

**La mutazione antropologica Italiana:
passaggio da una società arcaica e pura ad una società
contaminata in Pier Paolo Pasolini**

Valentina Mazzilli

Introduzione

Nel corso del mio lavoro, intendo prendere in considerazione il «personaggio» Pier Paolo Pasolini, intellettuale capace di esprimersi in svariati settori specialistici. Attraverso una ricostruzione sintetica d'insieme dell'attività pasoliniana, sappiamo che egli esordisce come poeta in lingua friulana e in lingua italiana, dimostrando d'essere un abile narratore di brevi squarci narrativi e di corposi romanzi; spostando successivamente la sua attenzione al cinema, lavora prima come sceneggiatore, poi come regista cinematografico, continuando la sua attività di filologo, di acuto «eretico» teorizzatore letterario e cinematografico, di critico cinematografico, letterario e teatrale, e di scrittore di costume e corsivista corsaro. Pasolini è una delle presenze intellettuali tra le più alte del nostro dopoguerra, ma è anche una delle figure fra le più inquiete e mutevoli, per la verità di obiettivi e interessi, e la molteplicità di connessioni e interazioni che la sua opera crea tra un «campo» e l'altro. Quindi si rivela difficoltoso scandire i diversi tempi e il complessivo percorso dell'unità e della dialettica di un intellettuale così complesso, specialmente considerando che l'intervento pasoliniano si è manifestato in modi molto diversi, secondo differenziazioni profonde e, sovente, con veri e propri salti.

Per ciò che mi riguarda, ho voluto prendere in considerazione due temi presenti in alcuni scritti e film: da un lato, la scomparsa di quell'umanità contadina e autentica tanto amata da Pasolini; dall'altra, l'eros, che riflette la

Valentina Mazzilli, laureata in DAMS, in Cinema Italiano, tesi *“L'eros come metafora nel cinema di Pier Paolo Pasolini, in Salò o le 120 giornate di Sodoma*, presso l'Università degli studi di Torino. Diplomata al Tangram Teatro e al Piccolo Teatro Comico, sezione attore teatrale e presso Soluzioni Artistiche, sezione Speaker Radiofonico. Attualmente membro della Compagnia Vard, in preparazione *Vecchi Tempi* di Pinter. Sta approfondendo la Legge Basaglia del 1978, per preparare un lavoro teatrale sulla chiusura dei manicomi in Italia.

sua personalità nel contempo complessa e completa. Secondo Pasolini, infatti, durante il periodo storico e culturale che riguarda il nostro dopoguerra è ancora possibile entrare in contatto con questa categoria di persone, la cui autenticità non è ancora stata corrotta dalle leggi del consumismo che, durante il *boom* economico degli anni '50, ha stravolto negativamente le abitudini sociali italiane.

L'avvento della televisione, ad esempio, si sviluppa come un forte fenomeno sociale, che spinge le comunità ad aggregarsi, pur di condividere l'utilizzo del nuovo mezzo di comunicazione, e diffonde anche l'utilizzo dell'italiano tra la popolazione. Man mano, però, la diffusione e la presenza degli "elettrodomestici" nelle abitazioni risultano essere dei simboli forti, delle presenze a cui aspirare e rappresentativi della società italiana che sta cambiando, che via via si sta allontanando dalla tradizione.

Così come Pasolini critica la scolarizzazione di massa, che permette a sempre più giovani il raggiungimento di un maggior livello culturale, che, nella realtà, non permette loro di avere una migliore comprensione dell'umanità autentica. La grande "invettiva" dell'autore contro i giovani, ultima generazione che può ancora conoscere l'umanità autentica, si esprime attraverso una critica nei loro confronti, alla loro volontà di abbandonare i valori della tradizione, del passato, lasciandosi sempre più addomesticare, o "corrompere" dai valori delle leggi consumistiche del possesso materiale e la tendenza al raggiungimento della piccola-borghesia.

La "mimesis" Pasoliniana fondata nel sacro dell'antico

Io sono una forma del passato.
Solo nella tradizione è il mio amore
Vengo dai ruderi, dalle chiese
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi
dove sono vissuto i fratelli. [...]
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.

— Pier Palo Pasolini, *Poesia in forma di rosa (1961-1964)* (1964: 15)

Pier Paolo Pasolini è stato uno dei testimoni più lucidi e appassionati della realtà sociale italiana del secondo dopoguerra, e si è espresso come poeta, narratore, sceneggiatore e regista cinematografico. La sua tensione sperimentale si è accostata non soltanto ai problemi linguistici, ma si sviluppa

in una necessità di intervenire e parlare, un bisogno di esprimersi nei generi più diversi. Egli ha goduto della rara capacità di esprimersi con più mezzi a un alto livello di professionalità, trasformando e adattando alle proprie esigenze qualsiasi materiale gli passasse tra le mani. Egli non può forse essere considerato il migliore o il più rappresentativo nei settori in cui ha operato, ma la somma e la qualità dei suoi atti espressivi lo rendono una figura eccezionale e quasi unica nel panorama culturale del dopoguerra. Egli stesso, nella *Divina Mimesis*, racconta che intorno ai quarant'anni, si accorse che si ritrovò in un momento molto oscuro della sua vita, momento in cui qualunque cosa facesse, nella «Selva» della realtà del 1963, anno in cui era giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. Non parla di nausea, o di angoscia, anzi, in quella oscurità, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, quella davanti a cui non c'è più niente da dire. Oscurità uguale luce [...] era chiaro che stavo facendo esperienza di una forma di vita *allo scopo di esprimerla* (Pasolini, 1976: 5).

