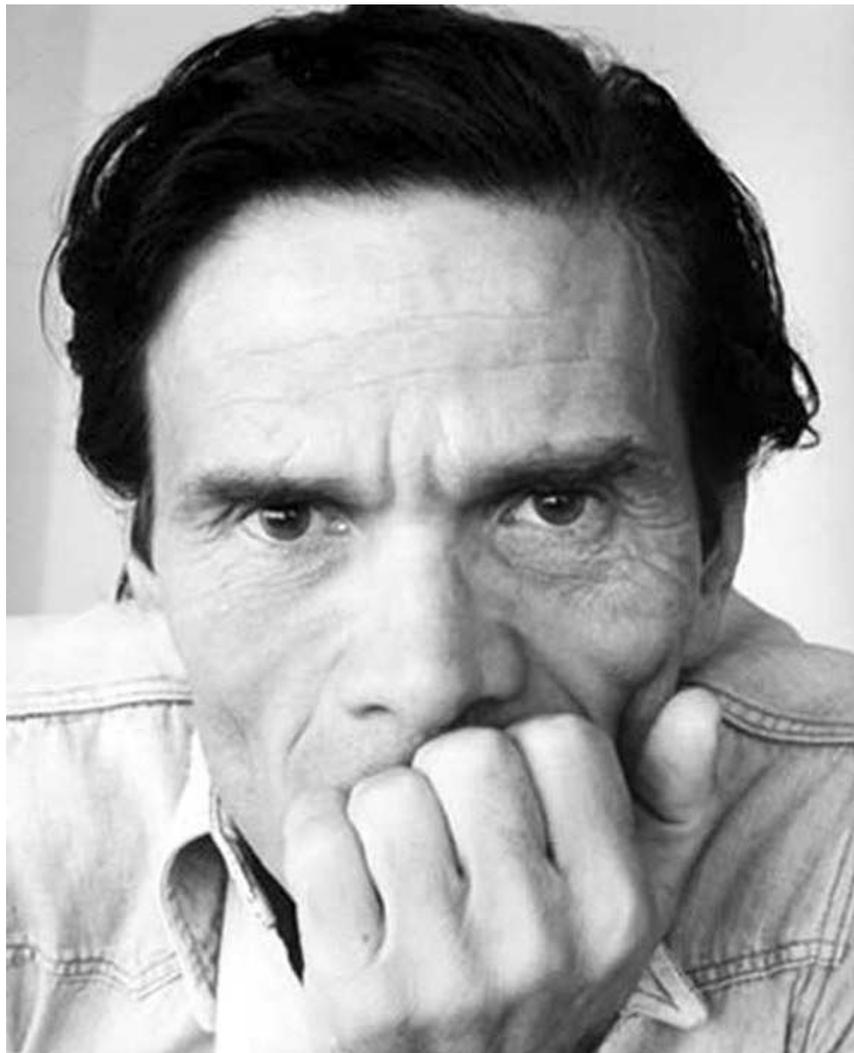


DEL VECCHIO ROCCO LORIS  
LICEO SCIENTIFICO "LEONARDO DA VINCI"  
A.S. 2011/2012

# PIER PAOLO PASOLINI: UN PEZZO DA 90.



## PIER PAOLO PASOLINI: UN PEZZO DA 90.

*“Sappi che negli insegnamenti che ti impartirò, non c'è il minimo dubbio, io ti sospingerò a tutte le sconoscrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci.”*

Così scrive Pier Paolo Pasolini il 13 marzo 1975, pochi mesi prima della sua morte, rivolgendosi a un ideale interlocutore per un trattato pedagogico destinato alle nuove generazioni.

Pasolini fu, sicuramente, un intellettuale “scomodo”, un uomo contro, un personaggio “scandaloso” che ha detto verità ancora scottanti sulla omologazione e la rivoluzione antropologica.

Questo percorso non è certo una ricostruzione esauriente della personalità di un artista ricco e complesso come Pasolini; vuole essere piuttosto un breve viaggio tra le sue opere e le sue riflessioni e quanto esse possano ancora essere di ispirazione nell'ambito artistico-letterario.

Scrittore, regista, sceneggiatore, attore, pittore, autore di canzoni, nei decenni successivi al secondo dopoguerra, Pasolini esprime una volontà espressiva multiforme.

Parte della sua vasta cultura verrà registrata in questa analisi che farà scoprire il lato pubblico, privato e artistico di Pier Paolo Pasolini.

Si partirà così dall'analizzare il poemetto *Le ceneri di Gramsci* e presentare, quindi la visione marxista di Pasolini che caratterizza le prime produzioni letterarie di Pasolini.

Sarà invece poi un'analisi della sfera privata dell'artista a portare allo studio di una poesia come *Supplica a mia madre*. Dai versi stessi dell'autore capiremo il rapporto “edipico” di Pasolini con la madre, Susanna Colussi.

La tematica Freudiana verrà poi rivista da Pier Paolo Pasolini e affrontata nuovamente nel film *Edipo re* del 1967 analizzata in rapporto alla tragedia *Edipo re* di Sofocle.

Sempre il mito sarà alla base dello studio di *Medea*, film del 1969 che vede nei panni di Medea Maria Callas.

L'analisi del mito di Medea e degli Argonauti porterà a confrontarsi con un quadro del 1921 del pittore metafisico italiano Giorgio De Chirico intitolato *La partenza degli Argonauti*.

Interessante sarà scoprire il lato artistico di Pasolini che affiora, per esempio, nel cortometraggio *La ricotta* del 1963 e dai suoi stessi dipinti e autoritratti che scopriremo attraverso le parole dell'autore.

Infine, con uno sguardo al presente analizzeremo come la figura di Pasolini sarà “trattata” da un giovane artista italiano come Paolo Chiasera.

# PIER PAOLO PASOLINI, UN PEZZO DA 90:

## ITALIANO

- Pasolini nel mondo della letteratura, della poesia e del cinema.

## FILOSOFIA

- L'interpretazione marxista di Pasolini.
- Il rapporto "edipico" con la madre, Susanna Colussi.

## STORIA

- La creazione del Partito Comunista Italiano (Pci).
- Il "Boom economico" e la civiltà di massa.

## STORIA DELL'ARTE

- Autoritratti e dipinti di Pasolini.
- Il Manierismo: Rosso Fiorentino e Il Pontormo nel cortometraggio *La ricotta*.
- Giorgio De Chirico e *La partenza degli Argonauti*(1921).
- Paolo Chiasera e *The following days*(2005).

## LATINO

- *Medea* di Seneca.

## OPERE

- *Le ceneri di Gramsci* (1954), da *Le ceneri di Gramsci* di P. P. Pasolini.
- *Supplica a mia madre* (1962), da *Poesie in forma di rosa* di P. P. Pasolini.
- *Edipo re* (1967), di P. P. Pasolini.
- *Medea* (1969), di P. P. Pasolini.

## LA VITA

**P**ier Paolo Pasolini nasce il **5 marzo del 1922 a Bologna**. Primogenito di Carlo Alberto Pasolini, tenente di fanteria, e di Susanna Colussi, maestra elementare. Il padre, di vecchia famiglia ravennate, di cui ha dissipato il patrimonio sposa Susanna nel dicembre del 1921 a Casarsa. Dopodiché gli sposi si trasferiscono a Bologna.

Lo stesso Pasolini dirà di se stesso: *“Sono nato in una famiglia tipicamente rappresentativa della società italiana: un vero prodotto dell'incrocio... Un prodotto dell'unità d'Italia. Mio padre discendeva da un'antica famiglia nobile della Romagna, mia madre, al contrario, viene da una famiglia di contadini friulani che si sono a poco a poco innalzati, col tempo, alla condizione piccolo-borghese. Dalla parte di mio nonno materno erano del ramo della distilleria. La madre di mia madre era piemontese, ciò non le impedì affatto di avere egualmente legami con la Sicilia e la regione di Roma”*



Nel 1925, a Belluno, nasce il secondogenito, Guido. Visti i numerosi spostamenti, l'unico punto di riferimento della famiglia Pasolini rimane Casarsa. Pier Paolo vive con la madre un rapporto di simbiosi, mentre si accentuano i contrasti col padre. Guido invece vive in una sorta di venerazione per lui, ammirazione che lo accompagnerà fino al giorno della sua morte.

Il 1928 segna l'esordio poetico: Pier Paolo annota su un quadernetto una serie di poesie accompagnate da disegni.

Ottiene il passaggio dalle elementari al ginnasio che frequenta a Conegliano. Negli anni del liceo dà vita, insieme a Luciano Serra, Franco Farolfi, Ermes Parini e Fabio Mauri, ad un gruppo letterario per la discussione di poesie.

Conclude gli studi liceali e, a soli 17 anni si iscrive all'**Università di Bologna**, facoltà di lettere. Collabora a *“Il Setaccio”*, il periodico del GIL bolognese e in questo periodo scrive poesie in friulano e in italiano, che saranno raccolte in un primo volume, *Poesie a Casarsa*.

Partecipa inoltre alla realizzazione di un'altra rivista, *Stroligut*, con altri amici letterati friulani, con i quali crea l' *Academiuta di lenga frulana*.

L'uso del dialetto rappresenta in qualche modo un tentativo di privare la Chiesa dell'egemonia culturale sulle masse. Pasolini tenta appunto di portare anche a sinistra un approfondimento, in senso dialettale, della cultura.

Scoppia la Seconda Guerra Mondiale, periodo estremamente difficile per lui, come si intuisce dalle sue lettere. Viene arruolato sotto le armi a Livorno, nel 1943 ma, all'indomani dell'8 settembre disobbedisce all'ordine di consegnare le armi ai tedeschi e fugge. Dopo vari spostamenti in Italia torna a Casarsa. La famiglia Pasolini decide di recarsi a Versuta, al di là del Tagliamento, luogo meno esposto ai bombardamenti alleati e agli assedi tedeschi. Qui insegna ai ragazzi dei primi anni del ginnasio. Ma l'avvenimento che segnerà quegli anni è la morte del fratello Guido, aggregatosi alla divisione partigiana *“Osoppo”*.

Nel febbraio del 1945 Guido venne massacrato, insieme al comando della divisione osavana presso le malghe di Porzus: un centinaio di garibaldini si era avvicinata fingendosi degli sbandati, catturando in seguito quelli della *“Osoppo”* e passandoli per le armi. Guido, seppure ferito, riesce a fug-

gire e viene ospitato da una contadina. Viene trovato dai garibaldini, trascinato fuori e massacrato. La famiglia Pasolini saprà della morte e delle circostanze solo a conflitto terminato. La morte di Guido avrà effetti devastanti per la famiglia Pasolini, soprattutto per la madre, distrutta dal dolore. Il rapporto tra Pier Paolo e la madre diviene così ancora più stretto, anche a causa del ritorno del padre dalla prigionia in Kenia.

Nel 1945 Pasolini si laurea discutendo una tesi intitolata *Antologia della lirica pascoliana (introduzione e commenti)* e si stabilisce definitivamente in Friuli. Qui trova lavoro come insegnante in una scuola media di Valvasone, in provincia di Udine.

