e ricercata professione di libertà del corpo sessuale, oltre a originare un nugolo di imbarazzanti *exploitation* porno-soft, ha fruttato a Pasolini sfortuna critica e fama sotterranea di criptopornografo compiaciuto: eppure, lo scopo fondamentale, in perfetta linea con il cinema del Mito di Euripide, è quello di cancellare dall'orizzonte del visibile il mondo borghese, e tornare a una "età del pane" fatta di bisogni corporali strettamente necessari: il perfetto contrario dell'ideologia consumista. Forse è anche per questo che la Trilogia della Vita diviene uno degli autoritratti più fedeli del rapporto tra l'artista e il proprio tempo: non a caso, Pasolini appare nel *Decameron* e nei *Racconti di Canterbury* per la prima volta, come personaggio incarnando sullo schermo, con sinistra leggerezza, l'occhio critico della società che lo circonda. Ma la pausa "serena" dell'impegno cinematografico di Pasolini, in realtà cova un attacco ancora più feroce alla società del presente.

*Salò o le 120 giornate di Sodoma* segna il ritorno di un intellettuale controverso e celebrato al fare teoria militante attraverso il cinema, dopo una parentesi utopista durata più di cinque anni, in cui gran parte della sua attività critica si era riversata nelle maglie di un dialogo aperto con la società dei consumi in forma di confessione e di autoesegesi, come corsivista del «colosso della Tolleranza» che era il quotidiano "Il Corriere della Sera". Il regista spiega chiaramente le ragioni della sua ultima inversione di rotta, motivandole con la sensazione di un mutamento sociale così profondo da vanificare gli strumenti di lettura antagonista del reale utilizzati fino a quel momento:

bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. E allora se la propria sincerità o necessità sono state asservite o manipolate, io penso che si debba avere addirittura il coraggio di abiurarvi. (...)



Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza.

Secondo: anche la «realtà» dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico : anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana.

Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno subito sia il trauma della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia è divenuto suicida delusione, informe accidia (...) la televisione, e forse ancora peggio la scuola d'obbligo, hanno degradato tutti i giovani e i ragazzi a schizzinosi, complessati, razzisti borghesucci di seconda serie<sup>2</sup>.

Chiudendo con la “Trilogia della vita” Pasolini reagisce radicalmente alla nuova situazione antropologica, sceglie di estremizzare l'antico desiderio di indigeribilità creando un meccanismo capace di rispecchiare l'orrore sociale, per recuperare al realismo la capacità di esprimere l'abiezione di quella ragione mercificata che plasma il mondo e depenna il diritto della soggettività ad esistere autonomamente. Lo fa dedicandosi al «libro della sua vita», *Petrolio*, e concentrando i suoi sforzi cinematografici su un progetto che in un primo tempo avrebbe dovuto realizzare Sergio Citti, suo co-sceneggiatore di sempre, per la casa di produzione Euro: un film duro e anarchico tratto dal romanzo «maledetto» di De Sade *Le 120 giornate di Sodoma*, che partiva dall'idea (cara a Citti) dell'insopportabilità dell'atteggiamento di vittima che giustifica l'aggressione del carnefice. La prima riscrittura della sceneggiatura elaborata a partire da una trasposizione di Citti (a cui ha partecipato anche Pupi Avati) non vede ancora traccia del parallelo tra i signori di Sade e i gerarchi repubblicani di Salò. Solo in un secondo momento, quando Citti abbandona l'idea per dedicarsi ad un altro progetto, Pasolini pensa di appropriarsene e di

