

ISLG BULLETIN

**The Annual Newsletter
of the
ITALIAN STUDIES LIBRARY GROUP**

Number 15
2016

EDITORS

Andrea Del Cornò
The London Library

Cecilia Izzo
*Sackler Library
University of Oxford*

Contents

ISLG Chairman's Message <i>Chris Michaelides</i>	1
Pier Paolo Pasolini and Rome <i>Ian Thomson</i>	3
La pedagogia dello scandalo del professor Pasolini <i>Angela Felice</i>	14
Pasolini tra drammaturgia e manifesto <i>Paolo Puppa</i>	28
Pasolini's intermediality <i>Emanuela Patti</i>	45
<i>Hic desinit cantus</i> <i>Marco A. Bazzocchi</i>	55



PIER PAOLO PASOLINI

ISLG Chairman's Message

Chris Michaelides

ISLG Chair

The British Library

Our Annual Lecture in 2015 marked the fortieth anniversary of Pasolini's tragic death. 'Pier Paolo Pasolini and Rome', delivered by Ian Thomson, the distinguished writer, translator, and literary critic, discussed Pasolini's Roman poetry and novels of the 1950s and his films *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), and *La ricotta* (1963), potent evocations of the world of the Roman *borgate* in the periphery of the city, their desolate landscapes, combinations of the poetic and the squalid, with their thieving underworld, pimps, and prostitutes. We are grateful to Ian Thomson for allowing us to publish the text of his splendidly illustrated (with images and also extracts from Pasolini's films) and highly successful lecture in this *ISLG Bulletin* which is dedicated to Pasolini (our second monographic issue, following the double issue in 2013/14 that marked the bicentenary of Giuseppe Verdi's birth). It is accompanied by four other articles, examining different aspects of Pasolini's output:

Angela Felice's 'La pedagogia dello scandalo del professor Pasolini' examines Pasolini's pioneering and unconventional methods as a teacher, both during his years in Friuli in the 1940s, which were key to his intellectual formation, and also during the first years in Rome.

Pasolini's Friulian years are also discussed in Paolo Puppa's 'Pasolini tra drammaturgia e manifesto', a wide-ranging examination of Pasolini's theories about the theatre, encapsulated in his 1968 'Manifesto per un nuovo teatro', a violent critique of both the 'teatro vecchio' and neo-avant garde theatre, in favour of a theatre of ideas and debate.

Equally wide-ranging is Emanuela Patti's 'Pasolini's intermediality' - an examination of his attempts to overcome the representative boundaries of each artistic medium, resulting in the 'conceptual fusions' of different arts that characterise his output.

Finally, Marco A. Bazzocchi's '*Hic desinit cantus*' focuses on 'Saluto e augurio', the last poem (and also the last written in the Friulian dialect) in *La nuova gioventù* (1975), Pasolini's last-published poetry collection and another valedictory text, 'Volgar'elogio', a lecture-debate he gave a few days before his untimely death.

Once again my grateful thanks must go to Casalini Libri for its unstinting and generous support of our Annual Lecture and, on this occasion, also to the Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia and the Archivio Pasolini Città di Ciampino which have kindly provided the iconographic material. Also to Andrea Ventura for allowing us to use his striking portrait of Pasolini on the cover of the *Bulletin*.

I also take this opportunity to thank Hélène Fernandes, who stepped down after serving for ten years as Treasurer of the Group, and to welcome Stephen Parkin who has taken over from Hélène as ISLG Treasurer.

Last, but certainly not least, my grateful thanks to all the members of the ISLG Committee, especially to Andrea Del Cornò and Cecilia Izzo, the editors of the *Bulletin* whose enthusiasm and initiative ensure that it continues to thrive.

Pier Paolo Pasolini and Rome

Ian Thomson

Four decades ago, on the morning of 2 November 1975, in a shanty town outside Rome, a woman noticed something in front of her house. 'See how those bastards come and dump their rubbish here', she reportedly complained. What she had seen was not in fact rubbish, but the body of the writer and film-maker Pier Paolo Pasolini, beaten beyond recognition and run over by his own Alfa Romeo.

The scene of the murder, Idroscalo, recalls a setting for a Pasolini film or poem or novel: shacks lie scattered across a filthy, blackened beach and in the distance rise the tenement slums of Nuova Ostia near Fiumicino airport. A seventeen-year-old rent boy named Giuseppe Pelosi later confessed to the murder. Was this a homosexual assignation gone fatally wrong, or was Pasolini the victim of a political assassination? His presumed killer was found to have contacts with the Italian neo-fascist party, the Movimento Sociale Italiano; the verdict is still open. Pasolini was fifty-three.

What really happened that night at Idroscalo? Pelosi - known to his friends as *Pino la Rana* (Joey the Toad) - hustled on the streets of Rome round Termini Station. Pasolini picked him up there in his Alfa Romeo, then drove with him to Ostia ostensibly for sex, after buying him a plate of spaghetti at a roadside *trattoria* overlooking the River Tiber. Though physically robust, Pelosi alone surely could not have inflicted such violence. No trace of Pasolini's blood was found on his clothes or person at the moment of his arrest twelve hours or so later.

Today, having served a nine-year prison sentence, Pelosi claims that at least three other aggressors were present at Idroscalo. Who exactly they were remains a mystery even to Pelosi; they had 'strong Sicilian accents', he recalled, and may have been

known to Pasolini himself, who had used the Sicilian city of Catania and the volcanic slopes of Mount Etna nearby as film locations. According to Pelosi, one of the assailants uttered the Catanian dialect word '*jarrusu*' (faggot) as he bludgeoned the director to death.



Pasolini along with two of his Ciampino School pupils, Giulio Romani and Vincenzo Cerami, at a seaside location near Rome, early 1960s

Though Pasolini was born in Bologna in 1922, Rome was the place where the writer in him was born. Indeed, Rome provided Pasolini with material for the 1955 novel that made him famous, *Ragazzi di vita* (translated into English as *The Ragazzi*, or more literally as *The Boys of Life*). Made up of a series of fast-moving cinematic vignettes from the Roman underworld, the novel recounts the adventures of a gang of youths who subsist on the city outskirts by thieving and pimping, Pelosi-style.

Pasolini's solidarity with sub-proletarian Rome was at heart romantic. *La ricotta*, his 35-minute episode in the collaborative film *RoGoPaG* (1963), features Orson Welles as an American director shooting a film on the Rome outskirts about Christ's Passion. *Stracci* (Rags), the actor who plays the part of the 'good thief', perishes on set from a case of real-life starvation (he eats so much ricotta curd cheese during a break from filming that he dies while up on to the cross under a broiling Roman sun). For all its manifest compassion, the film led to a suspended prison sentence for Pasolini on blasphemy charges. One can see why. Over a *tableau vivant* inspired by Mannerist paintings of the Deposition by Pontormo and Rosso Fiorentino, Welles cries out (in Italian): 'Get those crucified bastards out of here!', 'Bring up the crosses!', 'Leave them nailed up there!'.¹

Much has been made of the Renaissance and baroque iconography in Pasolini's cinema. The implied blasphemy of Caravaggio's low-life Christs - the way Caravaggio painted the scriptures as if they were unfolding in his neighbour's house - excited the iconoclast in Pasolini. Several of Caravaggio's Rome altarpieces were rejected by the Church on grounds of impropriety. In *The Death of the Virgin* (1601, National Gallery, London), Mary had been given bare feet and a swollen stomach; in *The Supper at Emmaus*, one of the most electrifying scenes of recognition committed to canvas, a dumbstruck disciple wears a ripped doublet like a keepsake from a tavern punch-up. Roger

¹ Welles's part was dubbed by the novelist Giorgio Bassani, author of the *Garden of the Finzi Continis*, who had also worked with Pasolini on his 1963 newsreel documentary *La rabbia*, about Cold War discords.

Fry, the Bloomsbury art critic, thought that Caravaggio would have made a superb 'cinema impresario'. With his dramatic use of light and dark, indeed, the 17th century painter pretty well invented cinematic lighting. Caravaggio's great altarpiece of 1601, *The Conversion of Saint Paul*, glowed with such a photographic sharpness that contemporaries suspected some trick. There are no heavenly visions in Caravaggio, only humans on the long, grubby pilgrimage of life, and much the same could be said of Pasolini's Roman cinema, which burns with a fierce pauperist Catholicism (blessed are the poor for they are exempt from the unholy Trinity of materialism, rationalism and property).

At the end of *Mamma Roma*, Pasolini's great Roman film of 1962 starring Anna Magnani, the hero lies dying in prison on a concrete restraining bed, an image inspired by the dead Christ of Andrea Mantegna in the Pinacoteca di Brera. The scene is suffused with proto-cinematic shafts of light and a still, Caravaggesque brooding darkness. Where the Renaissance saw the apostles draped in dignified folds and sandals, Caravaggio used barefoot prostitutes and tavern boys as his models. His astounding sensory realism was an assault on more or less everything that had gone before. Pasolini's best-known film, *The Gospel According to Matthew* (1964), was dedicated to John XXIII, the first pope to have opened up the discourse between Catholicism and Marxism, and amounts to a revolutionary re-telling of the Scriptures after Caravaggio. It was shot in the lunar landscape of Italy's remote Basilicata region - where Mel Gibson was to make his lurid Christ extravaganza - and featured several of Pasolini's friends (among them the novelist Natalia Ginzburg and his future biographer Enzo Siciliano). The word 'Saint' was pointedly omitted from the film's title.