Nel 1963 Pasolini inizia il suo progetto di rifacimento in prosa – mai concluso - della *Divina Commedia*. In quest'opera egli si immagina nella «selva oscura» della degradazione neocapitalistica. Nella *Divina Mimesis*, come sostiene Gian Carlo Ferretti, benché incompleta, «Pasolini traccia la diagnosi di una crisi di una intera fase di ricerca della letteratura contemporanea italiana [...]; egli vede questa crisi in rapporto ai profondi mutamenti della società nazionale; individua un “momento zero della cultura e della storia”» (1976: 51), sviluppando la sua metodologia sul nesso tra problemi della lingua e della società. Grazie a questo progetto, possiamo comprendere la crisi e le contraddizioni pasoliniane lungo il percorso della sua l'ideologia.

Pasolini continua ad affermare la sua crisi dicendo anche: “Chi può segnare il momento in cui la ragione comincia a dormire, o meglio a desiderare la propria fine? Chi può determinare le circostanze in cui essa comincia a uscire, o a tornare là dove non era ragione, abbandonando la strada che per tanti anni aveva creduto giusta, per passione, per ingenuità, per *conformismo*? [...] Alla luce, fatale, di quella vecchia verità, mi si quietò un po' l'angoscia: che era stato l'unico reale sentimento durante tutto il periodo del buio, a cui la mia strada, *giusta!*, mi aveva fatalmente portato (1976: 5).

Egli, infatti, vive questo momento di crisi della letteratura italiana come se fosse propria. In questo particolare momento storico, egli si sente come perso in un «universo» che non gli appartiene, che non lo rappresenta. Un universo sempre più corrotto dalla tecnologia e dal consumo, capace di trasformare gli animi, rendendoli sempre meno puri, omologati sempre più verso l'aspirazione

piccolo-borghese. Pasolini, pur misurandosi con questa nuova realtà, in cui si perde, respinge fortemente ogni soluzione di tipo neoavanguardistico.

Quindi incontriamo un interessante dialogo autobiografico tra una «Lonza», in cui Pasolini non ha difficoltà a riconoscersi, che «con tutti quei colori che le maculavano la pelle, non si muoveva da davanti ai miei occhi, come una madre-ragazzo, come una chiesa-ragazzo» (1976: 10-11) e che, per la forza terribile della verità e della necessità della vita, gli impediva di muoversi per la sua nuova strada. Quindi subentra un altro elemento, in cui Pasolini si riconosce, per il quale «il sonno e la ferocia riuniti insieme in una sola forma di “Leone”, che, benché spelacchiato, fetido di stallatico bestiale, pigro, vile, prepotente, stupido, privo di altro interesse che non fosse il poltrire, solo, e il divorare, solo – aveva tutta la potenza di chi non sa il male, essendo per sua natura soltanto bene ciò che in cui tutto lui stesso consiste. Dal suo essere sonno e ferocia, egoismo e fame rabbiosa, il “Leone” traeva una ispirazione a vivere che lo distingueva, con violenza addirittura brutale, dal mondo esterno. Che lo ospitava quasi tremando» (1976: 11).

Infine la «Lupa», nella quale, ancora una volta, Pasolini si riconosce: «i suoi connotati erano sfigurati da una mistica magrezza, la bocca assottigliata dai baci e dalle opere impure, lo zigomo e la mascella allontanati tra loro: ridicolo come ogni maschera di morte» (1976: 12). Egli continua chiedendo pietà, per lo stato in cui si ritrova, chiedendosi se la lupa fosse nuova sopravvivenza o nuova realtà: la lupa rappresenta le sue origini, racconta l'origine friulana della madre e romagnola del padre, l'aver vissuto a Bologna. Nacque e crebbe sotto il fascismo, che ritrovò a Roma, sotto altra forma: mentre la cultura della borghesia squisita non accennava a tramontare, andando di pari passo con l'ignoranza delle sconfinite masse della piccola borghesia Pasolini aggiunse, quasi a dettare la sua lapide, di essere poeta e Cantore della divisione della coscienza, di chi è fuggito dalla sua città distrutta, andando verso una città che deve essere ancora ricostruita. E, nel dolore della distruzione misto alla speranza della fondazione, esaurisce oscuramente il suo mandato. Aggiunse, perciò che era destinato a ingiallire così precocemente: perché la piaga di un dubbio, il dolore di una lacerazione, divengono presto dei mali privati, di cui gli altri hanno ragione di disinteressarsi, con la consapevolezza di avere un solo momento nella vita, chiedendosi se fosse meglio restare o tornare alle origini, in piena solitudine.