---

<sup>2</sup> Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 71-72

riscriverla giocando sulla similitudine tra la descrittività allucinata e seriale delle perversioni libertine nel romanzo di Sade e le tecniche «scientifiche» di sterminio e cosificazione dell'umanità nella «soluzione finale» nazista, come tra la ridicola laidezza dei Quattro Signori protagonisti delle *120 giornate di Sodoma* e l'insulsaggine provinciale dei gerarchi neofascisti di Salò nel loro anacronistico progetto di stato fantasma. Il regista riscrive i dialoghi del film utilizzando frammenti filosofici tratti da Klossowski, Bataille, Blanchot su Sade, e ricostruisce l'ambientazione storica nei luoghi e nei tempi della Repubblica Sociale. L'intenzione è di coniugare la ragione illuminista nella sua funzione di controllo legale dei singoli individui con la degenerazione totalitaria e la soppressione di ogni diritto umano: sposare Sade agli ultimi cascami del fascismo moribondo per dimostrare come l'orrore nasca dalla voglia di «normalità» più radicale, arrivare a scuotere con la violenza messa a nudo le coscienze degli spettatori (anche i più colti), intorpidite dalle dittature uguali e contrarie del conformismo cosmetico televisivo e della trasgressione amministrata nella moda «sessantottarda». Contro quello che Pasolini considerava l'abisso postmoderno prendeva forma contemporaneamente a *Salò* la più controversa e delicata delle sue idee, che il poeta definiva la “Destra Sublime che è in tutti noi”. Una “destra” che non è la Destra politica, ma il frutto di un *amore per la storia e per la memoria* che lo spingeva a difendere un insieme di temi e di valori che, come è scritto in *Volgar'eloquio*, «in tutti noi, in chi è progressista e democratico e vuole andare avanti (...) sono una palla al piede». I valori a cui si riferiva Pasolini erano quelli che la Destra politica stava facendo a pezzi: i più controversi e umanistici dei valori marxisti, ma anche cristiani, che confluivano nel principio dell'uguaglianza dell'umanità, nell'amore per la tradizione, nella necessità di sfatare la “religione” tecnologica e il mito modernista di un “progresso” identificato con la superiorità del nuovo sul vecchio, secondo un'etica da *réclame* pubblicitaria, e infine nella necessità di separare la cultura dall'ideologia consumistica della moda e della “tendenza”. Dietro questa formulazione, c'era la volontà di arrestare il trascinarsi della cultura antagonista della Sinistra in un terreno tecnocratico, effimero,

regressivo, che seguiva ad un'abiura dal proprio patrimonio analitico per espiare un "complesso di colpa mai consumata", come risposta di buona volontà (fin troppo simile all'"autocritica" di staliniana memoria) all'argomento ricattatorio delle destre con cui ancora oggi si equipara l'idea comunista a quella (ammesso che ne sia mai esistita una) fascista, identificando la prima con i misfatti del regime staliniano. In un simile terreno, ogni dissenso mosso a partire da argomenti razionali ed etici è ridotto a sfogo individuale, a esagerazione intellettualistica, o a semplice intemperanza borghese, nell'ambito di una dialettica bloccata che non ammette l'esistenza di una *differenza* ma solo "nuove diversità" da inglobare nel mercato della cultura come generi di consumo "alternativo". Con la sua provocazione "passatista", l' *homme révoltee* Pasolini intendeva toccare quel sostrato irrazionale della società in cui si radicano le Intolleranze religiose, razziali, di classe, sessuali (le imputazioni, insomma, dei campi di sterminio), per scovarne il meccanismo genetico nella regressione del Potere, e farle riaffiorare come "rimosso collettivo" dal tessuto quieto della "normalizzazione".

*Salò* è in questo senso un'opera cristallina, strutturalmente complessa, fondata su un *realismo allegorico* dove il contesto filmico (inquadrature, sonoro, movimenti di macchina, montaggio), nella presunta oggettività della rappresentazione, attinge ad una tale quantità di citazioni e riferimenti diretti e indiretti ad altre forme espressive (pittura, musica, letteratura, finanche filosofia) da raggiungere sovente uno spessore metatestuale. I contenuti moralmente inaccettabili del film, uniti al gelo documentario delle modalità di ripresa e alla vuota e allusiva freddezza delle scenografie di Dante Ferretti, rispecchiano in modo esatto e anti-retorico lo stile nudo e ossessivo della narrazione sadiana, al tempo stesso squallida e magniloquente. Attraverso la disgustosa ripetitività del gesto di profanazione dell'individuo assoggettato all'arbitrarietà del Potere, Pasolini indica in Sade il prodotto più genuino del totalitarismo della Ragione e della sua indifferenza all'umano, la cui più diabolica e recente incarnazione è lo spirito spettacolare: la nefandezza sadiana, che dissacra la vita negandone l'autonomia ed estirpa la spontaneità tacciandola per infrazione della