Pasolini's relationship with Rome was fraught with controversy. He was especially drawn to the Protestant cemetery adjacent to the Pyramid of Cestius, which could be a churchyard in the English counties were it not for the cypresses and cicadas. 'It might make one in love with death', declared Shelley, 'to be buried in so sweet a place'. It is appropriate that Shelley, with his Romantic proto-socialism, should lie here a few tombs from

Antonio Gramsci, the grand theoretician of Italian Marxism and co-founder, in 1921, of the Italian Communist Party - the now defunct PCI. This drowsy, anemone-strewn place became the setting for one of the most audacious poems written in Italy since the Second World War: *The Ashes of Gramsci*, by Pasolini.

Published in 1952, the verse epic championed the disinherited and damned of post-war Italy, and allied Gramsci's intellectual Leftism with a Franciscan communion with the poor. The poem, written in a Dantesque *terza rima*, moreover revived the Italian tradition of nationalist 'civil poetry', which speaks in personal terms of Italy's history and politics. Alone in the cemetery, Pasolini addresses his 'civil message' to the prostitutes along the Tiber and the scrap-metal merchants of Testaccio. He can only compare his romantic impulse to the youthful idealism of Shelley, who had drowned off the Italian coast in 1822:

. . . Ah, how well
I understand, silent in the wind's wet
humming, here where Rome is silent,
among wearily agitated cypresses,
next to you, Spirit whose inscription calls out Shelley ...
How well I understand the vortex
of feelings, the capricious fate (Grecian
in the aristocratic Northern traveller's
heart) which swallowed him in the dazzling
turquoise Tyrrhenian Sea: the carnal
joy of adventure, aesthetic
and boyish

The doleful cemetery music conceals a notion of death as a way to spiritual redemption. '*Mo' sto bene*' - 'I'll be all right now', cries the thief-hero of Pasolini's first great Roman film, *Accattone* (1961), as he lies dying after a traffic accident. The film's street violence was to find more ample expression in Pasolini's great films of the classical Greek myths, *Oedipus Rex* (1967) and *Medea* (1970), the latter of which starred Maria Callas. His earliest movies, however, were scripted in Roman dialect to remind Italy of a language it had largely ignored. It was part of his lifelong polemic against what he called '*la lingua dei padroni*'.

After graduating in literature from Bologna University in 1943, Pasolini moved with his parents to Casarsa, a small town in Friuli near the Yugoslavian border. Friuli was the birthplace of Pasolini's mother, and his attachment to the region was an extension of his profound love for Susanna Pasolini. His earliest poems were written in Friulian dialect; the poor farming communities of Friulian-speaking peasants would thus become 'historically self-aware'; and he, Pasolini, would be the acknowledged legislator of their awareness. This might have been the specious delusion of a young man of letters, had Pasolini not discovered the works of Gramsci.

In 1948, eleven years after Gramsci had died, having spent eight years in a Fascist jail, his *Quaderni del carcere* were published in Turin. Gramsci's 'prison notebooks' would influence not only the future policies of the PCI but the entire intellectual Left in post-war Italy. Close to his heart was the question of a 'popular nationalist literature', which would incorporate marginalized Italian peoples and their dialects, and enrich the standard literary Italian consolidated by Alessandro Manzoni in his nineteenth-century novel *I Promessi sposi*. Pasolini's ambition was to substitute the lives and language of the Friulian poor for those of the Roman sub-proletariat.

His early days in Casarsa had been dogged by scandal. In 1949, Pasolini was charged with 'corruption of minors and obscene acts in a public place'. What exactly happened is unclear, although the scandal was linked to his homosexuality. Pasolini was acquitted through lack of evidence but the consequences were drastic. The Casarsa edition of the Communist *L'Unità* newspaper denounced Pasolini as a 'bourgeois deviationist' whose fall from grace had been caused by an 'unhealthy interest' in the novels of André Gide. Pasolini was expelled from the Casarsa branch of the PCI, and in the winter of 1949 he fled with his mother to Rome, 'as in a novel', he later recollected. The decision was taken without consulting his father, Carlo Alberto, an infantry officer who had served in East Africa under Mussolini, and who was left behind in Friuli.



P. P. Pasolini and O. Welles on the set of *La ricotta*, 1962

On his arrival in Rome, Pasolini began to write the first draft of *Ragazzi di vita* and completed *Roma 1950: Diario*, a sort of 'book of hours' composed of fifteen short poems in rhymed hendecasyllables - the Italian equivalent of blank verse (as a metricist Pasolini was a traditionalist). Perhaps it was inevitable that the twenty-seven-year-old 'Rimbaud lacking in genius', as he mockingly styled himself, should begin his Roman days among the traditionally despised and persecuted in a run-down flat in the city's Jewish ghetto. Feelings of alienation, of moral and physical boundaries, were no doubt encouraged in Pasolini by the claustrophobic nature of the Jewish quarter. Hemmed in by the Tiber and via Arenula on one side, and Largo Argentina and via del Teatro di Marcello on the other, the ghetto was (and, to an extent, still is) a world to itself.

From a sexual as well as a literary point of view, Rome proved a revelation. In those post-war years, the city's outlying districts retained something of the unspoiled, semi-rural atmosphere of '*l'Italietta*' (Italy's little homelands). Migrants newly arrived from the South brought with them their own moralities and dialects;

Pasolini documented these with ethnographic exactitude. From the 'Christian North' of Italy he believed he had arrived in the 'pagan' Centre-South, a world of 'solar vitality' whose 'archaic' values were thrillingly opposed to those of the bourgeois capitalist North.

Pasolini's life changed decisively in the summer of 1951, when he moved with his mother to the Roman *borgata* (suburban district) of Ponte Mammolo, and began his sainted exile in the outskirts of the city. There is undoubtedly something pejorative about the word *borgata*. It derives from *borgo*, meaning 'village', but has come to mean a section of a city sprawled into the countryside, neither rural nor urban, but a midway zone of high-rises and fields, often blighted by crime. In Pasolini's day, many Italians were unaware that such a '*zozzo mondo*' (filthy world) existed.

Pasolini's complicated, often polemical relationship with Rome is not easily understood without prior knowledge of the borgate. The periphery of Rome began to grow in 1925, when Mussolini declared that the centre must 'appear ordered and powerful, as in the days of the first empire of Augustus'. Accordingly, the medieval and Renaissance houses and alleys round St. Peter's, the Colosseum and the Forum were demolished to make way for 'Mussolini modern' buildings with stone wolf motifs and other pseudo-Roman insignia. Those made homeless by the demolitions were transported to housing estates on the outskirts, which Mussolini had ordered his architects to build '*rapidissime*', overnight.

Pasolini's seventeen-year-old assassin Pelosi came from one of these *borgate* - Tiburtino III. Built in 1935 on marshland, Tiburtino III is still periodically flooded by the Aniene, a tributary of the Tiber, its Fascist-era tenement blocks now blanched ochre, with peeling green shutters. The tenements are not the 'human habitations' promised by Fascism, 'but coves of disease, of violence, *malavita* and prostitution', in the words of Pasolini. Yet the outskirts, strewn with broken washbasins, chicken coops, prams, shoes and old tyres sprouting poppies, present a

characteristically Pasolinian pasticcio of the poetic and the squalid.

Ponte Mammolo lies north-east of the city centre along the Via Tiburtina, which runs east from Termini station into the countryside past Rome's most congested industrial zones, before snaking its way into the Tivoli hills. It is dominated by the municipal prison of Rebibbia, a giant concrete rectangle pierced by rows of barred windows. From his 'Rebibbia house', as Pasolini called his home at 3 via Tagliere, he mapped out his second Roman novel, *Una vita violenta* (1959, *A Violent Life*), a didactic work in which the hero renounces the consumerist utopia of house, family and job in order to join forces with the PCI.

Pasolini's Rome was not an aesthete's fantasy, but a real place recorded on paper and on celluloid with a gritty 'news-reel' immediacy. *Accattone*, typically, unfolds amid junkyards and rubbish tips near Pietralata *borgata*. It remains one of the great works of post-war Italian cinema, a film whose documentary verismo influenced Martin Scorsese as well as the young Bernardo Bertolucci, who was at that time Pasolini's assistant cameraman.

Accattone ('Beggar' in Roman dialect) is a familiar Pasolini hero, a pimp but also a potential martyr or saint out of Caravaggio. However, it was *Mamma Roma*, more than any of Pasolini's films, that caught the new mood in Italy as the economic miracle of the 1960s brought chewing gum, Coca-Cola, jeans and other trappings of American-style consumerism to the *borgate*. *Mamma Roma*, played by Anna Magnani, is a Roman prostitute determined to do well for her teenage son Ettore. With enough money, she promises him, they can move into a respectable neighbourhood inhabited by Italians '*de n'altro rango*', of another social rank. Ettore only sinks deeper into Rome's thieving underworld, and eventually dies a martyr's death. The film's final shot is of a series of high-rise complexes near Cecafumo (an expanse of wasteland off the Via Tuscolana) like great bare concrete dominoes. The reward, Pasolini seems to be saying, for Rome's new-found affluence.