Attraverso le parole di Pasolini, ne *La Divina Mimesis*, abbiamo delle precise informazioni autobiografiche e delle “dichiarazioni” dettagliate riguardo la sua crisi intellettuale, di uomo di cultura che, nella società e nel mondo letterario e umanistico, non ritrova più la sua dimensione e libertà.

Egli, infatti, non si sente più rappresentato da quelle che erano le vecchie certezze sulle quali fondava la sua ideologia. Dopo aver preso visione delle sue “dichiarazioni ideologiche” espresse nell’opera che precedentemente ho preso in considerazione, ritengo sia importante ripercorrere il cammino intellettuale, sia a livello “personale” che a livello di uomo capace di esprimersi nelle svariate discipline. Tutto ciò mi permette comprendere con pienezza, ripercorrendo parte delle tappe della sua vita, come egli sia riuscito ad esprimersi attraverso vari linguaggi e le ragioni che lo hanno spinto a farlo, fino ad arrivare a capire quale messaggio egli volesse esternare.

Nel 1942, con il padre prigioniero in Africa, egli sfolla a Casarsa, in Friuli, paese d’origine della madre. Il forte legame con la madre -friulana, appunto, e di origine contadina - e gli studi di filologia romanza, lo spingono a cercare nel dialetto materno un mezzo col quale esprimere un delicato e fantastico mondo poetico: nascono così le *Poesie a Casarsa* (1942), poi raccolte con altri versi in *La meglio gioventù* (1975), splendido apice della lirica pasoliniana, in cui il recupero filologico di uno strumento linguistico di forte immediatezza è al servizio della nostalgia per una terra e una lingua materne che a lungo, o forse per sempre, resteranno il momento ideale del suo destino di uomo.

Il suo legame con la tradizione, intesa come il richiamo di una purezza assoluta, di un mondo naturale, incontaminato, primigenio, in cui l’umanità “povera”, ricca di tradizioni contadine e valori forti, è capace di dare un valore a tutti gli aspetti dell’esistenza.

La ferale «disperata vitalità» espressa esplicitamente nei più tardi componimenti poetici, quali *Poesia in forma di rosa* e *Transumanar e organizzar*, appare come la vera *Grundform* nel mondo poetico pasoliniano, la segreta cagione delle sue molteplici tensioni. Come Lino Micciché illustra molto lucidamente, «“i motivi” della fuga dal “patto industriale”, della ricerca di una palingenesi libidica, della nostalgica attenzione al primitivo e al sacro, della volontà di liberarsi (e liberare la realtà) dai “borghesi sogni”» sono fasi diverse e successive di una maturazione artistica protrattesi nell’arco di un trentennio, «arricchendo un iniziale stupore lirico in “trauma biologico familiare” e quindi in rivolta passione antiautoritaria e poi in “torbido e candido” cercare il sacro nell’antico; per concludersi nell’identificazione di eros e Thanatos» (1995:1 81,182).

Comizi d'amore: documento oggettivo sull'Italia degli anni sessanta



Figura 1: Riprese sul set di *Comizi d'amore*

Anche il sesso è sempre stato finalizzato: tanto da costringere la donna a diventare madre, santa o puttana. L'atto sessuale, santificato o peccato. E l'uomo, un dongiovanni, un pederasta o un maritato

— Pier Paolo Pasolini (Miccichè, 1999: 33)

Dopo aver stabilito le cause della crisi attraversata da Pasolini, e i miti legati alle sue origini, a cui egli tende fortemente, vorrei prendere in considerazione un documento cinematografico, grazie al quale l'autore vuole, a mio avviso, cambiare registro, iniziando ad esprimere la sua critica nei confronti della società. *Comizi d'amore* (1964) è un film-inchiesta costruito con il metodo dell'intervista condotta dal regista stesso, il quale aggiunge, spesso, un commento polemico e riflessivo. L'opera nasce dalla suggestione «sperimentale» del cinema-verità.

Il film-inchiesta è collocato nella seconda fase del cinema pasoliniano, ovvero *il cinema dell'ideologia*, in cui, secondo Miccichè, «Pasolini prende posizione sugli eventi storici mondiali e sulle realtà sociologiche nazionali, tasta il polso dei tempi facendo domande e sollecitando risposte» (1999: 33). In questo momento Pasolini cerca di cogliere e fissare, nei mutamenti a volte clamorosi delle abitudini e del costume, la presenza di miti, ossessioni e divieti propri di una società «piena ancora di strati arcaici, di livelli culturali primitivi, tipici dei paesi sottogovernati» (1999: XVII). Nell'opera di Gabriella Parca Pasolini rimane sorpreso dal fenomeno della «alienazione femminile» e delle

sue dimensioni. Nel film, invece, egli sposta l'attenzione sull'alienazione maschile, generatrice dell'altra, a sua volta influenzata dalla dimensione e «distorsione storica».

L'inchiesta è composta da un prologo, in cui Pasolini discute con Moravia e Musatti, quattro capitoli - *Grande fritto misto all'italiana*, *Schifo o Pietà*, *La vera Italia* e *Dal basso e dal profondo* – per poi concludersi con un epilogo di *fiction*, con il matrimonio di due giovani che conferma il carattere esortativo del saggio.