In questi anni comincia la sua militanza politica. Nel 1947 si avvicina al PCI, cominciando la collaborazione al settimanale del partito *Lotta e lavoro*. Diventa segretario della sezione di San Giovanni di Casarsa, ma non viene visto di buon occhio nel partito e, soprattutto, dagli intellettuali comunisti friulani. Le ragioni del contrasto sono linguistiche. Gli intellettuali "organici" scrivono servendosi della lingua del novecento, mentre Pasolini scrive con la lingua del popolo senza fra l'altro cimentarsi per forza in soggetti politici. Agli occhi di molti tutto ciò risulta inammissibile: molti comunisti vedono in lui un sospetto disinteresse per il realismo socialista, un certo cosmopolitismo, e un'eccessiva attenzione per la cultura borghese.

Questo, di fatto, è l'unico periodo in cui Pasolini si sia impegnato attivamente nella lotta politica, anni in cui scriveva e disegnava manifesti di denuncia contro il costituito potere democristiano.

Il 15 ottobre del 1949 viene segnalato ai Carabinieri di Cordovado per corruzione di minorenne avvenuta, secondo l'accusa nella frazione di Ramuscello: è l'inizio di una delicata ed umiliante trafila giudiziaria che cambierà per sempre la sua vita. È un periodo di contrapposizioni molto aspre tra la sinistra e la DC, e Pasolini, per la sua posizione di intellettuale comunista e anticlericale rappresenta un bersaglio ideale. La denuncia per i fatti di Ramuscello viene ripresa sia dalla destra che



dalla sinistra: prima ancora che si svolga il processo, il 26 ottobre 1949.

Pasolini si trova proiettato nel giro di qualche giorno in un baratro apparentemente senza uscita. La risonanza a Casarsa dei fatti di Ramuscello avrà una vasta eco. Davanti ai carabinieri cerca di giustificare quei fatti, intrinsecamente confermando le accuse, come un'esperienza eccezionale, una sorta di sbandamento intellettuale: ciò non fa che peggiorare la sua posizione: espulso dal PCI, perde il posto di insegnante, e si incrina momentaneamente il rapporto con la madre. Decide allora di fuggire da Casarsa, dal suo Friuli spesso mitizzato e insieme alla madre si trasferisce a **Roma**.

I primi anni romani sono difficilissimi, proiettato in una realtà del tutto nuova e inedita quale quella delle borgate romane. Sono tempi d'insicurezza, di povertà, di solitudine.

Pasolini, piuttosto che chiedere aiuto ai letterati che conosce, cerca di trovarsi un lavoro da solo. Tenta la strada del cinema, ottenendo la parte di generico a Cinecittà, fa il correttore di bozze e vende i suoi libri nelle bancarelle rionali.

Finalmente, grazie al poeta in lingua abruzzese Vittorio Clemente trova lavoro come insegnante in una scuola di Ciampino.

Sono gli anni in cui, nelle sue opere letterarie, trasferisce la mitizzazione delle campagne friulane nella cornice disordinata della borgate romane, viste come centro della storia, da cui prende spunto un doloroso processo di crescita. Nasce insomma il mito del sottoproletariato romano.

Prepara le antologie sulla poesia dialettale; collabora a *Paragone*, una rivista di Anna Banti e Roberto Longhi. Proprio su *Paragone*, pubblica la prima versione del primo capitolo di *Ragazzi di vita*. Angioletti lo chiama a far parte della sezione letteraria del giornale radio, accanto a Carlo Emilio Gadda, Leone Piccioni e Giulio Cartaneo. Sono definitivamente alle spalle i difficili primi anni romani. Nel 1954 abbandona l'insegnamento e si stabilisce a Monteverde Vecchio. Pubblica il suo primo importante volume di poesie dialettali: *La meglio gioventù*.

Nel 1955 viene pubblicato da Garzanti il romanzo *Ragazzi di vita*, che ottiene un vasto successo, sia di critica che di lettori. Il giudizio della cultura ufficiale della sinistra, e in particolare del PCI, è però in gran parte negativo. Il libro viene definito intriso di “*gusto morboso, dello sporco, dell'abbietto, dello scomposto, del torbido..*”

La Presidenza del Consiglio (nella persona dell'allora ministro degli interni, Tambroni) promuove un'azione giudiziaria contro Pasolini e Livio Garzanti. Il processo dà luogo all'assoluzione “perché il fatto non costituisce reato”. Il libro, per un anno tolto dalle librerie, viene dissequestrato. Pasolini diventa però uno dei bersagli preferiti dai giornali di cronaca nera; viene accusato di reati al limite del grottesco: favoreggiamento per rissa e furto; rapina a mano armata ai danni di un bar limitrofo a un distributore di benzina a S. Felice Circeo.

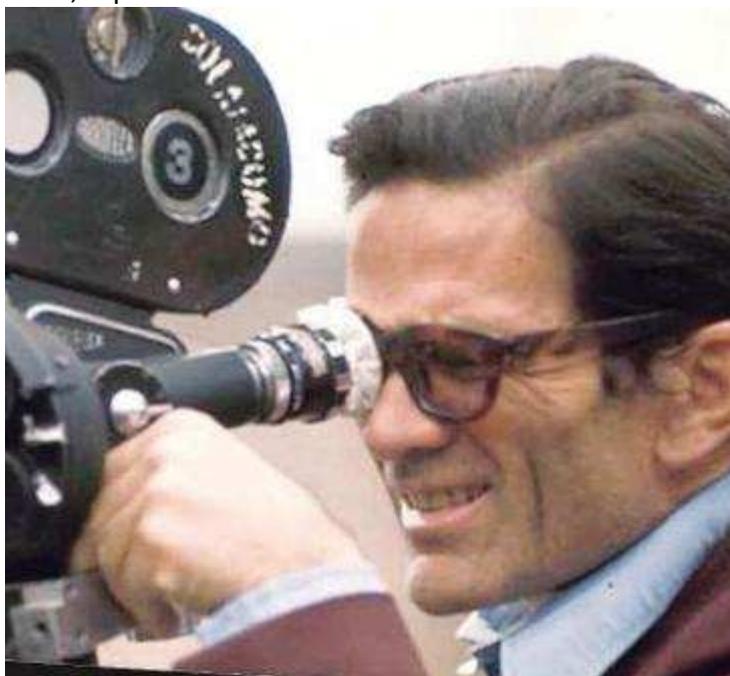
La passione per il cinema lo tiene comunque molto impegnato. Nel 1957, insieme a Sergio Citti, collabora al film di Fellini, *Le notti di Cabiria*, stendendone i dialoghi nella parlata romana, poi firma sceneggiature insieme a Bolognini, Rosi, Vancini e Lizzani, col quale esordisce come attore nel film *Il gobbo* del 1960.

In quegli anni collabora anche alla rivista *Officina* accanto a Leonetti, Roversi, Fortini, Romanò, Scalia.

Nel 1957 pubblica i poemetti *Le ceneri di Gramsci* per Garzanti e, l'anno successivo, per Longanesi, *L'usignolo della Chiesa cattolica*. Nel 1960 Garzanti pubblica i saggi *Passione e ideologia*, e nel 1961 un altro volume in versi *La religione del mio tempo*.

Nel 1961 realizza il suo primo film da regista e soggetto, *Accattone*. Il film viene vietato ai minori di anni diciotto e suscita non poche polemiche alla XXII mostra del cinema di Venezia. Nel 1962 dirige *Mamma Roma*. Nel 1963 l'episodio *La ricotta* (inserito nel film a più mani *RoGoPaG*), viene sequestrato e Pasolini è imputato per reato di vilipendio alla religione dello Stato. Nel '64 dirige *Il vangelo secondo Matteo*; nel '65 *Uccellacci e Uccellini*; nel '67 *Edipo re*; nel '68 *Teorema*; nel '69 *Porcile*; nel '70 *Medea*; tra il '70 e il '74 la *Trilogia della vita*, ovvero *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*; per concludere col suo ultimo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* nel 1975.

Il cinema lo porta a intraprendere numerosi viaggi all'estero: nel 1961 è, con Elsa Morante e Moravia, in India; nel 1962 in Sudan e Kenia; nel 1963 in Ghana, Nigeria, Guinea, Israele e Giordania (da cui trarrà un documentario dal titolo *Sopralluoghi in Palestina*).



Nel 1966, in occasione della presentazione di *Accattone* e *Mamma Roma* al festival di New York, compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti; rimane molto colpito, soprattutto da New York. Nel 1968 e' di nuovo in India per girare un documentario. Nel 1970 torna in Africa: in Uganda e Tanzania, da cui trarrà il documentario *Appunti per un'Orestiade africana*.

Nel 1972, presso Garzanti, pubblica i suoi interventi critici, soprattutto di critica cinematografica, nel volume *Empirismo eretico*.

Essendo ormai i pieni anni settanta, non bisogna dimenticare il clima che si respirava in quegli anni, ossia quello della contestazione studentesca. Pasolini assume anche in questo caso una posizione originale rispetto al resto della cultura di sinistra. Pur accettando e appoggiando le motivazioni ideologiche degli studenti, ritiene in fondo che questi siano antropologicamente dei borghesi destinati, in quanto tali, a fallire nelle loro aspirazioni rivoluzionarie.

Tornando ai fatti riguardanti la produzione artistica, nel 1968 ritira dalla competizione del Premio Strega il suo romanzo *Teorema* e accetta di partecipare alla XXIX mostra del cinema di Venezia solo dopo che, come gli viene garantito, non ci saranno votazioni e premiazioni. Pasolini è tra i maggiori sostenitori dell'Associazione Autori Cinematografici che si batte per ottenere l'autogestione della mostra. Il 4 settembre il film *Teorema* viene proiettato per la critica in un clima arroventato. L'autore interviene alla proiezione del film per ribadire che il film è presente alla Mostra solo per volontà del produttore ma, in quanto autore, prega i critici di abbandonare la sala, richiesta che non viene minimamente rispettata. La conseguenza è che Pasolini si rifiuta di partecipare alla tradizionale conferenza stampa, invitando i giornalisti nel giardino di un albergo per parlare non del film, ma della situazione della Biennale.

Nel 1973 comincia la sua collaborazione al *Corriere della sera*, con interventi critici sui problemi del paese. Presso Garzanti, pubblica la raccolta di interventi critici *Scritti corsari*, e ripropone le poesie friulane in una forma del tutto peculiare sotto il titolo di *La nuova gioventù*.

La mattina del **2 novembre 1975**, sul litorale romano ad Ostia, in un campo incolto in via dell'idroscalo, una donna, Maria Teresa Lollobrigida, scopre



il cadavere di un uomo. Sarà Ninetto Davoli a riconoscere il corpo di Pier Paolo Pasolini. Nella notte i carabinieri fermano un giovane, Giuseppe Pelosi, detto "Pino la rana" alla guida di una *Giulietta 2000* che risulterà di proprietà proprio di Pasolini. Il ragazzo, interrogato dai carabinieri, e di fronte all'evidenza dei fatti, confessa l'omicidio. Racconta di aver incontrato lo scrittore presso la Stazione Termini, e dopo una cena in un ristorante, di aver raggiunto il luogo del ritrovamento del cadavere; lì, secondo la versione di Pelosi, il poeta avrebbe tentato un approccio sessuale, e vistosi respinto, avrebbe reagito violentemente: da qui, la reazione del ragazzo.

Il processo che ne segue porta alla luce retroscena inquietanti. Si paventa da diverse parti il concorso di altri nell'omicidio ma non vi sarà arriverà mai ad accertare con chiarezza la dinamica dell'omicidio. Piero Pelosi viene condannato, unico colpevole, per la morte di Pasolini.

Il corpo di Pasolini è sepolto a Casarsa.