In his final years, Pasolini wrote a series of trenchant newspaper polemics attacking drug abuse, long hair, offensive advertising and anything else that contributed, however marginally, to what he saw as the erosion of the moral codes and ideals of his adored pre-industrial Italy. A curiously embattled Pasolini emerges from these extraordinary '*lettere ai Romani*'. Pasolini's most zealous attacks were directed at Italian television, which he believed was replacing the country's multifarious dialects with a consumer Esperanto of garbled Americanisms and other linguistic imports. So much so, he wrote in 1974, that if he wanted to make *Accattone* again he would not be able to do so, as the Roman dialect of the original had all but disappeared. Pasolini gave the name 'aphasia' to the phenomenon.

Disillusioned, he turned to the Third World for inspiration. The Cappadocia of *Medea* or the Yemen of *The Arabian Nights* (1974) are like visually exquisite versions of Flaubert's *Salammbô* - cinematic flowerings of European decadence. After a ten-year residency in Monteverde Nuovo (a middle-class district situated behind the Janiculum), Pasolini moved to the EUR (Esposizione Universale Roma), a Roman suburb built, ironically, by Mussolini for the International Exhibition of 1942. He bought a Maserati to add to his white Alfa Romeo, and now dismissed the Roman poor as '*odiosi*', even '*orribili*'; they had lost their innocence to the *miracolo italiano* and become greedy for material gain.

Much of Pasolini's 1970s journalism for the Rome-based newspaper *Il Tempo* was collected in the posthumous volume *Descrizioni di descrizioni*, reissued in 2006 with an introduction by the Turin-based critic and friend of Primo Levi, Giampaolo Dossena. Scholarly appreciations of Alberto Moravia and Leonardo Sciascia combine with reflections on Dostoevsky and the 'Crepuscular' civil poet Giovanni Pascoli. The Caravaggio scholar Roberto Longhi, a former professor to Pasolini, is hailed as a 'true maestro', whose historic exhibition of the painter's work at Milan in 1951 inspired Pasolini's poetic transfigurations of Rome.

Yet, for all the marvellous variety of his literary journalism, Pasolini could not escape his public image as a commentator on Italy's troubled political life. *Salò, or the 120 Days of Sodom*, his last (and perhaps least appealing) film, was released in 1975 shortly after his murder, and is a violent critical essay on Italy's Nazi-Fascist past. The exuberance of Pasolini's early Roman films has gone; *Salò* is the work of a dispirited man. The novelist Italo Calvino believed that Pasolini had been killed from a 'd'Annunzian' hankering after redemption through violence ('Pasolini was the ideologiser of eros and the eroticiser of ideology'). Pasolini's masterworks indeed reveal an obsession with Catholic martyrdom, that in some ways foreshadowed his own wretched end. The day of his murder - 2 November - is All Soul's Day in western Christianity, also known in Latin American as the Day of the Dead. At best, Pasolini's was a sleazy kind of martyrdom; at worst, it was a bludgeoning out of tabloid crime-sheet. If Rome has changed, however, the value of Pasolini's achievement has not.

La pedagogia dello scandalo del professor Pasolini

Angela Felice

Educare; sarà questo forse il più alto - ed umile - compito affidato alla nostra generazione'.¹ Con queste parole, comparse nel dicembre 1942 sulla rivista *Architrave*,² lo studente Pasolini, poco più che ventenne, metteva a fuoco con chiarezza l'impegno cui era chiamata la gioventù intellettuale del suo tempo, appena attenuando con la cautela prudenziale del 'forse' la lucidità programmatica di un pensiero già orientato al futuro. Certamente sollecitato dalle urgenze drammatiche della guerra in corso, con quell'intervento egli invitava se stesso e i suoi coetanei tanto a tracciare uno spassionato esame di coscienza quanto a rifondare le 'basi morali, politiche e culturali' per la genesi di una nuova civiltà umana. Dovevano essere questi i contenuti e gli obiettivi di una radicale opera educativa che 'sola' - precisò - poteva dare 'coscienza' alle 'opinioni comuni'.³ Tanto più dunque vi risultava esaltata, come centrale e strategica, la funzione di guida dell'uomo di pensiero e di cultura, maestro e intellettuale secondo la tradizione umanistica cui ben presto,

¹ Pier Paolo Pasolini, 'Filologia e morale', *Architrave*, III, 1, dicembre 1942, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 1999), p. 18.

² La rivista *Architrave*, mensile di politica, letteratura e arte del GUF (Gruppi Universitari Fascisti), nasce nel dicembre 1940. Tra i collaboratori Giovanni Testori, Roberto Roversi, Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, Renzo Renzi. Nel 1942 entrano in redazione i fratelli Gaetano e Francesco Arcangeli. Più volte epurato per i numerosi attacchi ai gerarchi fascisti, il periodico chiuderà nel giugno del 1943. Sarà considerato un giornale di fronda del fascismo, anche se la posizione prevalente non sarà quella di un'alternativa al regime, ma di un ritorno alla purezza del fascismo originario, per il compimento della rivoluzione sociale interrotta (cfr. <www.bibliotecasalaborsa.it>).

³ Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 18.

nell'ottica gramsciana del dopoguerra, si sarebbe aggiunto il connotato di 'organico'. Del resto, che la tensione pedagogica fosse precocemente al centro dell'attenzione pasoliniana e anzi ne costituisse il cuore febbrile, è attestato anche da un altro passo, presente in una lettera inviata all'amico Luciano Serra appena pochi mesi più tardi, nell'agosto 1943, e scritto in una condizione di confidente confessione privata. Da Casarsa, dove si era ormai trasferito da Bologna a seguito di eventi bellici sempre più minacciosi, Pasolini ricorse perfino al termine 'missione' per sottolineare l'assolutezza quasi religiosa del compito educativo e civile cui la gioventù, sua e dei sodali, doveva sentirsi votata, nel nuovo orizzonte di una libertà da conquistare dopo 'tutto un secolo di errori monarchici liberali, fascisti e neoliberali'.⁴ 'E noi abbiamo una vera missione, in questa spaventosa miseria italiana, una missione non di potenza o di ricchezza, ma di educazione, di *civiltà*'.⁵

Bastino questi esempi per attestare in Pasolini la precoce propensione all'*animus* pedagogico che peraltro, anche oltre questi affioramenti aurorali dei primi anni Quaranta, informa tutta l'operosità versatile dello scrittore-cineasta e anzi la configura come un polifonico e multiplo 'romanzo di formazione'.⁶ Così la definisce con efficace sintesi Enzo Golino che, in un pionieristico saggio, forse insuperato per l'angolo prospettico adottato, ha evidenziato per primo con sguardo sistematico la centralità, la trasversalità e la continuità della tematica e dell'atteggiamento educativi in Pasolini, perennemente stimolato dalla volontà di insegnare, ossia, etimologicamente, di incidere in altri i segni di cui si sente portatore e di favorirvi la nascita della coscienza. E infatti questo impulso naturale perdurò in lui anche in seguito, quando l'avanzare della nuova Preistoria del capitale e del

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1986), p. 184.

⁵ *Ivi*, p. 185.

⁶ Enzo Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa* (Bologna: il Mulino, 1985), p. 7. Tra i pionieri dell'attenzione al pensiero pedagogico in Pasolini va citato anche Andrea Zanzotto, 'Pedagogia', in Aa.Vv., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* (Milano: Garzanti, 1978).

consumo, patito e denunciato dagli anni Sessanta, gli parve azzerare sempre più le possibilità dei valori umanistici e relegare ai margini l'intellettuale, privandolo di mandato sociale e di necessità collettiva. Ma anche allora Pasolini non rinunciò al ruolo di guida, a costo - è ancora Golino a rimarcarlo - di farsi 'pedagogo di massa',⁷ Socrate impotente e isolato di un irriducibile insegnamento critico ed eretico. La 'disperata vitalità' dell'ultimo Pasolini pare insomma l'atto conclusivo di una costante disposizione all'effusione del dono, i cui primi incunaboli conobbero anche la fase dell'esperienza professionale e della pratica didattica, con la verifica sul campo dei semi positivi che l'azione concreta dell'insegnamento può gettare e far fruttare. E' noto infatti che in gioventù Pasolini fu anche maestro di giovani allievi, che poi ne conservarono un ricordo sempre luminoso, acceso dal pensiero della crescita culturale e affettiva, oltre che di autostima, che egli aveva saputo favorire in loro.⁸ In Friuli, dopo un primo tentativo di scuola avviata nell'autunno del 1943 a San Giovanni, piccola appendice di Casarsa, e poi chiusa d'imperio dal Provveditorato di Udine per mancanza dei requisiti formali, egli sprigionò la sua generosa passione pedagogica soprattutto a Versuta, un villaggio ancora più minuscolo in cui si era rifugiato con la madre nell'ottobre 1944 per sfuggire ai pericoli bellici che, tra bombardamenti alleati e rastrellamenti nazisti, incombevano sul paese-capoluogo di Casarsa. A Versuta, nella stanza che lo ospitò e talora, con la bella stagione, in un 'casello' perso in mezzo ai campi, egli raccolse intorno a sé un piccolo drappello di scolari contadini cui la guerra impediva di frequentare le lezioni regolari. Da lì un'esperienza che, anche nella rievocazione

⁷ *Ivi*, pp. 167-215.