Pasolini interpella italiani del Nord e del Sud, contadini e operai, studenti universitari e giovani proletari sui problemi del sesso e dell'amore, prendendo in considerazione i problemi della donna, il matrimonio e il divorzio, la repressione e la liberazione sessuale, l'omosessualità e la prostituzione. Le risposte che gli sono date rivelano un fondo di ipocrisia e conformismo, un qualunquismo intessuto di perbenismo, una quasi totale assenza di apertura critica e razionale.

L'opera ci offre spunti interessanti di spessore storico, sociologico e politico, ma il risultato è viziato dal metodo.

In taluni casi l'utilizzo della macchina da presa e del microfono da parte di Pasolini e il tema dell'intervista, infatti, rendono le risposte degli intervistati in un certo qual modo false e «faziose», inducendoli ad assumere un atteggiamento e un comportamento «rispettabili» di fronte al mezzo di comunicazione utilizzato.

Il film è, comunque, un documento che mostra, attraverso la tematica del sesso, l'Italia del *boom* economico che si presenta inquieta e rappresentata dalla «mostruosità» dell'uomo medio e conformista. L'autore, però, contrappone a questa figura una disposizione umana più limpida e aperta, rappresentata dalla purezza infantile, quasi arcaica, sulla quale ripone la propria speranza di un futuro diverso e dalla «civiltà» contadina, in cui l'amore si presentava con caratteri autentici e profondi.

Pasolini dimostra, quindi, riporre ancora una certa speranza nei giovani, che dimostrano ancora essere rappresentanti di purezza, non ancora corrotta dalla società.

L'eros come metafora sociale capace di distruggere gli equilibri borghesi nella “parabola” *Teorema*

L'arrivo dell'ospite è annunciato da un telegramma, che un saltellante e sbarazzino postino, Angelo (Ninetto Davoli), porta mentre la famiglia sta

mangiando. Angelo, il postino, ricompare con un secondo messaggio, in seguito al quale l'ospite annuncia alla famiglia la sua partenza. E' possibile riscontrare, a questo punto, il forte ascendente dell'ospite nei confronti di ciascun componente della famiglia, ed il rammarico che la sua partenza improvvisa comporta. Nell'esistenza di questi borghesi, l'intrusione dell'ospite non è altro che un momento di rottura e lacerazione. Per cui svanisce l'ipotesi di una vita autentica, nel segno della totale fedeltà a se stessi e alla propria natura, anteriore a qualsiasi condizionamento moralistico e sociale, in contrasto con il loro attuale e logoro modo di esistere. Scomparso l'ospite, infatti, ognuno si ritrova solo e impotente, con il privilegio di una verità, su se stesso e sugli altri, che non gli permette di rivivere la sua vita quale era prima dell'incontro con il misterioso ospite, né lo rende capace di vivere coerentemente.

Pietro (Massimo Girotti), ad esempio, dice di non riconoscersi più, perché il comportamento dell'ospite (Terence Stamp) ha insinuato in lui molti dubbi e contraddizioni, lo ha reso diverso, essendo egli stato capace di distruggere tutto ciò che lo accomunava agli altri; le sue velleità umane e artistiche finiscono nell'autoderisione e nella demenza.

Odetta (Anne Wiazemsky), invece, nello spiegare il suo turbamento, dice che egli è stato il primo uomo che lei abbia mai conosciuto, il primo uomo di cui essa non avesse paura e che sia stato capace di sottrarla all'amore del padre.¹ Ella conclude dichiarando: "Il bene che mi hai fatto, mi ha fatto



Figura 2: Locandina di *Teorema*

prendere coscienza del mio male.” A questo punto, Odetta (Anne Wiazemssky), rintanatasi in camera sua, cerca i suoi giochi di bambina, e, dopo aver guardato l’album delle foto in cui compaiono il padre e l’ospite, ha una reazione forte e rappresentativa: inizia a piangere stringendo i pugni, chiudendosi nel silenzio della follia (1990: 94).

Lucia (Silvana Mangano), la figura più risolta del film nel suo impasto di dolorosa autenticità e di trasparenza simbolica, dice che l’ospite è riuscito a riempire il vuoto che la sovrastava, dove lei stessa riusciva a trovare soltanto falsità e meschinità, senza via d’uscita. Il suo turbamento, quindi, la spinge a prendere la macchina per andare in città, dove adesci dei giovani: tutto ciò si conclude con una disperata corsa in macchina, quasi una fuga, e un grido disperato, improvviso e incontrollabile.

Altro turbamento emblematico è quello di Paolo (Massimo Girotti), il padre. Egli, infatti, dice all’ospite: “Sei venuto a distruggere l’idea che io ho sempre avuto di me. Non vedo niente che possa reintegrarmi alla mia identità”. Quindi lo vediamo alla Stazione Centrale di Milano, dove si libera dei vestiti. Finalmente lo ritroviamo nel deserto, lo stesso visto all’inizio del racconto, dove egli, errante, lancia un urlo straziato e infinito.