# PASOLINI NEL MONDO DELLA LETTERATURA, DELLA POESIA E DEL CINEMA

## • LE PRIME FASI POETICHE

La formazione giovanile di Pasolini è quella tipica del letterato degli anni Trenta: è inserita nel clima dell'Ermetismo ed è incentrata sulla «venerazione della poesia», vista come valore assoluto e sacro. A questa formazione corrisponde la sua **prima produzione poetica**, sia quella in dialetto friulano (*Poesie a Casarsa*, 1942; poi *La meglio gioventù*, 1954), sia quella in lingua (*L'usignolo della Chiesa cattolica*, pubblicato nel 1958 ma risalente al 1943-1949). Il poeta vede l'arcaico Friuli contadino come un mondo primigenio, incontaminato, innocente, e nella sua contemplazione lo trasforma in un Eden mitico, identificandolo con la sua stessa giovinezza. Siamo ancora nell'ambito di una sensibilità squisitamente romantico-decadente. Il dialetto non è usato in forme realistiche e mimetiche, ma come lingua fresca e intatta, l'unica che può rendere l'innocenza primordiale di quel mondo.

Il linguaggio poetico è quello analogico del Simbolismo, e risente della lezione di Pascoli e degli ermetici.

Ma la vitalità giovanile in questi versi si rivela qualcosa di torbido, di sofferto: vi aleggia l'ombra del peccato, della morte. Pasolini non è mai riuscito a vivere il suo slancio sensuale con immediata innocenza: il suo **vitalismo** è sempre stato **turbato dal suo senso di colpa**, che ha radici in una formazione cattolica.

Nella raccolta *L'usignolo della Chiesa Cattolica* questa tematica si fa scoperta, venandosi di elementi morbidamente, estenuatamente decadenti.

Anche Pasolini, come molti scrittori italiani del dopoguerra, sentì il **fascino delle ideologie di sinistra**. Per lui, però, il marxismo fu più che altro uno stimolo all'impegno civile, nel quadro di un generico umanesimo, non ideologia vissuta in modo totale.

Pasolini fu sempre un'intellettuale "disorganico", "eretico", dissenziente. Nel marxismo cercava anche un antidoto a quel fondo torbidamente decadente ed irrazionalistico che sentiva con senso di colpa presente in sé, ma fu sempre consapevole della contraddizione inconciliabile fra le due tendenze.

La contraddizione è stata però feconda sul piano creativo: da essa sono nate le sue poesie migliori, quelle di *Le ceneri di Gramsci* (1957) e di *La religione del mio tempo* (1961). Esse segnano anche il distacco dalle forme dell'Ermetismo, la sperimentazione di moduli espressivi nuovi, nel solco del programma della rivista "Officina", fondata da Pasolini nel 1955 con Roberto Roversi e Francesco Leonetti.

## • LA NARRATIVA

La contraddizione tra coscienza marxista e impulsi irrazionali e decadenti è evidente anche nelle prove narrative più importanti di Pasolini, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Al centro di entrambi i romanzi si colloca il **sottoproletariato delle borgate**, nella sua degradazione morale e materiale. Ma se esteriormente i due libri possono far pensare alla narrativa naturalistica e neorealistica, ne divergono in realtà sostanzialmente: ciò che induce Pasolini a concentrarsi su quel mondo brulicante è **un'attrazione decadente per ciò che in esso vi è di impuro**, degradato, ripugnante, e **al tempo stesso per la carica di vitalità estrema** e a suo modo innocente che lo pervade. È una personale variante di quella tematica che percorre gran parte della narrativa di questi anni: il populismo. Con la differenza che il sottoproletariato per Pasolini non è portatore di valori sociali positivi nei confronti della borghesia, ma è qualcosa di “irrimediabilmente altro” rispetto ad essa, una negazione oggettiva e totale dei suoi valori.

Anche l'uso insistito del **dialetto romanesco** (nei dialoghi, ma anche in parte nelle didascalie descrittive) non risponde alle esigenze mimetiche e documentarie del Naturalismo ottocentesco e di tanto Neorealismo contemporaneo: da un lato è una squisita operazione letteraria, fondata su una rigorosa ricerca filologica, dall'altro risponde ad un bisogno di immersione totale, viscerale, in quella materia così vitale e torbida al tempo stesso, di regressione in quella pura fisicità al di qua di ogni coscienza (un discorso analogo si potrebbe fare per la prima produzione filmica di Pasolini, *Accattone*, *Mamma Roma*, ma elementi di un vagheggiamento del popolo come entità primordiale e barbarica si colgono ancora nella più recente trilogia costituita dal *Decameron*, dai *Racconti di Canterbury* e da *Il Fiore delle “Mille e una notte”*).

## • L'ULTIMO PASOLINI

Le posizioni di Pasolini mutano sensibilmente nel corso degli anni Sessanta. Egli si rende conto dolorosamente del fatto che, con il boom economico e con l'instaurarsi della civiltà dei consumi, anche quella forza “naturale” che è il sottoproletariato si integra completamente, viene amalgamata nei comportamenti e nel linguaggio al resto della società, appiattendosi in un indifferenziato universo piccolo borghese e conformista. Nei confronti della società neocapitalistica dello “sviluppo” e del “benessere”, Pasolini conduce in questi anni la sua battaglia più accanita, che si trasforma in un **atto d'accusa violento contro la classe dirigente e il ceto politico**, il “Palazzo”, come egli lo definisce con un'immagine divenuta famosa, contro il “nuovo fascismo” consumistico che punta “all'omologazione brutalmente totalitaria del mondo”, cancellando ogni differenza individuale, sociale, etnica e negando la libertà.

Questa attività polemica dà vita a una serie di **saggi e articoli** comparsi su quotidiani e riviste e poi raccolti nei volumi *Empirismo eretico*(1972), *Scritti corsari* (1975), *Lettere luterane*(postumo, 1976).

Nella sua contrapposizione radicale “all'omologazione” contemporanea e al consumismo livellatore Pasolini giunge a vagheggiare con nostalgia una civiltà contadina scomparsa, autentica, incorrotta, vitale nella sua povertà, assumendo posizioni che rientrano nell'alveo antico dell'anticapitalismo romantico. Questo atteggiamento lo porta a guardare con simpatia il Terzo Mondo, i “dannati della terra”, in cui quell'autenticità originaria gli sembra ancora resistere all'assalto della modernità corruttrice.

Pasolini si rende lucidamente conto del fatto che, in questo contesto neocapitalistico, perde ogni senso la figura dell'intellettuale tradizionale, umanista, e del fatto che la **letteratura smarrisce ogni funzione**. Un sintomo di questa sfiducia nella letteratura si coglie anche nel diradarsi dei suoi libri di poesia e narrativa e nella sua dedizione quasi totale alla **produzione cinematografica** e al teatro a cui Pasolini offre testi come *Affabulazione* e *Porcile*.

Il senso di questa crisi della funzione intellettuale si coglie nella raccolta ***Poesie in forme di rosa* (1964)** e soprattutto in ***Trasumanar e organizar* (1971)**, in cui scompare "l'aura" poetica tradizionale e la poesia viene ridotta a funzioni pratiche, la discussione, la polemica, con esiti ironici e prosastici, non molto lontani da quelli della Neo-avanguardia (con cui Pasolini aveva aspramente polemizzato anni prima).

Negli ultimi anni lo scrittore aveva lavorato ad un vasto disegno narrativo, ad un romanzo che fosse un implacabile **atto d'accusa contro la società neocapitalistica**, contro l'intreccio torbido di politica, affari e trame occulte che avevano caratterizzato la storia italiana degli anni Settanta. Gli abbozzi di questo romanzo, dal titolo ***Petrolio***, sono stati pubblicati nel 1993.

## LE CENERI DI GRAMSCI



Seguono due passi del poemetto che dà il titolo alla raccolta e fu scritto nel **1954**.

In una nota dell'autore: « Gramsci è sepolto in una piccola tomba del Cimitero degli Inglesi, tra Porta San Paolo e Testaccio, non lontano alla tomba di Shelley. Sul cippo si leggono solo le parole : “Cinera Gramsci” con le date »

### I

Non è di maggio questa impura aria  
che il buio giardino straniero  
fa ancora più buio, o l'abbaglia

con cieche schiarite... questo cielo  
di bave sopra gli attici giallini  
che in semicerchi immensi fanno velo

alle curve del Tevere, ai turchini  
monti del Lazio... Spande una mortale  
pace, disamorata come i nostri destini,

tra le vecchie muraglie l'autunnale  
maggio. In esso c'è il grigiore del mondo,  
la fine del decennio in cui ci appare

tra le macerie finito il profondo  
e ingenuo sforzo di rifare la vita;  
il silenzio, fradicio e infecondo...

Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore  
era ancora vita, in quel maggio italiano  
che alla vita aggiungeva almeno ardore,

quanto meno sventato e impuramente  
sano  
dei nostri padri - non padre, ma umile  
fratello - già con la tua magra mano

delineavi l'ideale che illumina

(ma non per noi: tu morto, e noi  
morti ugualmente, con te, nell'umido

giardino) questo silenzio. Non puoi,  
lo vedi?, che riposare in questo sito  
estraneo, ancora confinato. Noia

patrizia ti è intorno. E, sbiadito,  
solo ti giunge qualche colpo d'incudine  
dalle officine di Testaccio, sopito

nel vespro: tra misere tettoie, nudi  
mucchi di latta, ferrivecchi, dove  
cantando vizioso un garzone già chiude

la sua giornata, mentre intorno spiove.

[...]

## IV

Lo scandalo del contraddirmi,  
dell'essere  
con te e contro te; con te nel core,  
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore  
- nel pensiero, in un'ombra di azione -  
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;  
attratto da una vita proletaria  
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria  
sua lotta: la sua natura, non la sua  
coscienza: è la forza originaria

dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,  
a darle l'ebbrezza della nostalgia,  
una luce poetica: ed altro più

io non so dirne, che non sia  
giusto ma non sincero, astratto  
amore, non accorante simpatia...

Come i poveri povero, mi attacco  
come loro a umilianti speranze,  
come loro per vivere mi batto

ogni giorno. Ma nella desolante  
mia condizione di diseredato,  
io possiedo: ed è il più esaltante

dei possessi borghesi, lo stato  
più assoluto. Ma come io possiedo la  
storia,  
essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce?

[...]

## ANTONIO GRAMSCI E LA NASCITA DEL PCI

**N**ell'ottobre 1920 si riunì a Milano il gruppo favorevole alla costituzione di un partito comunista e Amadeo Bordiga, Luigi Repossì, Bruno Fortichiari, Gramsci, Nicola Bombacci, Francesco Misiano e Umberto Terracini costituirono il *Comitato provvisorio della frazione comunista del Partito Socialista*.

Il **Partito Comunista Italiano (PCI)** fu un partito politico italiano nato il 21 gennaio **1921** a Livorno come *Partito Comunista d'Italia (sezione italiana della III Internazionale)* per scissione della mozione di sinistra del Partito Socialista Italiano guidata da Amadeo Bordiga e Antonio Gramsci, al XVII Congresso socialista.