⁸ Alcune testimonianze degli allievi friulani di Pasolini si possono trovare in Giuseppe Mariuz, *La meglio gioventù di Pasolini* (Udine: Campanotto, 1993), e in Francesca Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini* (Lecce: Manni, 2002). Per l'esperienza didattica a Ciampino, cfr. Giordano Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore* (Roma: Minimum fax, 1999), e Enzo Lavagnini, *Pasolini* (Roma: Sovera edizioni, 2010).

retrospettiva affidata alle pagine diaristiche di *Quaderni rossi*,⁹ continuò a brillare come 'una specie di Arcadia o, con più gioia, [...] una specie, molto rustica invero, del salotto letterario',¹⁰ un'isola di resistenza gioiosa alla paura grazie al potere salvifico dell'educazione alla poesia e al far poesia, soprattutto in dialetto. L'uso lirico e antivernacolare della parlata friulana, le esercitazioni poetiche e lo studio, come antidoti alla violenza della storia e come riscatto individuale, fornirono del resto il lievito da cui sorse anche il mitico cenacolo dell' 'Academiuta di lenga furlana',¹¹ fondata sempre a Versuta il 18 febbraio 1945. A ben vedere, fu anch'essa una sorta di scuola-laboratorio, se Pasolini, 'guida accettata',¹² accanto agli amici e artisti adulti, vi coinvolse pure i suoi giovanissimi scolari, 'Muse a piedi scalzi',¹³ scrisse, di cui aveva intravvisto e valorizzato la vena d'oro, sensibile all' 'estetica

⁹ In Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti (1946-1961)*, a cura di Walter Siti e Silvana De Laude (Milano: Mondadori, 1988), sono editi alcuni stralci dai *Quaderni rossi*, i cinque quaderni di diario intimo stesi da Pasolini in Friuli tra l'estate del 1946 e l'autunno del 1947 e ora conservati nel fondo archivistico del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia (Pordenone). Compiono alle pp. 131-157 come *Appendice a Atti impuri*, un progetto di romanzo autobiografico concepito da Pasolini negli anni friulani del dopoguerra, ma lasciato incompiuto e pubblicato postumo nel 1982 a cura di Concetta D'Angelo (Garzanti), ora in *Romanzi e racconti (1946-1961)*, pp. 3-128.

¹⁰ *Ivi*, p. 152.

¹¹ Il mitico sodalizio letterario e poetico dell' 'Academiuta' fu fondato da Pasolini insieme a Cesare Bortotto, Nico Naldini, Bruno Bruni, Ovidio ed Ermete Colussi, Fedele Ghirart, Pina Kalz, Federico De Rocco e Virgilio Tramontin, qui 'secondo un ordine dettato da Pasolini'. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Un paese di temporalì e di primule*, a cura di Nico Naldini (Parma: Guanda, 1993), p. 82.

¹² *Quaderni rossi*, p. 152.

¹³ È la traduzione di *Musis dis-ciapinela*, la sezione della rivistina *Stroligut*, agosto 1945, in cui Pasolini raccolse 'indovinelli, filastrocche, strambotti anonimi ed esclusivi della zona che gli scolari di Versuta hanno trascritto direttamente dalla loro memoria o sotto dettatura delle nonne'. In Pasolini, *Un paese di temporalì e di primule*, p. 83.

del cuore, non del cervello'¹⁴ che ispirava il gruppo. La poesia poteva sconfiggere il male e infatti quell'oasi raccolta attorno alla trasmissione della conoscenza fu - confessò a se stesso nel diario intimo dei *Quaderni rossi* - 'il nostro *Decamerone* o, più concretamente, il temporalizzarsi di quell'eremo interiore dove sapevamo rifugiarci, e dove non giungeva neppure l'eco di quei tremendi scoppi che notte e giorno scuotevano la terra'.¹⁵

Un tirocinio appassionante di educazione libera e spontanea, dunque, che poi fu messo a frutto a guerra finita nella pratica professionale dell'insegnamento scolastico e del rapporto istituzionalizzato tra allievo e maestro, quando Pasolini, dal 1947 al 1949, fu assunto come docente statale di italiano e latino presso la scuola media di Valvasone, un altro paese poco distante da Casarsa. E anche in questo lavoro egli fu guida 'mirabile',¹⁶ a detta del preside Natale De Zotti, anche se - va aggiunto - senza il 'candido entusiasmo'¹⁷ del laboratorio sperimentale di Versuta.

Né il prodigio della letizia pedagogica, incastonata nel terrore della guerra, si ripeté a Roma, dove, tra il 1951 e il 1954, nei primi anni di un'esistenza disperata e ferita da povero declassato, Pasolini trovò un qualche sollievo economico nell'impiego da docente presso la scuola media parificata 'Francesco Petrarca' di Ciampino, assolvendo sempre al suo compito con rigore e con risultati didattici di eccezionale rilievo.¹⁸ Ma altri erano allora gli

¹⁴ L'espressione si trova nello scritto-manifesto dell' 'Academiuta' comparso sullo *Stroligut* dell'agosto 1945. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di Nico Naldini (Vicenza: Neri Pozza, 1994), copia anastatica, p. II.

¹⁵ *Quaderni rossi*, p. 151.

¹⁶ Roberto Villa, 'Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia', in Roberto Villa - Lorenzo Capitani (a cura di), *Il maestro e la meglio gioventù, Pasolini e la scuola*, Atti del Convegno 'Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia', 3 marzo 1995 (Reggio Emilia: Alberti edizioni, 2005), p. 21.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, 'Dal diario di un insegnante', *Il Mattino del Popolo*, 29 febbraio 1948 (firmato Erasmo Colús), ora in Pasolini, *Un paese di temporalità e di primule*, p. 273.

¹⁸ Cfr. al riguardo le testimonianze di allievi, colleghi e amici raccolte in Lavagnini, *Pasolini*.

assilli e altre le sollecitazioni che potevano provenire dalla seduzione pagana di Roma, 'stupenda e misera città'¹⁹ e scenario primordiale di malandrini ragazzi di vita educati dalla strada, non certo sui banchi di scuola.

Non per nulla è dunque in Friuli che Pasolini fece tesoro delle sue esaltanti esperienze didattiche, maturate tanto nella libertà dei campi di Versuta quanto nel rispetto obbligato delle regole della scuola pubblica, con i suoi programmi e i suoi orari, oltre che nella convivenza con i colleghi. Non per nulla, dunque, egli accompagnò allora l'impegno pratico con la riflessione, delineando una sorta di originale mappa pedagogica, se non proprio un vero sistema: una mappa tenuta lontano dalla confessione autobiografica, ma avallata dall'esperienza personale, aggiornata nei moderni riferimenti teorici, spregiudicata e, in buona sostanza, controcorrente.



Pasolini con i suoi allievi della scuola media parificata
'Francesco Petrarca' di Ciampino, 1953

¹⁹ Sono le parole di un verso della poesia *Il pianto della scavatrice*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, a cura di Walter Siti (Milano: Mondadori, 2003), p. 834.

Di quel pensiero resta traccia soprattutto nei quattro articoli che apparvero su *Il Mattino del Popolo*, il quotidiano di Venezia emanazione del CLN²⁰ che, per il suo essere canale battagliero di divulgazione giornalistica, poteva ben essere in sintonia con il piglio militante del giovane maestro Pasolini, professore di una pedagogia non conforme. O, meglio, di una pedagogia dello 'scandalo', parola-chiave che ricorre con forte frequenza nelle scelte lessicali di questi scritti e ne esprime l'obiettivo primario, annidato anche nel significato che, etimologicamente, vi è racchiuso. Scandalo infatti vale per inciampo, ostacolo, pietra che, non vista, ci fa cadere e che nella caduta ci sorprende. Lo scandalo rientra dunque nella costellazione semantica delle esperienze che interrompono la normalità, disinnescano l'inerzia dell'abitudine, aprono la porta alla curiosità e alla novità della scoperta.

È con questi strumenti e nella direzione di questi obiettivi che si misura il valore della *paideia* pasoliniana, che gioca le sue carte principali sul terreno dell'avventura conoscitiva e dello choc della rivelazione. E lì risiedono anche i parametri che in Pasolini portano tanto al rigetto polemico delle pratiche didattiche di uso corrente quanto alla controproposta di un modello alternativo.

Da un lato, dunque, per la *pars destruens*, è rifiutata la scuola che si limiti alla sola informazione - oggi diremmo nozionistica - su contenuti già dati e fossilizzati in stereotipi e luoghi comuni, fonti di inevitabili conformismi mentali nell'uomo che si formerà dal ragazzo. Nel contempo è polemicamente smascherata la rete di equivoci che motivano alla radice una simile convenzione scolastica, responsabile di limitata efficacia sui giovani e perciò di sostanziale fallimento educativo.