Infine Emilia. La serva, quando l’ospite è in procinto di andarsene, gli bacia la mano e lo aiuta a portare la valigia. Ella, donna appartenente alla classe sociale del sottoproletariato contadino, si allontana dalla casa borghese per ritornare al suo paese, dove fa vita di penitenza. La vediamo, infatti, seduta su una pietra, con una candela di fronte a sé, e mangiare solamente ortica bollita, facendo fiorire intorno a sé la venerazione dei suoi compaesani. Emilia, fattasi santa, sale al cielo, mentre tutti la contemplano pregando. Infine, la serva si fa seppellire: ella non vuole morire, bensì piangere. Ella dice, infatti, che le sue lacrime diverranno sorgente di vita.

Parlando degli attori, in un’intervista del 21 aprile 1968 rilasciata a «L’Espresso», Pasolini spiega le ragioni di certe scelte e persino il senso che il film viene assumendo ai suoi occhi.

Pasolini dice di aver scelto Laura Betti per il ruolo della serva-santa «perché nel suo fondo ha qualcosa dell’Apocalisse, e dentro è biblica, capace di maledizioni potenti come di travolgenti benedizioni» (1990: 94).

Per quanta riguarda il ruolo della madre, inizialmente Pasolini è indirizzato verso Lucia Bosé. Successivamente, invece, la sua scelta si orienta nei confronti di Silvana Mangano, la quale, innanzi tutto, gli ricorda la madre (che, per altro, è una interprete del film), ma soprattutto egli pensa che essa «è di una bellezza che dà nel malaticcio, e come attrice è di una bravura e di una duttilità fuor dal comune» (1990:94): è spirituale, sensuale e misteriosa allo

stesso tempo, portatrice di quel “puro mistero” che egli aveva già fatto emergere in *Edipo Re* (1990: 94).

In merito al “marginale” ruolo del messaggero, ritengo che sia significativa la scelta dell’attore. Ninetto Davoli rispecchia e rappresenta con grande naturalezza l’essenza di questo personaggio, con una freschezza particolare, tipica del suo carattere attoriale.

Riguardo a *Teorema*, lo stesso Pasolini parla di «manualetto laico [...] su una irruzione religiosa nell’ordine di una famiglia milanese» della ricca borghesia, di «studio sulla “crisi del comportamento”», o addirittura di «referto», con l’invito a «seguire i “fatti”, la “trama”», ad accoglierne la carica soprattutto «informativa»; ora invece di «parabola», ottenuta attraverso una tessitura di «prosa poetizzante» o «d’arte» (1976:62).

Spostando l’attenzione su *Teorema* Gian Carlo Ferretti, dice che il racconto appare sempre come sospeso tra documento ed evocazione; tra inserti di «inchieste» giornalistiche e morbide, dolcissime descrizioni lirico-paesistiche; tra spezzoni di sceneggiatura sui movimenti e gesti dei personaggi, e squarci di «prosa d’arte»; tra una istanza documentaria, didascalica, informativa, che rimanda all’opera cinematografica di cui in qualche modo partecipa, e una istanza più propriamente letteraria, che sembra quasi nascere in margine a quella, rimanendo al di qua dei personaggi, più visti che penetrati. Da un punto di vista quantitativo, la prima è certo prevalente, ma pur sempre funzionale a qualcos’altro, al film; essa presuppone cioè un costante rinvio ad un terreno di ricerca a cui nel suo libro accenna appena (molti oggetti o gesti o situazioni, come il cero davanti a Emilia o il pugno chiuso di Odetta, sono abbozzi di simboli che solo una ulteriore elaborazione – cinematografica, in questo caso - può rendere pregnanti). Sostanzialmente strumentale, e talora esornativa, si presenta invece negli stessi propositi pasoliniani l’istanza letteraria (il risvolto citato dice esplicitamente che «una prosa leggermente “d’arte” provvede a far sì che si tratti di una parabola, anziché di un puro e semplice studio») (1976: 62-63). Sempre nella nota introduttiva, Ferretti parla di contraddizioni, quasi ad assegnare, ora, un ruolo marginale o subalterno, sostenendo quindi il suo orientamento verso forme di espressione diverse e più appropriate, quali il cinema e il teatro.

Nella versione filmica di *Teorema*, come ci fa notare Ferrero, «l’autore avverte il bisogno di trasporre un discorso molto ripiegato e personale su un piano più largo e, al limite, “esemplare”: quanto più, insomma, la sua esperienza esistenziale preme verso una trascrizione immediata, in termini di confessione o di «urlo» (1977: 99).

Gian Carlo Ferretti ci fa anche capire che «tutti i personaggi di *Teorema*, da

quelli dichiaratamente borghesi all'ospite misterioso alla domestica miracolata, sono le provvisorie e labili figure di una metafora lirica-autobiografica, a mezza strada tra il referto psicanalitico e la confessione per poesia» (1976: 62-63).

«L'intrusione dell'ospite» nella quotidianità di questi borghesi, è «un momento di rottura e lacerazione: una sorta di folgorazione irrazionale» (1976: 100-101) che sconvolge la loro normalità, l'autenticità della loro esistenza, la «natura» del loro essere borghesi: «il suo darsi è un rivelare gli altri a se stessi, distruggendone le difese dell'autorità (nel padre) o del contegno (nella madre); i suoi silenzi prima della partenza, suoneranno dunque condanna senza appello» (1977: 99). Il film si risolve, quindi, nella seconda parte, quando il giovane ospite lascia la casa. Da questo momento ogni componente della famiglia, Emilia compresa, si ritrova solo con se stesso, impotente, con i propri dubbi, di fronte alle verità del proprio inconscio che riesce a vedere solo ora.