La scissione si realizzò il 21 gennaio 1921, nel Teatro San Marco di Livorno, con la nascita del «Partito Comunista d'Italia, sezione italiana dell'Internazionale». Il comitato centrale fu composto dagli astensionisti (Amadeo Bordiga, Ruggiero Grieco, Giovanni Parodi, Cesare Sessa, Luduvico Tarsia e Bruno Fortichiari), dagli ex-massimalisti (Nicola Bombacci, Ambrogio Belloni, Egidio Gennari, Francesco Misiano, Anselmo Marabini) e dagli ordinovisti Gramsci e Terracini.

Dall'1 gennaio 1921 Gramsci diresse l'*Ordine nuovo*, divenuto ora uno dei quotidiani comunisti insieme con *Il Lavoratore* di Trieste e *Il Comunista* di Roma, quest'ultimo diretto da Togliatti. Non venne eletto deputato alle elezioni del 15 maggio: Gramsci non ha capacità oratorie, è ancora giovane e anche la sua conformazione fisica non lo agevola nell'apprezzamento di molti elettori. Alla fine di maggio partì per Mosca, designato a rappresentare il Partito italiano nell'esecutivo dell'Internazionale comunista.

A differenza di Bordiga, tutto inteso a salvaguardare la «purezza» programmatica del partito, Gramsci guardava anche a obiettivi democratici, intermedi, raggiungibili utilizzando le contraddizioni presenti negli strati sociali e le forze che potevano rappresentare elementi di rottura.

Nel III Congresso dell'Internazionale comunista, di fronte al riflusso dell'ondata rivoluzionaria rappresentata dalle sconfitte delle esperienze comuniste in Germania e in Ungheria, si decise la tattica del fronte unito con la socialdemocrazia. Bordiga e la maggioranza dei dirigenti comunisti italiani si oppose, elaborando le *Tesi di Roma*, base programmatica del II Congresso del Partito, tenuto a Roma nel marzo del 1922.

Gramsci vi aderì ma scrisse di aver «*accettato le tesi di Amadeo perché esse erano presentate come un'opinione per il Quarto Congresso [dell'Internazionale comunista] e non come un indirizzo d'azione. Ritenevamo di mantenere così unito il partito attorno al suo nucleo fondamentale, pensavamo che si potesse fare ad Amadeo questa concessione [...] senza nuove crisi e nuove minacce di scissione nel seno del nostro movimento*».

Nel IV Congresso dell'Internazionale, tenutosi dal 5 novembre al 5 dicembre 1922, di fronte all'avvento al potere di Mussolini, ai delegati comunisti italiani fu posta con ancora maggior forza la necessità di fondersi con corrente socialista degli internazionalisti, capeggiata da Giacinto Menotti Serrati, e di costituire un nuovo Esecutivo, mettendo in minoranza Bordiga, sempre contrario a ogni accordo. Lo stesso Bordiga fu arrestato al suo rientro in Italia nel febbraio 1923 furono incarcerati anche i rappresentanti del nuovo Esecutivo: Gramsci restò così il massimo dirigente del Partito e nel novembre del 1923 si trasferì a Vienna per seguire più da vicino la situazione italiana. Fu allora che egli ritenne necessario rompere con la politica di Bordiga.

Il 12 febbraio 1924 uscì a Milano il primo numero del nuovo quotidiano comunista l'Unità e dal primo marzo la nuova serie del quindicinale l'*Ordine nuovo*. Alle elezioni del 6 aprile venne eletto deputato al parlamento, potendo così rientrare a Roma, protetto dall'immunità parlamentare, il 12 maggio 1924.

Il 10 giugno un gruppo di fascisti rapì e uccise il deputato socialista Giacomo Matteotti; sembrò allora che il fascismo stesse per crollare, ma non fu così; l'opposizione parlamentare scelse la linea sterile di abbandonare il Parlamento, dando luogo alla cosiddetta "Secessione dell'Aventino". Il 20 ottobre Gramsci propose vanamente che l'opposizione aventiniana si costituisca in «Antiparlamento», in modo da segnare nettamente la distanza e svuotare di significato un Parlamento di soli fascisti.



In febbraio Gramsci andò a Mosca. Tornato in Italia a maggio, il 26 tenne il suo primo e unico discorso in Parlamento, davanti all'ex compagno di partito Mussolini, ora Primo ministro.

Dal 20 al 26 gennaio 1926 si svolse clandestinamente a Lione il III Congresso del Partito. Vi parteciparono 70 delegati, tra cui Gramsci che presentò le Tesi congressuali elaborate insieme con Togliatti. Il proletariato, in quanto forza sociale omogenea e organizzata rispetto alla piccola borghesia urbana e rurale, che ha interessi differenziati, viene visto, nelle Tesi, come l'unico elemento che abbia una funzione unificatrice di tutta la società e perciò il Partito andrà "bolscevizzato", ossia organizzato per cellule di fabbrica e disciplinato negando al suo interno la possibilità dell'esistenza delle frazioni. Il Congresso approvò le Tesi a grande maggioranza (90%) ed elesse il Comitato centrale con **Gramsci segretario del Partito**.

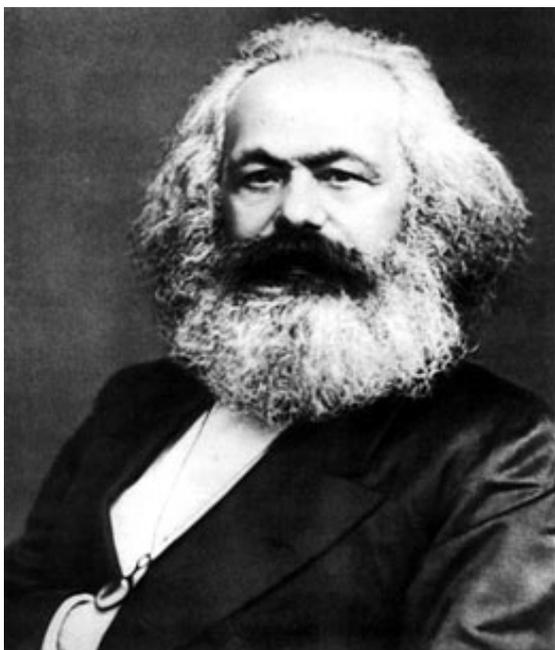
Il PCd'I venne soppresso dal regime fascista il 5 novembre 1926 ma continuò la sua esistenza clandestina, i cui militanti in parte rimasero in Italia, dove fu l'unico partito antifascista ad essere presente seppure a livello embrionale, in parte emigrarono all'estero, soprattutto in Francia e in URSS. Con l'arresto di Gramsci, la guida di fatto passò a Togliatti, che rafforzò ulteriormente i rapporti con l'Unione Sovietica.

## L'INTERPRETAZIONE MARXISTA DI PASOLINI

L'itinerario poetico di Pier Paolo Pasolini è complesso e anche contraddittorio, ricco di esperienze linguistiche e stilistiche diverse, di tensioni, di suggestioni accolte e di polemici rifiuti. Pasolini in quest'epoca si impose una difficile sintesi di lirismo e poesia civilmente impegnata, di cui sono testimonianza la raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957).

La lirica è ricca di quei contrasti e quelle contraddizioni che il poeta viveva a volte drammaticamente in se stesso: c'è **da un lato l'adesione appassionata, vitalistica, viscerale, pura a un mondo popolare** - contadino prima, legato alla materna terra friulana, poi sottoproletario - **dall'altro alla razionale ideologia marxista che analizza le forze della storia per cambiarla.**

Emarginazione e impegno. Pasolini riflette su tali temi sul finire degli anni Cinquanta, proprio negli anni cioè della crisi del neorealismo e del ritorno all'intimismo e al privato.



La difficile operazione di restituire alla poesia una funzione civile, senza per questo trascurare la propria vita e storia interiore, fatta di pulsioni anche violente e confuse e di tensioni e lacerazioni profonde, dà i suoi frutti forse migliori.

La rievocazione del proprio approdo alle borgate romane, dopo la drammatica separazione dal mondo friulano vagheggiato in quanto depositario di una cultura arcaica ancora intatta, si fonde naturalmente con la rappresentazione (accusatoria) della desolazione e degradazione dell'ambiente suburbano e con l'assunzione del sottoproletariato a possibile forza traente della storia.

Quello che qui si coglie in atto è un processo di mitizzazione del sottoproletariato urbano, processo analo-

go e opposto a quello di mitizzazione della società rurale arcaica dell'infanzia friulana. A legare i due mondi è forse proprio il dato della comune marginalità (che nella gente di borgata è vera e propria emarginazione) rispetto ai grandi movimenti innovatori della storia (il capitalismo e il neocapitalismo, ma anche il marxismo ortodosso: di questi anni è l'invasione dell'Ungheria), contro cui Pasolini assume sempre una posizione fortemente critica e provocatoria (talora confusamente, talaltra lucidamente critica e provocatoria). Ma è da notare che questa comune marginalità dei due mondi si fonde con il senso di personale emarginazione, che costituisce uno dei nodi fondamentali del vissuto e della riflessione pasoliniana e che Pasolini in qualche misura coltiverà anche quando - dopo i processi e gli scandali - gli arriderà il successo, come scrittore, uomo di cultura e cineasta.

## IL “BOOM ECONOMICO” E LA CIVILTÀ DI MASSA

**F**ra il **1958 e il 1963**, giunse al culmine il processo di crescita economica iniziato in Italia dopo il 1950. Furono questi gli anni del **miracolo economico**: anni in cui l'Italia ridusse significativamente il divario che la separava dalla maggior parte dei paesi più industrializzati. Lo sviluppo interessò soprattutto l'industria manifatturiera, che nel '61 giunse a triplicare la sua produzione rispetto al periodo prebellico; un incremento particolarmente significativo si verificò nei settori siderurgico, meccanico e chimico, dove più ampio fu il rinnovamento degli impianti e delle tecnologie.

Molti erano i fattori che avevano promosso il miracolo: la congiuntura internazionale favorevole; la politica di libero scambio avviata negli anni '50 e sancita dall'adesione alla Cee; la modesta entità del prelievo fiscale; e, soprattutto, lo scarto che si venne a creare fra l'aumento della produttività e il basso livello dei salari.

L'agricoltura, che nel '51 assorbiva ancora quasi il 45% degli occupati, passava dieci anni dopo al 30% (e la percentuale sarebbe scesa negli anni successivi); l'industria saliva, nello stesso periodo, dal 29 al 37% e i servizi dal 27 al 32%. Molto limitata fu la modernizzazione delle attività agricole, che mantennero in questo periodo un tasso di sviluppo modesto e una scarsa produttività.

La crescita dei consumi fu resa possibile dall'aumento generalizzato delle retribuzioni che si verificò a partire dalla fine degli anni '50. Il calo della disoccupazione, conseguenza dello stesso sviluppo economico, accrebbe la capacità contrattuale dei lavoratori che, con una serie di lotte sindacali, riuscirono a ottenere notevoli miglioramenti salariali: questi aumenti ebbero però l'effetto di ridurre i margini di profitto e di mettere in moto un processo inflazionistico. Così, nel 1963-64, il miracolo italiano conobbe una battuta d'arresto. La congiuntura negativa fu superata in pochi anni: a partire dal '66, la crescita riprese, ma intanto era venuta in primo piano una serie di problemi economici e sociali.