Tre, in sintesi, sono i falsi pregiudizi su cui Pasolini esercita la sua affilata critica di maestro 'diverso': il presupposto,

²⁰ I quattro articoli pasoliniani di argomento pedagogico apparsi su *Il Mattino del Popolo* sono *Scolari e libri di testo* (26 novembre 1947), *Scuola senza feticci* (25 dicembre 1947), *Dal diario di un insegnante* (29 febbraio 1948), *Poesia nella scuola* (4 luglio 1948). Sotto il titolo complessivo di 'Diario di un insegnante', compaiono in Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, pp. 269-283.

innanzitutto, che l'adolescente sia una sorta di tabula rasa, un virgulto umano di ingenuità, purezza e innocenza, sensibile al solo appello della parte sentimentale-affettiva; da lì, e di conseguenza, la prassi del paternalismo didattico, che ricorre all'insegnamento di nozioni semplificate, banalizzate e facili, nella presunzione che siano adatte alle menti sprovviste di giovani dal tasso zero di autonomia; e da lì infine - è il terzo equivoco - l'assillo didascalico e moraleggiante di incidere sulla supposta cera molle di allievi malleabili l'impronta di edificanti valori aprioristici, utili alla costruzione delle menti e dei comportamenti del futuro, valori che dunque non sono il frutto di progressive conquiste del singolo allievo, ma vengono calati dall'alto come tavole non negoziabili di una legge già data di rispettabilità adulta. Corollari nefasti di questi equivoci - e loro cinghie di trasmissione - sono poi i libri di testo e soprattutto le antologie, che, per i criteri opinabili che ne orientano le scelte, paiono a Pasolini veri e propri 'ruineri',²¹ monumenti di carta ai gusti e ai principi di uso corrente nel mondo già adulto, non certo in quello tumultuoso di giovani alla scoperta di sé e delle cose. Altra è perciò la concezione con cui, per la *pars construens* della sua proposta educativa, Pasolini definisce la sfera del giovane cui è destinata la *paideia*. L'allievo in formazione, bambino e adolescente, non solo deve essere posto al centro della cura didattica, ma è anche rivendicato nella sua autonomia di 'uomo impotente', caratterizzato dall' 'animo spericolato' e dunque coinvolgibile con reale interesse solo se attirato in situazioni di 'avventura' e di 'novità'.²² Di scandalo, appunto.

Sono situazioni rischiose che poi devono chiamare in causa non tanto il cuore, quanto proprio l'intelligenza *in fieri* dello scolaro, reattivo alla curiosità su qualsiasi argomento che abbia sapore di imprevisto, fosse anche l'ostico esercizio sulla costruzione del

²¹ Pasolini, *Scolari e libri di testo*, p. 271.

²² Ivi, pp. 269-272.

verbo 'videor'.²³ Con ondate di conseguenze dalla portata sempre più alta, è su queste basi che il giovane può approdare alla 'coscienza della intelligenza',²⁴ da lì al salto del piacere puro dell'apprendimento fine a se stesso e così infine alla 'creazione di una cultura'²⁵: punto principe di arrivo dell'educazione, come Pasolini dichiara nel 1947 con lo scritto *Scuola senza feticci*.

Ma vi è anche dell'altro. Il metodo della scoperta e dell'acquisizione progressive di argomenti culturali, radicati nel vivo di un'esperienza non eterodiretta, va di pari passo anche con la scoperta di sé e soprattutto della propria vita emozionale. Con appassionati ragionamenti, non esenti dal calore dell'eros pedagogico,²⁶ Pasolini fa appello anche alla necessità di un parallelo percorso introspettivo in cui il ragazzo - niente affatto un buon selvaggio innocente - prenda coscienza del magma misterioso e turbolento delle pulsioni oscure e irrazionali che ne animano l'inquietudine interiorità e la possono incanalare nell'attitudine a 'peccare'.²⁷ E anche qui, nell'ambito delicatissimo di questa attenzione pedagogica, in cui il ragazzo è visto come il protagonista della formazione intima di sé, Pasolini non manca di disegnare reti di conseguenze di crescente valore. Dall'auscultazione del proprio mistero vitale il ragazzo può approdare alla coscienza autentica dei valori etici di bene e male, alla tensione consapevole al riscatto e, soprattutto, all'assimilazione di un *habitus* mentale libero, critico e spregiudicato, anche nei confronti di se stesso.

²³ 'Lo dicevamo sopra: bisogna provocare la curiosità, poi qualsiasi obbiettivo è buono, la costruzione del verbo *videor* come il rapporto tra i sessi, l'a priori di Kant come le ballerine del varietà', *ivi*, p. 270.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pasolini, *Scuola senza feticci*, p. 279.

²⁶ Sul valore fondamentale dell'eros, come pulsione affettiva sublimata, si veda Raffaele Mantegazza, *Con pura passione: l'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini* (Palermo: Edizioni della Battaglia, 1997), e Massimo Recalcati, *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento* (Torino: Einaudi, 2014).

²⁷ Pasolini, *Scuola senza feticci*, p. 278.

Posti questi fini, la pedagogia pasoliniana dello scandalo non si esime dal riflettere anche sulla pertinenza coerente degli strumenti adatti al raggiungimento concreto dello scopo. Ed ecco che il maestro 'di temporali e di primule'²⁸ caldeggia il potenziale di sorpresa e di curiosità insito negli argomenti 'difficili' di studio, non certo in quelli semplificati e facilitati *ad usum pueri*. Non c'è nulla di più avventuroso e creativo - si azzarda a dire - del viaggio didattico perfino nel territorio della 'divertente' grammatica, di norma così indigesta se insegnata come un prontuario astratto di regole ed eccezioni da mandare a memoria.²⁹ O, ancora, nella minuzia esemplificativa degli strumenti possibili, ecco la presa didattica di un lavoro che punti all'imprevedibilità, ad accostamenti inusuali tra le cose, al rovesciamento delle prospettive scontate. Così, ad esempio, nell'ambito dell'educazione morale e dell'introiezione del comandamento cardine del 'non uccidere', egli suggerisce di invogliare gli alunni ad immaginare una storia di sangue, con tanto di assassino e di vittima, ma per invitarli poi ad immedesimarsi nel reo, non nell'ucciso, così da provarne umana 'compassione'.³⁰

Su tutti, però, brilla per Pasolini l'imbattibile superiorità educativa di uno strumento principe, formidabile perché fonte assoluta di esperienze sorprendenti. È la lettura e la conoscenza della poesia, specie contemporanea e anche dialettale, oggetto straordinario di esercizio che tuttavia va maneggiato in modo opposto alla pratica in uso nella tradizionale convenzione scolastica. Là infatti la poesia è affrontata o come generica testimonianza di un qualche contesto storico e culturale o come esempio in versi di tavole di valori morali accettati e accettabili: in entrambi i casi, dunque, per fatti di contenuto e non per quelli, decisivi, di forma, lingua e stile.

²⁸ È noto che questa espressione è dello stesso Pasolini che, nel poemetto *Poeta delle ceneri* (1966-1967) edito postumo su *Nuovi Argomenti*, Roma, luglio-dicembre 1980, la usò per definire il Friuli. Ora anche in Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, p. 1265.

²⁹ Pasolini, *Scolari e libri di testo*, p. 271.

³⁰ *Ivi*, pp. 270-271.

Tutto il contrario dunque per Pasolini, che ovviamente fa confluire nelle sue indicazioni pedagogiche la sua stessa sensibilità e perizia di geniale e precoce scrittore di versi: la poesia si offre come un eccezionale laboratorio formativo proprio in quanto operazione linguistica, come esempio realizzato del 'passaggio da un ordine sentimentale a un ordine verbale',³¹ come prova verificabile del processo che, dall'introspezione, approda all'espressione e alla chiarificazione.

Essa si eleva dunque a mezzo esaltante e insostituibile di un'educazione all'invenzione creatrice che voglia superare l'inerzia delle abitudini, punti alla passione 'scandalosa' della scoperta dentro e fuori di sé, favorisca l'acquisizione della coscienza, culturale e linguistica, che ne è la meta conclusiva.

E che la poesia sia anche fonte di un fertile contagio in alunni educati all'autonomia è comprovato dalla sorprendente metafora che l'alunno Eligio Castellarin sa immaginare da sé, per l'entusiasmo del suo maestro-poeta: 'le foglie sorridono', aveva inventato un giorno a Versuta quel piccolo poeta in erba, 'piccolo *fauve* sangiovese'³² e quasi fanciullino pascoliano. Definiti i fini, precisati i metodi e gli strumenti, non resta che un ultimo tassello per completare il mosaico della riflessione pedagogica di Pasolini: il ruolo, cioè, dell'insegnante, un modello ideale di cui certo Pasolini fu la diretta incarnazione nella pratica educativa attuata a Versuta e a Valvasone, anche sull'eco aggiornata delle nuove modalità di tipo 'attivistico' venute d'oltreoceano. Anche nelle aule del dopoguerra italiano, contro il vecchio autoritarismo pedagogico *ex cathedra* soffiò un po' di vento nuovo, in vista di una scuola in cui alunni e maestri fossero soggetti attivi e non passivi di una stessa comunità e nel fine ultimo della costruzione della democrazia attraverso l'educazione.³³

³¹ Pasolini, *Poesia nella scuola*, 281.

³² Pasolini, *Dal diario di un insegnante*, p. 274.