Quindi troviamo un amore tanto assoluto da sconvolgere gli uomini, rendendoli santi o disperati. Il divino amatore, rivelatosi, è portatore di una forza che contrasta con la ragione, conduce tutti coloro a cui si è rivolto all'autodistruzione, attestando la storica irredimibilità della borghesia, attraverso Emilia, l'unica che sa perdersi senza rimpianti, anzi donando le proprie lacrime al mondo, ribadendo l'invivibilità proletaria nella storia. Credo siano di fondamentale importanza il periodo storico preso in considerazione, e le conseguenze che ciò comporta negli intellettuali in genere, e nell'autore che io ho preso in considerazione nello specifico. E' noto ed indiscutibile il fatto che il 1968 abbia prodotto grandi sconvolgimenti e mutamenti socioculturali a tutti i livelli.

Il biennio 1968-1970 rappresenta, per Pasolini, una nuova fase. In questo periodo, infatti, egli si esprime, prima in *Teorema* ed in *Porcile*, poi, attraverso una «poesia sgradevole» (1977: 95) ed attraverso invettive contro i giovani e il movimento studentesco.

Com'è noto, Pasolini, coerentemente alla sua necessità di esternare continuamente, si esprime nel suo stile poetico mischiando «poesia» e «vita»; egli, infatti, utilizza i mezzi espressivi per diffondere i suoi pensieri intimi e personali, spesso autobiografici, unendovi dati reali e storici. Tutto ciò lo porta a rendersi uomo pubblico, quindi facile bersaglio della stampa dei «moralisti».

Credo sia importante, a questo punto, riprendere il discorso riguardante la crisi che la cosiddetta «rivoluzione culturale» del 1968 ha provocato negli intellettuali, approfondendo ciò che ho accennato all'inizio del capitolo.

Il 1968, come Gian Carlo Ferretti ha considerato attentamente, ha

provocato stati di disagio e di crisi, nuove prese di coscienza e reazioni varie nell'intellettualità italiana (1976: 39).

Per ciò che concerne Pier Paolo Pasolini, la crisi del 1968 fu più intima e profonda rispetto a quella del *Gruppo '63*. Ferretti ne rivisita le cause generali; per quanto riguarda il *Gruppo '63* dice:

Quale significato assume il discorso poetico pasoliniano, nel quadro della letteratura degli anni sessanta? Esso contribuisce all'elaborazione e indicazione di una *proposta*.[...] Si tratta di una proposta alternativa rispetto al bivio equivoco e spesso interessato, alla dicotomia tattica e riduttiva tradizione-avanguardia, che nel dibattito letterario più immediato si manifesta come dicotomia fra tutto un versante di letteratura tradizionale più o meno restaurata [...], e le istanze liquidatorie del *Gruppo '63*. Questa proposta si era venuta delineando già negli anni cinquanta – per iniziativa di un'intera ala di *Officina*, e con l'opera poetica e narrativa e saggistica maggiore di Pasolini in particolare. (1976: 39).

Pier Paolo Pasolini si trova quindi a metà strada tra «neotradizione» e «neoavanguardia» (1976: 39). Ferretti continua il suo discorso sostenendo che, sin dall'immediato dopoguerra, i recuperi della tradizione naturalistica e veristica novecentesca sono caratterizzati da una sostanziale carenza di coscienza critica e angustia di orizzonte culturale, anche nei casi di maggiore onestà, generosità e rigore intellettuale. Ciò provocò l'esplosione della crisi del 1956, rivelando il loro grave ritardo. L'equilibrio fragile e precario raggiunto talora negli anni precedenti, ma già da tempo al limite della rottura, era venuto meno; e tuttavia gli scrittori più direttamente interessati non ne avevano preso, o voluto prendere, coscienza, impegnandosi a ricomporlo continuamente, con equivoche soluzioni di compromesso, con più o meno sommari restauri dei vecchi impianti. La storia della loro ricerca, da quel momento, avrebbe portato in piena luce una costante di fondo: l'incapacità, o non volontà, a vivere intimamente gli scontri di una realtà sempre più *difficile*, improntata ad una problematicità tanto esasperata quanto ricca di provocazioni ideali; e la capacità altresì, o non volontà, a scontare fino in fondo le contraddizioni e le crisi che tali scontri sarebbero venuti approfondendo nella loro coscienza e nella loro ricerca (1976: 40). Egli continua su questo argomento dicendo che la manifestazione letteraria più tipica in questo senso (protrattasi poi fino agli anni sessanta) era stata una sorta di novecentismo, inteso ora a rifiutare programmaticamente la storia, la società, il mondo dei valori collettivi, in nome di un'autosufficienza antiproblematica e di un vergine nucleo