La società italiana subì una serie di profonde trasformazioni, che cambiarono il volto del paese e le abitudini dei suoi cittadini. Col miracolo economico, l'Italia si lasciò alle spalle le strutture e i valori della società contadina ed entrò nella civiltà dei consumi. Il fenomeno più importante e vistoso di questi anni fu il massiccio esodo dal Sud verso il Nord e dalle campagne verso le città. Fra il '51 e il '61, circa 2 milioni di persone abbandonarono il Mezzogiorno. La crescita delle città, anche quelle non industriali, si accompagnò tra il '51 e il '63 a un fortissimo incremento dell'occupazione nei settori del commercio e dell'edilizia, vere e proprie spugne dell'esodo rurale. L'inserimento degli immigrati meridionali nelle grandi città industriali fu tutt'altro che indolore e, almeno in un primo tempo, mise in evidenza il divario - che non era solo economico, ma investiva anche i modi di vita e i modelli culturali - fra il Nord e il Sud del paese. Tuttavia, in quegli stessi anni, ebbe inizio un processo di integrazione, grazie anche alla scolarizzazione e alla diffusione di alcuni consumi di massa.

La televisione e l'automobile furono gli strumenti e i simboli principali di questo cambiamento. I primi apparecchi televisivi comparvero in Italia alla metà degli anni '50, con l'inizio di regolari trasmissioni da parte della Rai, ente di Stato. Ma il boom della televisione cominciò alla fine del decennio, in significativa coincidenza con l'avvio del miracolo economico.

La televisione diventò un veicolo attraverso cui passano una lingua comune e nuovi modelli culturali di massa. Se la televisione fu il maggiore strumento di unificazione linguistica e culturale dell'Italia del miracolo, l'automobile fu l'espressione principale di una supposta parificazione economica e sociale, il simbolo di una nuova indipendenza e di una nuova libertà di movimento.

## SUPPLICA A MIA MADRE



Fu scritta da Pier Paolo Pasolini il **25 aprile 1962** e fu inserita nella prima edizione del libro *Poesia in forma di rosa* pubblicato nel 1964, nella prima sezione *La Realtà* della quale è la poesia numero quattro.

È difficile dire con parole di figlio  
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,  
ciò che è sempre stato, prima d'ogni altro amore.

Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:  
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.

Sei insostituibile. Per questo è dannata  
alla solitudine la vita che mi hai data.

E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame  
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.

Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu  
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:

ho passato l'infanzia schiavo di questo senso  
alto, irrimediabile, di un impegno immenso.

Era l'unico modo per sentire la vita,  
l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita.

Sopravviviamo: ed è la confusione  
di una vita rinata fuori dalla ragione.

Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire.  
Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...

## IL COMPLESSO DI EDIPO

Il messaggio della poesia è dato dalla consapevolezza del poeta di avere avuto un **amore morboso verso la madre** e proprio da questo amore è nata l'angoscia della sua vita. La madre è sempre insostituibile, anche se il poeta vuole avere altri rapporti carnali. Ma l'amore per la madre era stato l'unico modo per dare un senso alla sua vita; oggi questa schiavitù verso di lei è terminata e così comincia una nuova vita che il poeta si augura si rinnovi nel futuro aprile.

A buon diritto si può parlare quindi di un rapporto "edipico" di Pier Paolo Pasolini con la madre Susanna Colussi; ciò è anche testimoniato dal fatto che Pasolini vivrà con la madre per tutta la sua vita e che, addirittura, la farà recitare in alcuni dei suoi film.

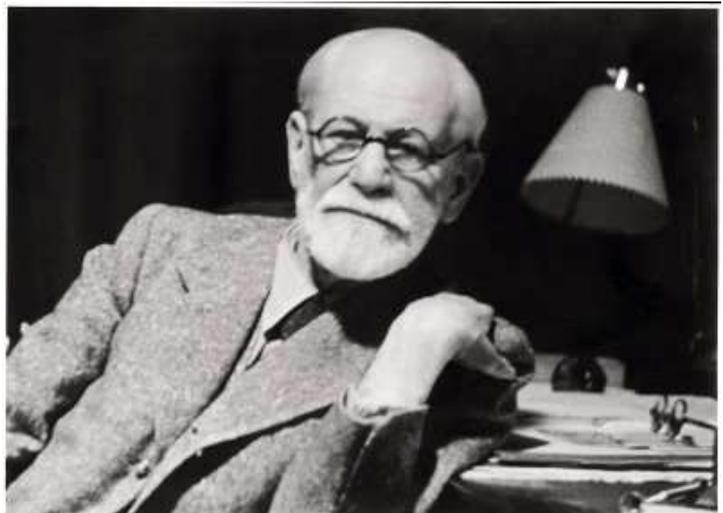
Il complesso di Edipo è un concetto originariamente sviluppato nell'ambito della teoria psicoanalitica da **Sigmund Freud (1856-1939)**, che ispirò anche Carl Gustav Jung (fu lui a descrivere il concetto e a coniare il termine "Complesso"), per spiegare la maturazione del bambino attraverso l'identificazione col genitore del proprio sesso e il desiderio nei confronti del genitore del sesso opposto. Si basa sul mito greco di Edipo, che uccise suo padre, Laio, e, inconsapevolmente, sposò sua madre Giocasta.

Secondo la teoria freudiana l'Es(l'inconscio) è dominato da pulsioni(libido) che investono la propria energia di volta in volta su un oggetto: senonché questo "investimento oggettuale" si imbatte nella censura della coscienza e si tramuta in una "identificazione". L'energia libidica investita si trasferisce, dall'oggetto esterno all'io, all'io stesso; e ciò le consente di mantenersi in vita, pur attraverso una "sostituzione", o quanto meno allevia e facilita la rinuncia all'oggetto.

Ora il primo oggetto che investe la libido sono le figure dei genitori: è nell'attaccamento ad essi che ha origine la coscienza morale e si plasma il carattere dell'individuo. L'iniziale "investimento oggettuale" nei confronti della figura materna e l'"appoggio" ad essa fanno sorgere un sentimento di "ambivalenza"(ovvero di aggressività latente)verso la figura paterna, che termina in una "identificazione" con essa.

Esso è il "**complesso edipico**", chiamato così perché la leggenda greca di Edipo agli occhi di Freud raccoglie in sé «i due desideri estremi risultanti dalla situazione del figlio: uccidere il padre e prendere in moglie la madre».

In questo processo psichico che avviene durante l'infanzia al termine del quale si forma l'"ideale dell'io" o "Super-io": il mutamento di "indirizzo" si spiega attraverso una "introiezione" della figura paterna, riconosciuta come un'autorità, cosa che costruisce l'atto di nascita della coscienza morale. A questa



prima fonte di autorità ne subentrano poi sempre di nuove, fino a formare il "carattere" dell'io e la sua coscienza adulta. Di fatto, *introiettando* l'autorità paterna, il bambino guadagna una capacità di giudizio morale: il Super-io è appunto il rappresentante di questi valori. Pertanto, la risoluzione del complesso edipico implica il formarsi del Super-io, che costituisce così il «residuo delle prime

scelte oggettuali dell'Es»: se il padre è riconosciuto come «l'ostacolo che si frappone alla realizzazione dei desideri edipici» (l'unione sessuale con la madre), il Super-Io manterrà così i caratteri del padre (il complesso edipico, non a caso, prende anche il nome di complesso paterno).

Così Freud presenta, in ottica psicoanalitica, il mito di Edipo:

*“Voi tutti conoscete la leggenda greca del re Edipo, che è destinato dal fato a uccidere suo padre e a prendere in sposa sua madre, che fa di tutto per sfuggire alla sentenza dell'oracolo e che poi si punisce accecandosi, quando apprende che ha nondimeno commesso, inconsapevolmente, entrambi questi delitti. Mi auguro che molti di voi abbiano provato di persona l'effetto sconvolgente della tragedia nella quale Sofocle tratta questa materia. L'opera del poeta attico mostra come il misfatto di Edipo, commesso molto tempo prima, venga a poco a poco svelato con un'indagine rallentata ad arte attizzata da sempre nuovi indizi; sotto quest'aspetto essa ha una certa somiglianza con il procedere di una psicoanalisi. L'ascoltatore non reagisce alla morale, ma al senso e al contenuto segreto della leggenda.[...] E' come se fosse costretto a ricordare i desideri di eliminare il padre e di prendere al suo posto la madre in moglie, e a esserne atterrito. [...] Anche se l'uomo ha rimosso nell'inconscio i suoi impulsi malvagi e vorrebbe dirsi che non è responsabile di essi, qualcosa lo costringe ad avvertire questa responsabilità come un senso di colpa il cui motivo gli è sconosciuto.”*

[Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917)]

## EDIPO RE: PASOLINI E SOFOCLE

- IL MITO

**A** Tebe, di cui Edipo è Re, si abbatte un'epidemia di peste, Edipo decide di indagare sui motivi di questo castigo. La ricerca sarà scandita da una serie di indizi che porteranno al quadro completo. La colpa sembra risiedere in Edipo, il quale, inconsapevole, ha ucciso Laio (precedente re di Tebe) e ne ha sposato la moglie, Giocasta, ma Laio altro non è che il vero padre di Edipo e Giocasta la madre, incesto e parricidio due colpe che vanno espiate. Giocasta davanti all'atroce scoperta si toglie la vita, mentre Edipo si toglie la vista divenendo un uomo indifeso in balia del mondo. In realtà Edipo si assume la responsabilità di una colpa originata da Laio, che, trasgredendo all'oracolo che gli predisse la morte per mano di suo figlio, incaricò un servo di eliminare il piccolo Edipo, ma il servo spinto da compassione decise di abbandonarlo, lasciando in vita il futuro assassino del re.

- SOFOCLE(429-425 a.C)

**S**ofocle punta alla rappresentazione del processo per individuare la colpa che genera l'epidemia, gli ateniesi conoscevano il mito di Edipo, ma gli avvenimenti che lo portarono alla verità l'ignoravano. Quindi la colpa non è imputabile direttamente a Edipo, ma risiede nell'antefatto della vicenda almeno dal punto di vista dell'opera sofoclea. Tutto ciò che accade è per l'autore segno del destino che Edipo stesso conferma con le proprie azioni, non c'è una colpa superiore, attribuibile agli dei, che ha determinato il fato dell'eroe; Sofocle lascia intendere che le **sofferenze in cui incorre Edipo**, quindi gli uomini, **sono inevitabili**: sulla terra risiedono dolore e sofferenza e gli uomini devono saperle affrontare con dignità poiché non è possibile fuggirne.

- PASOLINI(1967)

**T**ra Sofocle e Pasolini c'è Freud, e se parliamo di Edipo la ovvia precisazione non è così banale. Pasolini stesso dichiara: ***"In Edipo racconto la storia del mio complesso di Edipo"***, quindi è subito chiaro che l'attenzione di Pasolini rispetto all'opera di Sofocle riguarda un aspetto ignoto a Sofocle stesso.

Il film si apre negli anni '30 del 1900. In una bella casa borghese una donna mette al mondo un bambino. Il piccolo cresce con le cure e le attenzioni della madre nella confortante villa e nel verde parco di pioppi. Il padre, un ufficiale di fanteria, matura in se un pericoloso pensiero: quel bambino toglierà a lui le attenzioni, l'affetto e l'amore della sua sposa.



Il pensiero matura finché una notte l'uomo, mosso da gelosia, prende il bambino per i piedi e glieli stringe, quindi uno stacco ci porta sul monte Citerone un ambiente arcaico dove un uomo, servo di Laio, porta appeso ad un bastone un bambino, l'ordine è di ucciderlo, ma il vecchio servo decide di abbandonarlo, un gesto di pietà che sarà decisivo.