³³ Sui 'metodi attivi' circolanti in Italia nel dopoguerra, cfr. Zanzotto, 'Pedagogia', pp. 365-366; Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, pp. 30-31.



Pasolini e lo scrittore ed ex allievo
Vincenzo Cerami, litorale romano,
primi anni '60

E anche in questo campo, sia pure nell'estemporaneità dei suoi rapidi articoli d'occasione, Pasolini non manca di assumere una posizione originale e, come sempre al bivio tra *pars destruens* e *pars construens*, di indicare una sorta di terza via intermedia, di cui peraltro lui stesso forniva il paradigma esemplare. La sua critica, intanto, va in più direzioni: sia contro il tradizionale insegnante-feticcio, terrore dei suoi studenti oltre che megafono impersonale di nozioni non discutibili, e sia contro l'insegnante

sciatto e sostanzialmente superficiale che, nell'intento di umanizzarsi o di familiarizzare con i suoi giovani alunni, adotta facili comportamenti 'alla mano' o ricorre ad un improprio linguaggio 'quasi da caserma'.³⁴

Per Pasolini invece il modello del maestro efficace poggia su una strategia raffinata, rigorosa e impervia. Egli deve suscitare passioni e curiosità, ma senza rinunciare ad un 'clemente principio di autorità',³⁵ che tra l'altro è stupendo ossimoro per definire la missione 'impossibile'³⁶ dell'educatore. Deve essere

³⁴ Pasolini, *Scuola senza feticci*, p. 278.

³⁵ Pasolini, *Poesia nella scuola*, p. 283.

³⁶ 'Insegnare fa parte di quelle esperienze che il vecchio Freud aveva caratterizzato come *impossibili*', in Pier Aldo Rovatti, 'Soggettivizzazioni', in *Aut Aut. La scuola impossibile*, 358, aprile-giugno 2013, p. 44. Su Freud cfr. *Prefazione e 'Gioventù travolta' di August Aichhorn (1925)*, traduzione di

‘uomo’, ma senza derogare dalla serietà del suo ruolo. Deve saper metter in gioco la sincerità non mascherata delle sue emozioni e l’eros reale per i suoi ragazzi, ancorché sublimato in ‘ascesi’,³⁷ ma nel contempo deve essere uno stratega lucido della sua azione, un ‘attore’ che con ‘astuzia’ controlla la sua performance, badando a non travalicare certi pericolosi confini e divenire fonte di plagio: essere insomma ‘mezzo, non già *fine*’ di studio amorevole.³⁸

Nell’impianto pasoliniano di una scuola senza idoli, il primo a dover essere messo in discussione è anzi proprio lui, come il maestro teorizza nel già citato articolo *Scuola senza feticci*. Sembra quasi un’anticipazione di quanto succede al Corvo intellettuale nel film *Uccellacci e uccellini* (1969), divorato dalla coppia Totò-Ninetto perché, appunto, ‘i maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante’.³⁹

Del resto, i maestri, i maestri veri, sono quelli che i loro allievi riconoscono tali quando essi non ci sono più ed è nel ricordo che si accende la luce della loro fondamentale lezione. Questa affermazione risale al 1971, quando Pasolini dedicò un riconoscente tributo retrospettivo al suo maestro ideale dell’Università di Bologna, Roberto Longhi, professore di

Renata Colorni, in *Opere*, vol. X, (Torino: Boringhieri, 1978), p.181, e *Analisi terminabile e interminabile* (1937), traduzione di Renata Colorni, in *Opere*, vol. XI, (Torino: Boringhieri, 1979), p. 531. Sul concetto di ‘scuola impossibile’ riflette anche Lorenzo Capitani in ‘Pasolini: il clemente principio d’autorità e la “scuola impossibile”’, in *Pasolini e la pedagogia*, a cura di Roberto Carnero e Angela Felice (Venezia: Marsilio, 2015), pp. 39-52.

³⁷ Sul concetto di eros pedagogico sublimato in ‘ascesi’ insiste Roberto Mantegazza, *Con pura passione. L’eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini* (Palermo: Edizioni della Battaglia, 1996).

³⁸ Pasolini, *Dal diario di un insegnante*, p. 276.

³⁹ La scritta su cartello, attribuita dallo stesso Pasolini al grande grecista e filologo classico Giorgio Pasquali, compare nella parte finale della sceneggiatura del film *Uccellacci e uccellini* (1966), in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Mondadori, 2001), tomo I, p. 802.

‘fulgurazione figurativa’⁴⁰ e uomo diverso, ‘fuori dall’entropia scolastica’.⁴¹

Quel ricordo reverente scattò dunque molti anni dopo il laboratorio friulano, a dimostrazione ulteriore della lunga persistenza in Pasolini della preoccupazione pedagogica e della riflessione sulla decisiva responsabilità della scuola e, in essa, della relazione tra l’adulto insegnante e il giovane allievo. Di quella attività, fondamentale per ognuno di noi, egli mise in pratica e teorizzò in gioventù una via originale, con intuizioni geniali e tuttora illuminanti. O illuminanti soprattutto oggi, in tempi di dematerializzazione informatizzata degli strumenti e delle procedure pedagogiche, di umiliazione dei docenti declassati a burocrati della cultura o anche di un continuo balletto di riforme strutturali, sostanzialmente tecnicistiche, calate dall’alto sulla realtà viva dei luoghi umani in cui gli adulti trasmettono saperi e i giovani imparano a crescere. Ma questo è un altro discorso.

⁴⁰ A Roberto Longhi Pasolini dedicò la sceneggiatura di *Mamma Roma* (1962), dicendosi a lui ‘debitore della mia *fulgurazione figurativa*’, in Pasolini, *Per il cinema*, tomo I, p. 153.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, ‘Che c’è un maestro’ (inedito, 1971), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di Walter Siti e Silvana De Laude (Milano: Mondadori, 1999), pp. 2592-2593.

Pasolini tra drammaturgia e manifesto

Paolo Puppa

La differenza forse più significativa tra le poetiche emerse al convegno di Ivrea¹ del 1967, polemico nei riguardi del sistema teatrale nostrano, e il pasoliniano *Manifesto per un nuovo teatro*² dell'anno dopo risiede nel fatto che i primi escono da un preciso lavoro di gruppo, da un confronto serrato tra critici, artisti, operatori dello spettacolo che mediano tra varie istanze estetiche ed ideologiche ed in modo preventivo pianificano un progetto, insomma da una esplicita opera di compromesso colle ragioni degli altri. Viceversa, il secondo nasce nella solitudine totale dello scrittore, da una fuga in avanti e all'indietro, *pamphlet* adialettico e pertanto radicale, in un certo senso originale (nell'etimo di ritorno all'antico) e rivoluzionario, non riformista. Il '68, del resto, costituisce un anno epocale per le lacerazioni drammatiche e le prospettive utopiche da esso dischiuse. In questa solitudine monologante, Pasolini prende posizione, in modo impietoso, contro la scena italiana, contro il *teatro vecchio*, e lo fa volutamente da non integrato, da *outsider*, in pratica da dilettante, rifiutando le regole del mestiere e i codici imperanti, quello basato sulla divisione istituzionale-professionistica del lavoro tra specifici diversi, autori, attori, registi, circuiti. Si tratta

¹ Il detto convegno venne anticipato da un testo preparatorio, uscito sulla rivista *Sipario*, (1966), con firme autorevoli di critici tra i quali Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Franco Quadri, di teatranti tra cui Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, registi cinematografici, vedi Marco Bellocchio, nonché musicisti, ovvero Sylvano Bussotti e Sergio Liberovici. Ora in Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale italiana (1960-1976)*, vol. II, (Torino: Einaudi, 1977), pp. 135-137.

² Il 'Manifesto per un nuovo teatro' esce su *Nuovi Argomenti*, 9, 1968, pp. 6-22. Ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre (Milano: Mondadori, 1999), pp. 2481-2502 (da adesso *Manifesto*).

per lui di un palcoscenico del tutto inutile, che potrebbe sparire senza lasciare traccia dietro di sé, in quanto privo di scopo e di senso. Così si scaglia contro i due poli estremi che si contendono l'egemonia tra generi opposti, da un lato il regime della chiacchiera, della conversazione fintamente verosimile in una cornice naturalistica, in voga negli Stabili e nella ribalta borghese, dall'altro il gesto/urlo, il fonema in libertà, tipico delle neoavanguardie (riflesso delle *tournées* del Living Theatre, pur apprezzato per altri aspetti,³ è trasparente in tal senso), demonizzate e in qualche modo collegate a Hitler, con echi dal Lukács più oltranzista, quello de *La distruzione della ragione* da noi edito nel '59. Una *langue*, il primo, che male si collega all'oralità, contrapposta alla fisicità trasgressiva ma funzionale alla società dello spettacolo, il secondo. Entrambe le soluzioni vengono liquidate con violenza apodittica. Ebbene, una delle ragioni (sotterranea perché anche lo scrittore accetta la sconfitta storica del dialetto) per tanta insofferenza, va ravvisata in entrambe le due pratiche avversate nell'assenza della lingua locale, rimozione avviata con accanimento dall'alto fin dalla formazione dello Stato italiano e proseguita sotto il fascismo, per togliere alla nostra ribalta la sua contiguità col territorio regionale, inibitoria rispetto ai destini dell'Impero. Ora, il sogno teatrale di Pasolini è una scena centrata sul dibattito tra idee diverse, una volta eliminata qualsiasi traccia di azione scenica, sul modello dell'antica Accademia ateniese, la diatriba platonica per intenderci. Lo scrittore concepisce infatti uno spazio strutturato in modo che il destinatario degli spettacoli non sia l'abbonato consueto degli Stabili, che avrebbero ormai esaurito la carica innovativa di vent'anni prima, o l'annoiato ed elitario pubblico che frequenta l'avanguardia, quanto piuttosto '*i gruppi avanzati della borghesia*',⁴ l'avamposto da lui riconosciuto minoritario e pur

³ 'Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowsky, tale teatro ha dato prove assai alte', *ivi*, p. 2486.