sentimentale esclusivamente fedele a un'assoluta identità con se stesso [...], ora ad ammorbidire e addolcire, finché fosse possibile, ogni contatto con la realtà, rifugiando in un mondo elegiaco, moralistico-nostalgico e letterario-consolatorio, ogni volta che quel contatto rischiasse di farsi troppo bruciante [...]. Al tempo stesso non era mancato tuttavia un filone particolarmente vistoso di neonaturalismo che, quanto più sembrava cimentarsi con i problemi attuali della società italiana, tanto più in realtà li annegava in un contesto culturale e letterario ritardato e passivo. L'esempio più significativo e intellettualmente complesso, era stato forse Testori, che nella maggior parte delle sue opere narrative e poetiche e teatrali, si abbandonava ciecamente a una compenetrazione con il mondo subumano delle sue periferie sottoproletarie, dominato da una specie di «dio-sesso», in nome del quale venivano via via consumate estasi mistico-sensuali, sottomissioni alla forza e alla bellezza fisica, rituali connubi tra vita a livello animale e senso cattolico della carne, tra naturalismo e trascendenza, tra «viscere» e «provvidenzialità» (1976: 40-41).

Secondo Ferretti, questi motivi sono presenti anche nel discorso pasoliniano degli anni Cinquanta, ma contestualizzati in una maniera ben più ricca e complessa: il suo discorso è infatti contraddistinto dalla intima e consapevole tensione verso la storia, elemento che lo rende contrastato e doloroso. Per cui egli conclude dicendo “basterà aggiungere che i due termini della dicotomia sopra accennata cui si oppone la proposta alternativa di Pasolini, Roversi e Volponi, sono ben lungi dal porsi sullo stesso piano. Ben più stimolante e dinamico risulta infatti [...] il lavoro culturale svolto dalla nuova avanguardia, rispetto alla tradizione restaurata delle generazioni precedenti. [...] Resta comunque il fatto che negli anni sessanta la proposta alternativa di Pasolini, Roversi e Volponi, si oppone oggettivamente (e attivamente) in egual misura alla tradizione come all'avanguardia (1976: 42-43).

Per Pasolini il '68 rappresenta non soltanto una critica radicale all'istituto tradizionale dell'intellettuale e a tutti gli equivoci relativi (discorso che riguarda la funzione dello scrittore e della letteratura), bensì un sovvertimento totale delle sue mitologie giovanili e delle relative reincarnazioni: quindi *Teorema* e la poesia-pamphlet (*Il PCI ai giovani!!*) sugli studenti. I monologhi di *Teorema* e la citata poesia ripropongono quella pasoliniana esigenza di forme di intervento «politico» diretto più volte accennata e indagata nelle sue interne contraddizioni.

La borghesia antropofaga in *Porcile*

Nel novembre del 1968, mentre *Teorema* è ancora sotto sequestro per oscenità, Pasolini inizia a girare *Porcile* (1969): «un film povero, girato in un mese, con una cifra irrisoria» (1976:42-43). Il soggetto del film è stato ricavato da un ampliamento dell'omonima e coeva tragedia in versi. «La struttura del film è caratterizzata da due storie che si alternano, l'una a far da specchio dell'altra, in montaggio parallelo con convergenza finale» (2001: 1012). Il deserto sul quale si chiudeva *Teorema* torna nel paesaggio vulcanico in cui *Porcile* si apre. La prima vicenda, infatti, è «ambientata in un indefinibile Cinquecento ricostruito sul deserto lavico dell'Etna»(1994:90), dove un'interminabile carrelata-panoramica percorre e raccoglie un paesaggio stagnante e irreale. Un giovane sottoproletario del mondo, inizialmente solo, e alla guida di una comunità di ossessi poi, aggredisce guerrieri e viandanti, per poi cibarsi della loro carne: il cannibale e i suoi seguaci saranno puniti dalla legge e lasciati in pasto alle belve.



Figura 3: Locandina di *Porcile*

In parallelo, vediamo una grande casa aristocratica, delimitata da una duplice fila di pioppi e aperta sui campi, che ci ricorda la villa borghese e periferica di *Teorema*. Julian, figlio del ricco industriale tedesco Klotz, non riesce a uscire da un'adolescenza sospesa e protratta, continuando la tradizione paterna del potere o staccandosene con un gesto di rifiuto. Tutto ciò lo rende

diverso dai suoi coetanei, ordinariamente borghesi, anche nella contestazione e nella rivolta.

Entrambi i personaggi del film hanno senso d'esistere solamente nella loro solitudine (e diversità) e nel loro comportamento anomalo e atroce, che si ritorcerà loro contro: ambedue sono vittime di una vendetta della natura e della società civile. Il senso dell'ossessione e della follia dei due personaggi sono trasposizioni metaforiche di una stessa condizione autobiografica, essi sono vittime e attori di una stessa «vocazione». Analoga è anche la loro fine. Le cause della condanna del primo personaggio risultano meno coscienti, ma egli esprime un orgoglio disperato (ripetendo per tre volte: «Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e sto tremando di gioia»), la sua morte assume le cadenze di una crocifissione. Julian risulta, invece, essere cosciente del proprio esistere come irredimibile assenza di vita, di storia e di futuro («una foglia sperduta / una porta che cigola / un grugnito»); è quindi chiara la sua vocazione al suicidio per mezzo della mostruosità dei porci al potere.