Le prime differenze evidenti riguardano il prologo moderno e la ripresa da parte di Pasolini del mito. Pasolini ci racconta la storia di Edipo da quando, neonato, viene portato a Corinto dal re Polibo che lo allevierà come suo figlio. Mentre Sofocle ci mostra, come abbiamo già detto, Edipo già Re di Tebe.

E poi il bellissimo prologo in cui l'autobiografismo di Pasolini risulta subito evidente, ma a conferma ci sono le parole dell'autore stesso: *“Il bambino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ufficiale di fanteria, e la madre, una maestra, è mia madre. Racconto la mia vita, mitizzata naturalmente, resa epica dalla leggenda di Edipo.”* .



Altre varianti del mito sono: il coro, sostituito nel film da canti rumeni registrati dal vivo *“ ho deferito a questo canto incessante, continuo e lontano di popolo, la funzione, sia pure embrionale, del coro”*, la figlia di Edipo sostituita da Angelo, che l' accompagnerà una volta cieco. E poi la sfinge. La sfinge nel mito è la chiave d'accesso verso il terribile destino di Edipo.

Questo la incontra a Tebe. Edipo giunge nella città dopo l'infausta previsione rivelatagli dall'oracolo (l'uccisione del padre e il rapporto incestuoso con la madre). Edipo scappa da Corinto e dai suoi presunti genitori e vaga finché a un trivio incontra degli uomini che l'ostacolano, nasce una lotta e li uccide, tra questi c'è Laio re di Tebe e padre di Edipo. Si compie, inconsapevolmente per Edipo, parte della previsione. Dopo poco Edipo giunge a Tebe e scopre la città sotto la morsa della sfinge che pone un indovinello a chiunque passi nei suoi pressi e chi non risponde correttamente viene ucciso.

Ma Edipo riesce a battere la sfinge, così si arrega il diritto di sposare la regina Giocasta e divenire re di Tebe. In questo modo si compie totalmente l' anticipazione dell'oracolo.

La sfinge è importante per la dimensione freudiana del film, infatti, quando si troverà davanti a Edipo non gli proporrà l'indovinello, ormai celebre: *“Chi all'alba cammina a quattro zampe a mezzogiorno a due e la sera a tre?”* Nella mitologia Edipo saprà rispondere: *“L' uomo”* e la sfinge abbandonerà la città.

Ma la sfinge dice a Edipo: *“C'è un enigma nella tua vita, qual è?”* ed Edipo risponde: *“Non lo so e non voglio saperlo!”* e allora la sfinge replica: *“È inutile. L'abisso in cui mi spingi è dentro di te.”*

L'enigma di Pasolini è tutto interiore. Quindi siamo nell'inconscio dell'uomo, siamo nelle mani di Freud.

E' chiaro che ai fini della trasposizione di Pasolini ciò che ne viene fuori è un'opera personale, quindi la trasposizione diventa un veicolo e non un fine. Veicolo per un nuovo discorso, differente dalla ricerca della verità e della conoscenza drammatica che è l'essenza del mito di Edipo, nonostante Pasolini sostenne che l'aspetto che più lo interessò dell'opera di Sofocle era proprio *“il contrasto tra la totale innocenza e l'obbligo del sapere”* questo aspetto non sembra approfondito nel film.

# LA MEDEA: PASOLINI E SENECA

- IL MITO

**M**edea è figlia di Eete, re della Colchide, è uno dei personaggi più celebri e controversi della mitologia greca. Il suo nome in greco significa "astuzie, scaltrezze", infatti la tradizione la descrive come una maga dotata di poteri addirittura divini.

Quando Giasone arriva in Colchide insieme agli Argonauti alla ricerca del Vello d'oro, lei se ne innamora perdutamente. E pur di aiutarlo a raggiungere il suo scopo giunge a uccidere il fratello Apsirto, spargendone i poveri resti dietro di sé dopo essersi imbarcata sulla nave Argo insieme a Giasone, divenuto suo sposo. Il padre, così, trovandosi costretto a raccogliere le membra del figlio, non riesce a raggiungere la spedizione, e gli Argonauti tornano a Corinto con il Vello d'Oro.

Dopo dieci anni, però, Creonte, re della città, vuole dare sua figlia Glauce in sposa a Giasone, offrendo così a quest'ultimo la possibilità di successione al trono. Giasone accetta, abbandonando così sua moglie Medea.

Vista l'indifferenza di Giasone di fronte alla sua disperazione, Medea medita una tremenda vendetta. Fingendosi rassegnata, manda in dono un mantello alla giovane Glauce, la quale, non sapendo che il dono è pieno di veleno, lo indossa per poi morire fra dolori strazianti. Il padre Creonte, corso in aiuto, tocca anch'egli il mantello, e muore.

Ma la vendetta di Medea non finisce qui. Secondo la tragedia di Euripide, per assicurarsi che Giasone non abbia discendenza, uccide i figli (Mermo e Fere) avuti con lui: il dolore per la perdita dei propri discendenti porta Giasone al suicidio.

Fuggita ad Atene, a bordo del carro del Sole, Medea sposa Egeo, dal quale ha un figlio, Medo. A lui Medea vuole lasciare il trono di Atene, finché Teseo non giunge in città. Egeo ignora che Teseo sia suo figlio, e Medea, che vede ostacolati i suoi piani per Medo, suggerisce al marito di uccidere il nuovo venuto durante un banchetto. Ma all'ultimo istante Egeo riconosce suo figlio, e Medea è costretta a fuggire di nuovo.

Torna nella Colchide, dove si ricongiunge e si riappacifica con il padre Eete.

- SENECA(61-62 d.C.)

**M**edea è una tragedia di cui è autore Lucio Anneo **Seneca**. Fu rappresentata fra il **61 ed il 62 d.C.**

L'opera si ispira alla Medea di Euripide e mostra anche l'influenza dell'omonima tragedia perduta di Ovidio.

La tragedia presenta l'innovazione tecnica dell'uccisione dei figli da parte della protagonista sulla scena e davanti agli occhi degli spettatori, contrariamente a quanto si usava nel dramma antico, in cui i fatti luttuosi, anziché essere rappresentati, venivano narrati da un nunzio.

Già nel prologo la figura della protagonista è delineata, non molto come una donna tradita, abbandonata dallo sposo, quanto come una maga dal carattere demoniaco, desiderosa di una tremenda **vendetta**. È questa una differenza tra la Medea di Seneca e quella di Euripide. Quest'ultimo infatti la descrive come una donna disperata nel suo dolore. Ma diverso è anche l'atteggiamento di Giasone, il marito. Infatti mentre in Euripide Giasone è convinto delle sue azioni e disprezza Medea supplice (comportamento che sarà ammonito dal coro), in Seneca invece, l'eroe è in preda all'angoscia e si dichiara costretto a prendere tale decisione, per amore dei figli. Il coro in questo ca-

so approva la figura di Giasone e vede le sue nuove nozze come la sua liberazione da Medea, per la quale non prova pietà.

- PASOLINI(1969)

**P**ier Paolo Pasolini è uno dei primi registi a portare sulla scena filmica il mito di Medea e lo fa applicando a pieno le teorie sul nuovo cinema che stava elaborando proprio in quegli anni. Medea fa parte di quello che, secondo una suddivisione convenzionale e per certi aspetti arbitraria, è detto “*filone classico*” del cinema pasoliniano.

Pasolini usa il mito e lo pone in correlazione con il mondo contemporaneo tracciando parallelismi e opposizioni che rivelano la grande modernità dell'antico. Infatti, egli rilegge Medea alla luce di un conflitto “primordiale” tra mondo primitivo e mondo civilizzato che risale alle origini della storia dell'eroina, cioè dall'arrivo in Colchide di Giasone e degli Argonauti.

Fortissimo valore simbolico assume il vello d'oro, a più riprese definito “segno della perennità e dell'ordine”, oggetto emblematico dell'identità di un mondo primitivo e ingenuo schiacciato da una civilizzazione che non è scevra di residui colonialistici. Medea è insieme agente e vittima di questo conflitto, che viene vissuto attraverso lo **sdoppiamento** in due diversi momenti: c'è **una Medea barbara e una greca**, il sogno e la realtà.



## GIORGIO DE CHIRICO E LA PARTENZA DEGLI ARGONAUTI



Giorgio De Chirico, *La partenza degli Argonauti*. 1921, tempera su tela, 54 x 73 cm

In questa composizione del **1921** la scena, ampia e profonda, si presenta come una vera e propria piazza d'Italia del nuovo stile classico. Il tempio a destra, di un rigore protorazionalista, fa parte di un apparato scenico orizzontale, che ricorda quello dei primi enigmi, ma si apre sulla sinistra in una prospettiva profonda e geometricamente impeccabile che lascia intravedere al termine la riga bianca del bacino di pietra e la vela di una nave che si allontana sul mare.

Nel vasto spazio di fronte agli edifici vi sono quattro figure, tutte sovradimensionate rispetto alle costruzioni, che appaiono al confronto piuttosto piccole: due nudi stanti a sinistra, un vecchio seminudo sdraiato a terra appoggiato a un cubo marmoreo e con in mano un liuto o un bastone oracolare, e infine una donna vestita in secondo piano, in una calma posa statuaria, che si relaziona in modo ambiguo con le sue consorelle di pietra nelle due nicchie ai lati della porta. Le statue sembrano vive e i vivi sembrano statue.

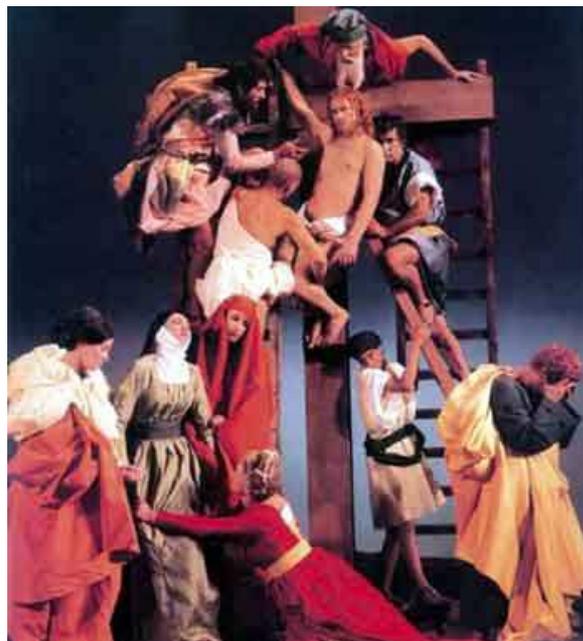
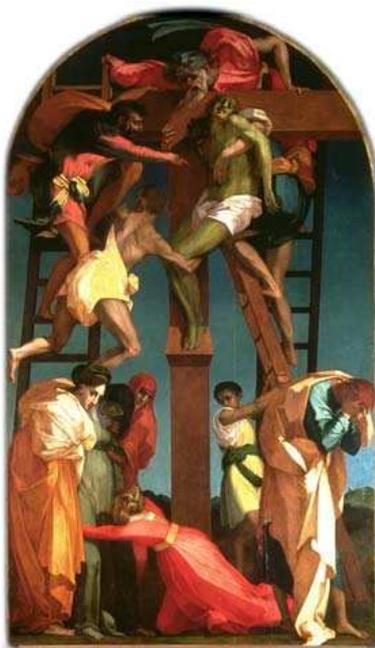
## LA RICOTTA

“ Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che 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). (...) Quindi le mie immagini, quando sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo sfondo sempre in maniera simmetrica, per quanto è possibile: primo piano contro primo piano, panoramica di andata contro panoramica di ritorno, ritmi regolari (possibilmente ternari) di campi, ecc” (<<Il Giorno>>, 20 maggio 1962)

Pasolini quindi attribuisce notevole importanza all'arte, che diventa centrale soprattutto nella sua produzione cinematografica: i suoi personaggi incarnano passioni già viste sulle tele di Caravaggio, Giotto e Masaccio; anche gli ambienti gli scenari sono impregnati di Rinascimento e rimandano in modo nostalgico ad un paese (l'Italia) non ancora contaminato dall'industria e dal potere del consumo. Nella produzione artistica rinascimentale Pasolini ritrova la purezza, la sacralità che non trova nella produzione artistica a lui contemporanea attenta al contrario proprio allo sviluppo industriale e sociale. Per rappresentare quindi la realtà delle borgate nella loro innata purezza e nella loro selvaggia lotta alla sopravvivenza, Pasolini si lascia ispirare dal Rinascimento.