⁴ *Ivi*, p. 2482. E per costoro, lo scrittore ne mette a fuoco l'identità interna, trattandosi di 'poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse sia magari ingenuo, provinciale, ma *reale*', p. 2483. In più, ironicamente, con richiami involontari ai manifesti futuristi, Pasolini puntualizza che i prezzi

fondamentale, degli intellettuali di provincia, quelli insomma che leggono poesia e che vanno verso l'arte con un interesse non mondano ma autentico. Si rivolge in una parola a quelli che ignorano la televisione, e che potrebbero agevolmente salire alla ribalta sostituendo gli attori (questi ultimi dunque non professionisti, come, in un differente contesto ideologico, gli interpreti delle serate futuriste, ma meri dicitori-lettori, semplici veicoli del testo).⁵ Il senso privilegiato tra i due poli, interpreti e ascoltatori, è l'udito, nella condivisione della *competence* culturale.⁶ I suoi copioni potrebbero risultare difficili per lo spettatore del teatro stabile o per lo sprovveduto, ma facilissimi per il lettore appunto di poesie in quanto, nella relazione tra scrittura e destinatario, lo scrittore si orienta verso un linguaggio delicatamente eccentrico rispetto alla lingua conversevole, grazie ad un registro *cotidianus-elatus*. Per la sua Accademia, insomma, destinata alle dinamiche di un pensiero che si allerta e si configura grazie alla successione delle battute e nella stesura e nella ricezione, basta solo il *verbum* entro un vuoto dove non c'è posto per orpelli decorativi,⁷ per spettacolarità costose, per registi e scenografi. Nessuna enfasi posta sull'immagine, pertanto, ben

bassi saranno moltiplicati trenta volte per le signore in pelliccia, mentre l'ingresso sarà gratuito per i fascisti 'purché inferiori ai venticinque anni'. Da sottolineare, altresì, le componenti adorniane di certi snodi ideologici nel *Manifesto*, là dove si auspica il collegamento oggettivo tra questi gruppi avanzati e la classe operaia.

⁵ 'Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo [...] dovrà rendersi trasparente sul pensiero', *ivi*, pp. 2496-2497.

⁶ '[...] autori e destinatari appartengono alla stessa cerchia culturale e ideologica', *ivi*, p. 2487.

⁷ Così ribadisce nella sintesi finale il paragrafo 43, del detto *Manifesto*, p. 2500. Ma sulle aporie di una simile poetica disadorna e mentalistica, contro cui si scontrano spesso i maggiori registi nostrani, e per le sue oggettive contraddizioni rispetto poi al versante cinematografico e alla cultura figurativa dello scrittore, cfr. Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo* (Roma: Bulzoni, 2000), specie alle pp. 35-53 e pp. 219-237; 'Teatri corsari. Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti', a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti, in *Prove di drammaturgia*, 1, 2006.

strano in un ammiratore di Roberto Longhi, in un autore altrove tanto sensibile agli aspetti pittorici, si pensi alla produzione filmica. Un grado zero che annulla qualsiasi tradizione, anche gloriosa del passato, nella elementarizzazione degli strumenti, ridotti a testo e attori in uno spazio 'frontale', due interlocutori 'che si guardano negli occhi'.⁸ Un *empty space*, per dirla con Brook e il suo manifesto contemporaneo a quello pasoliniano, quasi un radiodramma ideale, riempito solo dai percorsi mentali del commediografo-lettore, quest'ultimo in qualsiasi momento rimpiazzabile dallo spettatore-ascoltatore. E viene in mente allora il Pirandello idealista degli esordi, quello che sognava l'autopresentazione del testo, coi personaggi che escono dalle pagine evitando qualsiasi collusione colla macchina fisiologica del palcoscenico. Il materiale drammaturgico prospettato nel *Manifesto*, anche senza alcuna precisazione dettagliata in tal senso, si affida, così si evince indirettamente, a partiture in lingua nazionale, con interpreti in grado di conservare il suono dialettale, ossia 'evitando ogni purismo di pronuncia', per non cadere nella dizione irreale, quindi 'ripugnante'⁹ degli attori di tradizione. Teatro, il suo, di idee (i 'reali personaggi')¹⁰ delle opere presentate) centrato su una sorta di rito laico-culturale. Conviene ribadire la scelta territoriale e la messa a fuoco dell'utente, in quanto Pasolini rifiuta la ribalta della capitale e delle grandi città, privilegiando il decentramento e la screziatura antropologica delle realtà regionali, nella loro pluralità storica, contro omologazioni e assimilazioni culturali.

Nondimeno, la struttura monologante del *Manifesto* finisce per recuperare al proprio interno processi di interazione come capita spesso in un discorso isolato, dove la socializzazione rifiutata si ripresenta puntuale attraverso una serie di aporie tra parti diverse di sé, relative alla carriera progressiva di Pier Paolo e all'articolazione espressiva della sua persona. Alle spalle del detto *Manifesto* premono infatti scritture, databili tra il '66 e il '74,

⁸ *Manifesto, ibidem.*

⁹ *Ivi*, p. 2492 e p. 2490.

¹⁰ *Ivi*, p. 2484.

per lo più di carattere lirico, oratori in cui un protagonista egotista si proietta su personaggi privi di reale autonomia, da *Affabulazione* a *Bestia da stile*, filone metamitologico e/o familistico, abitualmente ambientato in una borghesia spaesata e vittima di un orizzonte apocalittico. Ma palpita pure la memoria della rapinosa esperienza giovanile in Friuli, tra poesia dialettale e animazioni pedagogiche, culminata nell'esplosione de *I Turcs tal Friul*. L'avventura auratica dello scrittore nel Nord Est costituisce un effettivo laboratorio linguistico, determinandone la curiosità, la tensione euristica, la passione vera e propria per gli idiomi *altri*, che caratterizzerà tutta la sua carriera di intellettuale. Passa infatti dal friulano al romanesco quando scopre i borgatari nella periferia della Capitale durante la fase narrativa degli anni '50 così come nella traduzione per Vittorio Gassman del *Miles Gloriosus* divenuto *Er Vantone* e poi nella ricerca finalizzata al medesimo attore di una lingua all'altezza delle *Orestiadi*. Non basta, perché di continuo spuntano nel *corpus* drammaturgico disomogeneità di dizionario, sprezzature e disimmietrie prospettiche sino a *Bestia da stile* intessuto di citazioni latino-greche.¹¹ E verso la metà degli anni '50 muta anche radicalmente lo strumento, inglobando la cinepresa, tramite lo sconfinamento verso altre *koinè* di geografie esotiche, e dinamizzando con ulteriore inquietudine la duttilità sperimentale, da *officina*, della propria scrittura, *omen* assunto dalla rivista bolognese lanciata, col suo contributo, nel 1955.

Convien allora retrocedere a Casarsa, ai tempi iniziatici quando lo scrittore si mostra nei panni di un laico Don Milani,¹²

¹¹ Non si dimentichi che in *Bestia da stile*, il protagonista Jan, costruito sul personaggio storico di Jan Palaci, si prefigge di tradurre 'in parole estreme anche gli atti degli usi sopravvissuti, coi loro lembi di antiche lingue barbare perdute nelle età magiche', unendo tecniche e arti diverse e celebrando il 'matrimonio, ornato di umili anemoni, fra Rimbaud e Janacek', cfr. *Bestia da stile*, in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 2001), (da adesso *Teatro*), p. 771.