La nuova situazione storica che gli intellettuali, la borghesia e il popolo italiani stanno vivendo, spinge Pasolini a convogliare il suo cinema in una direzione diversa, «difficile», e che in *Porcile* raggiunge il suo apice, usando una «forma» e un «linguaggio, programmaticamente élitari» (1998: 104).

Ferretti chiarisce che questa scelta è scaturita, secondo le ripetute dichiarazioni del regista, dal cambiamento del quadro sociale caratterizzato dalla scomparsa del popolo e della sua trasformazione in massa, "fatto che ha comportato la scomparsa di una cultura autenticamente popolare, e l'imporre della cultura di massa, merce tra le merci. Borghesia e popolo erano classi separate, chiaramente identificabili nei loro connotati culturali e antropologici: ora la borghesia neocapitalistica ha fagocitato il popolo, proletariato e sottoproletariato, identificandoli a sé. Perciò è scomparso dall'orizzonte della comunicazione l'interlocutore privilegiato di Pasolini, il destinatario dell'opera «nazional-popolare» nell'accezione gramsciana. «Ora questa illusione gramsciana è oggettivamente caduta, non ce l'ho più. Perché è oggettivamente cambiato il mondo di fronte a me. Mentre al tempo di Gramsci e al tempo in cui pensavo le mie prime opere e covavo la mia prima ideologia una distinzione nettamente classica tra classe popolare e classe borghese era ancora possibile, oggi oggettivamente non lo è più. Cioè quello che diceva Gramsci quarant'anni fa e ciò che pensavo io dieci anni fa non è più lecito, non è più attendibile, perché l'Italia è entrata in una nuova fase storica. Questo fa sì che la distinzione tra popolare nel senso gramsciano della parola e borghese non sia più possibile. Sono altri i termini in cui si presentano i destinatari dell'opera» (1998: 104).

Quindi Pasolini è alla ricerca di una reazione, vuole che i suoi film costituiscano una critica della cultura di massa; ciò avviene rendendoli difficilmente consumabili dalla massa, quindi dedicati ad una élite culturale. Questo è, secondo il regista, un modo per sottrarsi al consumo. Questo discorso è valido anche per il “Teatro di parola” pasoliniano.

Conclusione

Ripercorro il percorso “ideologico” di Pier Paolo Pasolini, attraverso la *Divina Mimesis* egli dichiara la sua crisi intellettuale, opera letteraria che richiama la struttura dantesca. Con il film-inchiesta *Comizi d'amore* Pasolini cerca di cogliere e fissare, nei mutamenti delle abitudini e del costume, la presenza di miti, ossessioni e divieti propri di una società ancora pregna di arcaicità e di livelli culturali primitive.

Attraverso *Teorema* e *Porcile*, entrambi film metafora, invece, egli esprime una critica alla “inconsistenza della borghesia.

In *Comizi d'amore* Pasolini nutre ancora una certa fiducia nella purezza dei giovani, ancora influenzati dalla tradizione. Mentre In *Teorema* e *Porcile* egli non trova più fondamento nell'importanza dei miti arcaici, manifestando, attraverso il cambio di registro linguistico, la sua critica più che alla borghesia, bensì all'allontanamento antropologico della realtà operaia. Quest'ultima, non più legata alla realtà contadina, intrisa di tradizione, ma capace di rompere gli schemi, già a loro volta rotti dalle leggi del consumo e della scolarizzazione di massa, perché contadini ed operai sono ormai altrove.

Ritengo che la grandezza di Pasolini, oltre alla sua capacità e malleabilità d'esprimersi in svariati settori, riguardi anche la sua acutezza, che gli ha permesso di comprendere la società e di prevedere ed esprimere delle questioni che tuttora risultano attuali.

Appunti

¹ Tutto ciò è riscontrabile nella scena in cui il padre è costretto a letto, a causa della sua momentanea malattia, e Odetta gli esprime il suo amore. Tra di loro si insinua la presenza dell'ospite. Ma ricordo anche la scena che si svolge in giardino, quando Paolo e l'ospite sono seduti e Odetta scatta ad entrambi delle foto, che, successivamente, osserva in maniera quasi maniacale.

Bibliografia

- Ferretti, Gian Carlo. *Pasolini: l'universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti, 1976.
- Pasolini, Pier Paolo. *La divina Mimesis*. Torino: Einaudi, 1976.
- . *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*. Milano: Garzanti, 1964.
- . "Prefazione a Gabriella Parca (a cura di)." *Le italiane si confessano*. Milano: Parenti, 1960.
- Miccichè, Lino. *Cinema Italiano: anni '60 e oltre, Marsilio*. Venezia, 1995.
- . *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio, 1999.
- De Giusti, Luciano. *I film di Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese Editore, 1998.
- Ferrero, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editore, 1977.
- Laura, Luisa e Morando Morandini. *Il Morandini*. Bologna: Zanichelli, 2001.
- Murri, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Milan: Il Castoro Cinema, 1994.

- 2019 -

MONSTRUM is published in Montréal, Québec by the Montréal Monstrum Society
(<https://www.monstrum-society.ca/>)

Intellectual rights are held by the individual author(s).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).