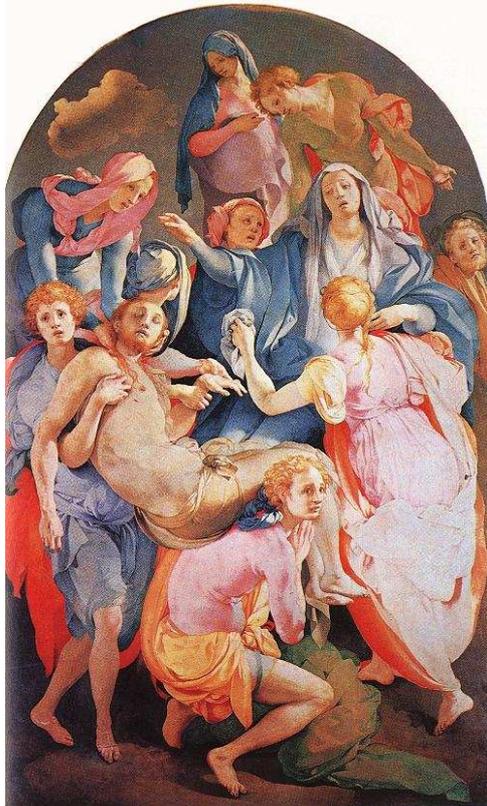
In alcuni film Pasolini ricorre ai *tableaux vivants* - cioè a vere e proprie "messe in scena" di opere pittoriche - perfettamente inseriti nella trama dei film anche se dotati di una propria singolarità. Ad esempio ne *La Ricotta*, un episodio del film *Rogopag* (1963) di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti.

È la storia tragicomica di Stracci, un poveraccio che vive in una borgata romana e che è chiamato a interpretare il ruolo del buon ladrone in un film spettacolare dedicato alla Passione di Cristo (Pasolini fece interpretare il ruolo del regista del film a Orson Welles). Pasolini-Welles ricostruisce, in due sequenze gemelle, le repliche viventi di due opere di due grandi manieristi toscani: la *Deposizione di Cristo* di Rosso Fiorentino (1521) e la *Deposizione* del Pontormo (1526-1528).



Il modo di filmare e utilizzare le immagini è interessante. Inizialmente la visione del *tableau vivant* è totale, a tutto campo; successivamente, esso viene scomposto e le figure riprese in piani e particolari "montati" in modo sempre più rapido.

Inoltre i *tableaux vivants* sono a colori mentre il resto del film è in bianco e nero: è un modo per "isolare" le citazioni pittoriche, che tuttavia sono sentite come "necessarie" a sottolineare il senso tragico ma anche grottesco della vicenda narrata.

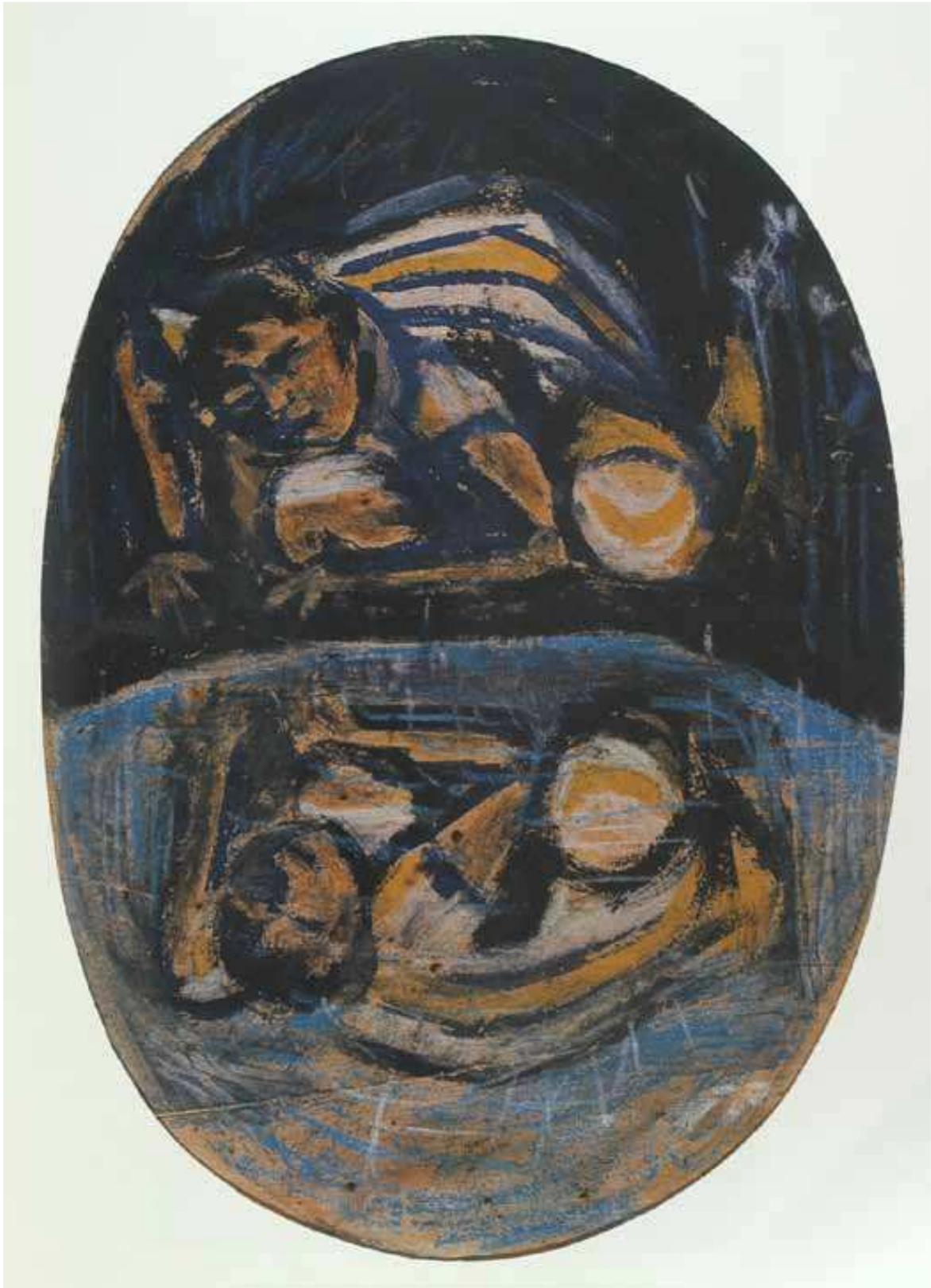


Dalla pittura, perciò, Pasolini ha cercato di imparare la tecnica per fissare nel film le forme del reale: non a caso considerava il cinema "*lingua scritta della realtà*". Quella realtà che pochi, come lui, hanno saputo capire e raccontare, anche a costo di dare "scandalo".