norma in un clima permanente di terrore e di peccato, si colloca sullo stesso piano dell'autoritarismo «fascista» dello spettacolo televisivo, discorso ufficiale che non ammette repliche o scarti dal cliché. La farsesca e provinciale Repubblica di Salò diviene lo spazio storico ideale dove far coincidere la tirannica Legge sadiana con l'autoritarismo volgare e meschino dei mezzi di comunicazione di massa: i Quattro Signori sono registi e attori di uno spettacolo idiota e osceno che aggredisce il desiderio delle vittime fino a mortificarlo, rendendolo schiavo di norme logiche quanto irrazionali, immutabili quanto imprevedibili. L'uso costante di motti di spirito di dubbio gusto, finte cerimonie religiose e riunioni di programmazione della strage, in cui riecheggia il gusto per la ritualità nazifascista, nella cornice innocua e addomesticata dei capolavori pittorici delle avanguardie storiche che tappezzano le pareti della villa come mero ornamento, disegnano il quadro apocalittico delle metastasi culturali di un mondo che pratica un genocidio culturale su ogni forma di diversità. Il progetto di Pasolini con *Salò* fu di mettere in corto circuito la retorica del mezzo cinematografico attraverso se stesso: fornendo concretezza corporea alle fredde descrizioni verbali di De Sade, rendendo gesti quotidiani e normalizzati la strage e la crudeltà efferata, il cinema da sogno a occhi aperti è trasformato in incubo, per suscitare la reazione attiva dell'inebetita merce culturale a cui è ridotto lo spettatore. Come nelle *120 journées* sadiane, la posizione di distacco dai soggetti attivi del racconto di cui l'autore gode, denuncia inoltre la finta neutralità della coscienza-cinepresa, che nel suo ruolo testimoniale è complice e responsabile dei fatti descritti. L'uso del grottesco, avvilito nella battuta di spirito di dubbio gusto e nella canzonetta radiofonica come abbellimento della strage, completa il quadro infernale, togliendo persino la dignità di tragedia alla descrizione del genocidio culturale in atto. La feroce provocazione di Pasolini colpì nel segno, scatenando proteste vigorose e lunghe persecuzioni giudiziarie: il produttore Grimaldi subì processi per oscenità e corruzione di minori, mentre dalla Censura fu decretato il rogo della pellicola, che scomparve per anni prima di essere fortunatamente rimessa in circolazione nel 1978.

Che *Salò o le 120 giornate di Sodoma* non sia un testamento lo dimostra la frenetica attività del regista al momento della sua realizzazione. Per comprenderlo senza cadere nel timore reverenziale suscitato dalla sua posizione esiziale, avremmo dovuto poterci confrontare con gli altri due progetti a cui Pasolini lavorava all'epoca: quello tragico del romanzo *Petrolio* (pubblicato postumo e incompiuto<sup>3</sup>) e quello grottesco del film che il regista aveva dichiarato dover essere l'ultimo prima dell'addio al cinema: *Porno Teo Kolossal*, opera summa e pantagruelica della perversione sociale e della repressione sessuale. Il film avrebbe narrato la storia di un pindarico viaggio, tra il picaresco e il beckettiano, di un «re magio» idealista con il volto di Eduardo De Filippo e del suo angelo popolano Ninetto Davoli, all'inseguimento della Cometa dell'Utopia fino alla Fine del Mondo nel vuoto del cosmo stellato: un viaggio in una Terra integralista e violenta, fatta di dittature sessiste, deliri di potere, miti, riti e suicidi di massa. Ma mentre *Salò*, primo atto del progetto radicale della messa in scena del «candido orrore», stava per essere portato a termine, la morte compiva sulla vita di Pasolini quel «montaggio definitivo» che il regista aveva descritto suggestivamente nel suo scritto sul filmato dell'assassinio di Kennedy, lasciando nel limbo dell'incompiuto lo scherzo macabro, dove sesso, politica e religione sarebbero stati elementi stralunati e ridondanti, come quelli di certi eroi del comico barocco o del Cervantes degli *Intermezzi*. Il destino ha voluto che *Salò o le 120 giornate di Sodoma* restasse l'unica testimonianza dell'annunciata rivoluzione formale (in questo senso sì, un «testamento»): un testo ossessivamente curato nelle strategie narrative, crudo e secco nei contenuti, che non fa concessioni a niente e a nessuno, ma lascia apparire in controluce una certa tenerezza, gracile come la frase d'amore detta dal collaborazionista al suo commilitone nel ballo finale che i due si concedono di fronte al massacro dei loro simili e coetanei: un nome di ragazza pronunciato a fior di labbra, che apre per un istante, nella rabbia, il breve squarcio di una salvezza apocalittica: «Margherita».

Serafino Murri

---

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992