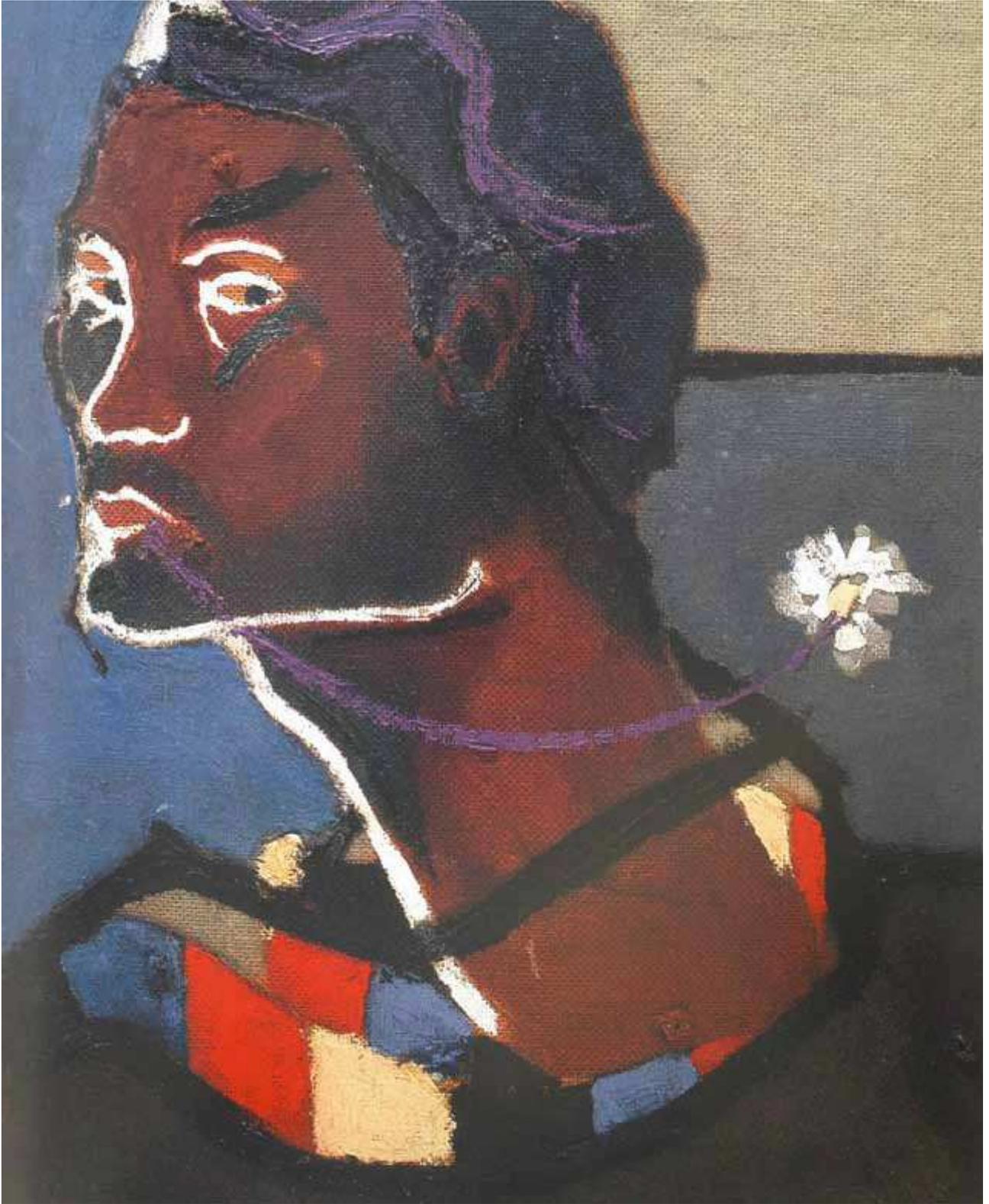
## AUTORITRATTI E DIPINTI DI PASOLINI

“ Ho ricominciato proprio ieri 19 Marzo a dipingere, dopo (tranne qualche eccezione) una trentina d'anni. Non ho potuto far niente né con matita, né coi pastelli, né con la china. Ho preso un barattolo di colla ho disegnato e dipinto insieme, rovesciando direttamente il liquido sul foglio. Ci sarà una ragione per cui non mi è venuta mai l'idea di frequentare qualche liceo artistico o qualche accademia. Solo all'idea di fare qualcosa di tradizionale mi dà la nausea, mi fa stare letteralmente male. Anche trent'anni fa mi creavo delle difficoltà materiali. Per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellophan; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo. Quanto ai quadri veri e propri, li dipingevo su tela di sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con della collaccia e del gesso passati malamente sopra. Eppure non si può dire che fossi (e eventualmente sia) un pittore materico. Mi interessa più la «composizione» — coi suoi contorni — che la materia. Ma riesco a fare le forme che voglio io, coi contorni che voglio io, solo se la materia è difficile, impossibile; e soprattutto se, in qualche modo, è «preziosa». I pittori che mi hanno influenzato nel '43 quando ho fatto i primi quadri e i primi disegni sono stati Masaccio e Carrà (che non sono, appunto, pittori materici). Il mio interesse per la pittura è cessato di colpo per una decina o una quindicina d'anni, dal periodo della pittura astratta a quello della pittura «pop». Ora l'interesse riprende. Sia nel '43 che adesso i temi della mia pittura non possono che essere stati e essere familiari quotidiani, teneri e magari idillici. Malgrado la presenza cosmopolita di Longhi — la mia *Nous* nemmeno pregata, allora, tanta era l'adorazione — la mia pittura è dialettale: un dialetto come «lingua per la poesia». Squisito, misterioso: materiale da tabernacoli. Sento ancora — quando dipingo — la religione delle cose. Forse una parentesi di trent'anni fa sì, che in questo campo, il tempo non sia passato, e io mi ritrovi, davanti a una tela, al punto in cui ho smesso di dipingere. Naturalmente tra i miei idoli (dimenticavo) c'era anche Morandi. Non posso allora tacere il mio immenso amore per Bonnard (i suoi pomeriggi pieni di silenzio e di sole sul Mediterraneo). Vorrei poter fare un quadro un po' simile a un suo paesaggio provenzale che ho visto nel piccolo museo di Praga. Nel peggiore dei casi, vorrei poter essere un piccolissimo pittore neo-cubista. Ma mai, mai, potrò usare il chiaroscuro, né soffiare il colore, con la spugnosa purezza e perfetta pulizia che sono necessarie al cubismo. Ho bisogno di una materia espressionistica, senza possibilità di scelta. (Come si vede, anche i dilettanti hanno i loro appassionati problemi).”

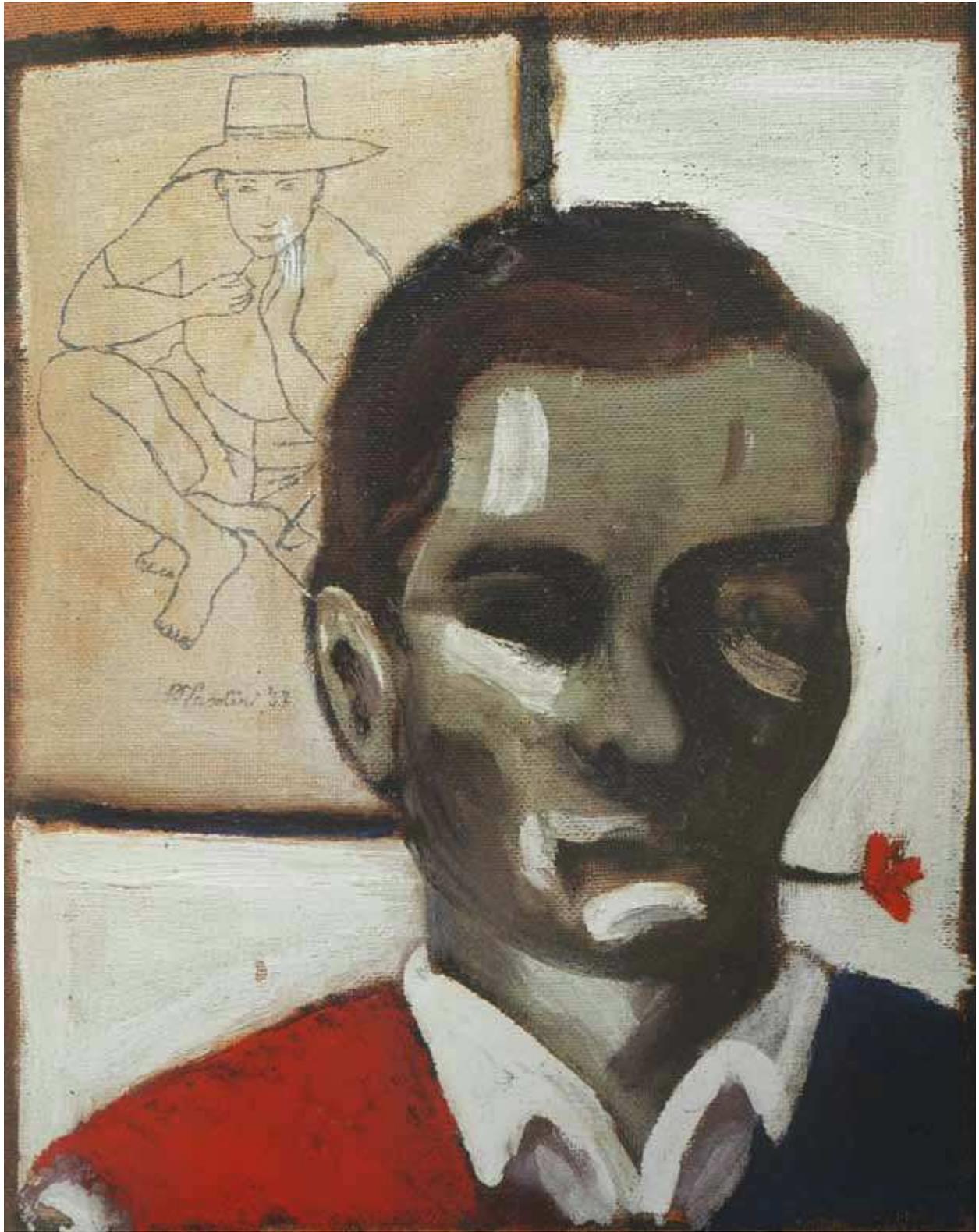
Scritto da Pasolini nel 1970 e pubblicato postumo.



*Narciso, 1947*  
tempera e pastello su carta, cm 27x37



*Autoritratto con la vecchia sciarpa*, 1946  
olio su faesite, cm. 42,8x38



*Autoritratto col fiore in bocca, 1947*  
olio su faesite, cm 42,5x34,5



Pier Paolo Pasolini con alle spalle *Autoritratto col fiore in bocca*

## PAOLO CHIASERA E *THE FOLLOWING DAYS*

**A**ll'interno della ricerca di Paolo Chiasera(1978), l'identità del mito all'interno della società e della cultura contemporanee riveste un ruolo importante, dove “mito” è appunto inteso come proiezione e ossessione personali e quotidiane, come operazione comune di ricreazione continua della realtà in corrispondenza al proprio immaginario.

Nell'osservare gli sviluppi e le implicazioni di questa attività di re-invenzione “mitica” del quotidiano, l'artista traccia le dinamiche con cui la dimensione intima del mito tende a riverberarsi, trasformarsi, travestirsi e snaturarsi - attraverso i meccanismi dell'emulazione, della celebrazione, del consenso - nella dimensione collettiva e contraddittoria del gruppo. Il mito infatti, invece di restare relegato in una dimensione appartata e appunto “mitica”, estraneo al potere e fuori dalla storia, ne è invece sempre emanazione diretta e consapevole, e ha per questo la funzione che ha ogni strumento volgare, nel senso di popolare, in ogni società: il mito trasmette al quotidiano la sua forza (*bigger than life*) di redenzione metaforica e iconica.

Come oggi ci dimostrano il cinema, la musica, persino la politica contemporanei (tutti piani a cui Chiasera ha attinto), il mito, e le icone che lo incarnano, hanno la funzione di modificare la percezione del sé, di personalizzare una versione mitica interiore, di innescare una mitopoiesi “fai da te” che, creando uno scollamento fra sé reale e sé immaginato, ci permette di accedere a un'esperienza del sé meno particolare e più universale, meno individuale e più collettiva, ovvero più assimilabile a quella del gruppo, ma inevitabilmente anche meno autentica.



Nella percezione dell'artista, la storia contemporanea, e chi detiene il potere di raccontarla attraverso le metafore mitiche che la legittimano e le icone che la illustrano, è quindi profondamente

inadatta a raccontarsi in modo soddisfacente. La nostra sarebbe un'epoca preistorica alla ricerca di un suo linguaggio ma, paradossalmente, anche un'epoca con una radicata mitologia a cui fare riferimento. Per questo Chiasera assume un atteggiamento duplice, da una parte racconta in modo critico il funzionamento e la trasmissione dei miti contemporanei, ma dall'altra se ne fa anche travolgere in modo del tutto acritico, per poter partecipare, nonostante la sua inadeguatezza, al flusso e riflusso della creazione mitica quale unica valvola di sfogo individuale e collettivo al bisogno di raccontare e di raccontarsi.

Questa duplicità, fra attacco cosciente da una parte ai meccanismi di induzione sociali ed estetici di una mitologia apertamente inefficace, e dall'altra fiducia nel mito come rappresentazione della storia e del potere contemporanei, è l'ambiguità che Chiasera persegue e che gli permette di giocare con i miti contemporanei e nello stesso tempo di tenersene a distanza.

Chiasera individua uno spazio e un tempo chiusi e autoreferenti, un ambiente suburbano - il podere di Molinella, vicino a Bologna - collocato lungo quel confine fra operaio e contadino, industriale e agricolo a cui Pier Paolo Pasolini affidava il risorgere del mito nella drammaturgia contemporanea. È qui che compare, a tre ragazzi, una colossale statua di gesso, cinque metri di altezza per cinquemila chili di massa biancastra: essa rappresenta la testa di Pier Paolo Pasolini.

Due ragazzi scappano e il terzo invece si arrampica, penetra nel cervello del poeta e lì si ferma a riposare, finché la testa di Pasolini non esplode.



*The Following Days*, è il titolo del video in 16/9 di Paolo Chiasera, sul quale egli afferma: *“Pasolini è un'apparizione, un'enorme statua da cui escono fiamme altissime (come un'eco di Petrolino). Tre i ragazzi davanti ai quali si materializza nella campagna bolognese, così come tre erano forse le persone che l'hanno ucciso all'Idroscalo di Ostia. Un'immagine che crea un orifizio mentale, attraverso il quale uno dei tre entra nel cervello di Pasolini.[...]Egli è un monumento dei nostri giorni, un personaggio fuori dai partiti del quale ho, abbiamo, memoria: ma una memoria sentimentale.”*