¹² Singolare consonanza di tempi e di spazi, oltre che per la comune marginalità geografica e sociale, tra i due, tra le prime stesure dei grandi drammi mentalistici di Pasolini e l'ultimo, straordinario testo di Don Milani, *Lettere a una professoressa*, uscito sei settimane prima della morte del

con la madre Susanna, nativa del luogo, ex maestra elementare, incaricato in una scuola media parificata a Valvasone, piccola frazione di Udine. Casarsa, per lui bolognese, figlio di Carlo Alberto, ufficiale in carriera ravennate, in un primo tempo rappresenta il luogo della vacanza, per assurgere quindi, dal 1943, una volta stabilitosi colà, ad una sorta di utero linguistico. Azzardo questa immagine forte, in quanto l'amicizia morbida, intensa e complice con la madre, esclusiva e tale da non includere né il padre, prima lontano perché prigioniero in Africa e al rientro perplesso di fronte ad un'alleanza del genere, né il fratello Guido, più giovane, si risolve in un'analoga regressione idiomatica.¹³ Ora, nelle esperienze scolastiche fatte con i ragazzini tirocinanti, rientra pure la scena quale strumento pedagogico. Appoggiandosi al teatro delle monache, allestisce recite cogli allievi sulla storia locale, alla ricerca del passato, inserendo altresì il latino e brevi psicodrammi con scambio delle parti. Il progetto, di stampo decisamente felibrista (tentativo culturale ottocentesco per rilanciare l'occitano), si prefigge il recupero del dialetto locale, contrapposto al vernacolo di Udine, lingua considerata pretenziosa e più vicina al veneziano, parlato in casa dalla madre stessa. Il suono del borgo, tramandato solo oralmente e depurato del vizio della letteratura, merita dunque di essere fissato sulla carta, per la costante smania in Pasolini di salvare grazie alla scrittura la volatilità orale della lingua. In una delle battute più felici, in chiave metalinguistica, entro la sua drammaturgia, in *Affabulazione* appunto, eccolo cantare la grazia inafferrabile della parola pronunciata, specie quando quest'ultima appartiene ad un altro mondo, ad un'altro ceto, quasi una

grande ed eversivo parroco, avvenuta il 26 giugno 1967, libro scritto dai ragazzi della scuola di Barbiana, *cfr.* almeno Giorgio Pecorini, *Don Milani! Chi era costui?* (Milano: Baldini & Castoldi, 1998), pp. 69-150.

¹³ Il depresso, devastato da pulsioni autodistruttive, Pilade così confessa tale foga regressiva nell'omonimo dramma steso tra il 1966 e il 1970: 'E invece tutto torna indietro. La più grande attrazione di ognuno di noi è verso il Passato, perché è l'unica cosa che noi conosciamo ed amiamo veramente. Tanto che noi confondiamo con esso la vita. È il ventre di nostra madre la nostra meta', *cfr.* Pilade, in *Teatro*, p. 389.

preistoria culturale: 'le povere parole insomma che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita: le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello'.¹⁴

Ecco dunque l'*academiuta* e lo *stroligut*, che lo vedono annullarsi come autore che non firma le sceneggiature storiche per spettacoli, i meriggi d'arte, consumati in una comunità etnocentrica, ricerche di campo sul passato per ridare agli allievi adolescenti dignità linguistica, in fondo un teatro di narrazione sulle identità, antropologiche, religiose, politiche del gruppo. Sarebbe interessante a questo proposito avviare una ricerca sulla tradizione cattolica di sinistra di quegli anni, a ridosso della seconda guerra mondiale, quando gli ambienti gufini e universitari, ad esempio quello bolognese dei Bolchi e dei Fabbri, durante l'apprendistato liceale pasoliniano, assimilano a modo loro la grande lezione d'oltralpe, quella che sulla scia dei Copiaus in Borgogna porta al palcoscenico della parrocchia con soli interpreti maschili, alle maschere contadine e infantili di Chancerel, agli psicodrammi di Henri Ghéon in una pulsione decisa al decentramento. Il citato radicalismo del *Manifesto* del 1968, la sua metafisica alterità rispetto alla scena professionale e di routine di quegli anni, nasce da qui, dalla scuioletta dove il prete laico Pasolini, memore anche del Tolstoj filo contadino di Jasnaja Poljana, cerca invano di sublimare le pulsioni omofile¹⁵ verso i

¹⁴ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, in *Teatro*, p. 519. Su questo copione, cfr. Paolo Puppa, *Il teatro dei testi* (Torino: Utet, 2003), pp. 142-147. Sulla drammaturgia complessiva pasoliniana, almeno Enrico Groppali, *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia* (Venezia: Marsilio, 1979), pp. 11-107 e Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera* (Vicenza: Neri Pozza, 1980), pp. 267-293, oltre ovviamente alle schede accurate nella recente edizione filologica di Pier Paolo Pasolini, nel citato *Teatro*. In particolare, il recente Stefano Casi, *I teatri di Pasolini* (Milano: Ubulibri, 2005).

¹⁵ Da notare la commediola *I fanciulli e gli elfi*, poi riportata nel testo narrativo *Atti impuri*, copione che, recitato dagli allievi della scuioletta di Versuta, con Pasolini nei panni dell'orco, debutta il 15 luglio del 1945 nei Meriggi d'arte. Il testo costituisce una sorta di controverso psicodramma, con battute eloquenti: 'E poi io amo tanto i bambini! [...] Li adoro. [...] E quelle cosce grosse grosse... Ahi, che dico? Che c'entrano le cosce? O grosse o magre è

suoi fanciulli inventariando e inventandosi assieme a loro un micro-dialetto letterario. Certo, l'idillio bucolico, la passione scatenante per gli adolescenti villici, agisce da volano, sublimato più spesso ma a volte liberato, entro tale magistero sino al drammatico epilogo nel 1949 per la denuncia per corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico, colla conseguente sospensione dall'insegnamento a Valvasone e la coeva espulsione dalla sezione comunista di Casarsa. Non più Don Milani, che pure paragonava senza eufemismi la maestra ad una puttana, innamorata ogni volta dei suoi allievi-clienti, ma solo novello Oscar Wilde uscito traumatizzato da un incidente del genere, eccolo avviarsi verso Roma ad acquistarsi gloria e prepararsi il futuro martirio, lasciando da parte l'attenzione smaniosa per il dialetto friulano, trasportandola verso altre trasgressioni espressive, verso altri *media*. Ma nel progetto di animazione e di crescita espressiva del gruppo, in questo autocircuito, in questa contiguità estrema tra scrittura e interpreti, nell'assenza quasi di pubblico, i suoi allievi avrebbero potuto sostituirsi al maestro nella costruzione di una drammaturgia della memoria. Spunto utopico di cui risente il *Manifesto* venticinque anni dopo. Nel frattempo, però, è la poesia a consentirgli la costruzione di un sé letterario, la singolarizzazione con tanto di firma. E sono allora le poesie di e su Casarsa, travasate nel 1954 nella raccolta *La meglio gioventù*, autentica folgorazione per il suo lettore illustre, il filologo Gianfranco Contini, che si merita la dedica del volumetto uscito nella collezione di *Paragone*. Qui, l'io narrante contemplativo vive di ariose microepifanie, tra scorci di paesaggio e struggimento di semplici istanti, nella successione di umori cangianti resi in una *koinè* ricostruita quale sublime maniera, ancora una volta rivoluzionaria in quanto ritorno all'espressione arcaica. Ma nel *Manifesto* del 1968, la prudenza circa le scelte linguistiche da privilegiare per il nuovo teatro

lo stesso [...]. Insomma sono amabilissimi: E non ve li lascerò a nessun patto. Cioè: li voglio ancora qui con me, per qualche oretta, non di più, capitemi. Sono un po' libero e vorrei godere almeno fino a sera della loro compagnia', *ivi*, p. 102.

dischiusa nei quarantasei punti e nei dodici paragrafi che lo scandiscono, implica una palinodia depressiva rispetto alle giovanili esuberanze vernacolari. Nel versante della produzione recente, il dizionario dischiuso dal *Manifesto* è in parte coerente, se si considera la lingua di *Affabulazione* e di altri copioni coevi. Molto meno, se guardiamo altrove.

I Turcs tal Friûl, mistero contadino il cui concepimento risale al maggio 1944,¹⁶ vede un villaggio della Casarsa, collocato per un gioco di chiasmo cronologico (rispetto all'anno della stesura) nel 1499, alle prese colle orde ottomane, allusione alle tragiche vicende coeve al testo, ai mesi più cupi dell'occupazione nazifascista, inferocita dalle prospettive della prossima catastrofe. Nel maggio 1944, il fratello Guido è ancora vivo, ma il 12 febbraio 1945 verrà trucidato in una faida interna alle forze della Resistenza, ad opera della Brigata Garibaldi, cioè i comunisti vicini alla falange armata di Tito. E l'accusa, a motivare la barbara esecuzione e secondo il copione di simili eccidi, è quella di collaborazionismo. Il tutto spiega perché Pasolini non osa pubblicare da vivo il dramma, che infatti vedrà la luce solo nel 1976, un anno dopo la sua morte. Alle spalle della stesura stessa, un accurato lavoro di ricerca storica sul periodo turbolento allorché i turchi passano prima l'Isonzo (mentre la legione veneziana preposta alla resistenza di fatto non interviene), arrivano al Tagliamento, lo varcano, tra stragi efferate, per poi inspiegabilmente non infierire sul territorio al centro della scena e passare oltre. In una parola, un prodigio, per cui verrà elevata, quale ex-voto, la Chiesa di Santa Croce a ringraziare Dio. Negli opuscoli, negli *stroligut*, redatti per *l'Academiuta in lenga furlana*, pubblicati a sue spese e distribuiti ai discenti, nel numero dell'agosto 1944, il poeta inserisce la riproduzione del contadino nell'atto di pregare il cielo perché aiuti il villaggio, presente nella Chiesa, e il commento poetico dell'icona viene riportato all'interno del testo. Il dramma appare ben diverso dai successivi *Affabulazione*, *Orgia*, *Bestia da stile* tanto per citare i titoli più

¹⁶ Esattamente in poco più di una settimana, dal 14 al 22, cfr. le note in *Teatro*, p. 1120.

significativi della maturità di autore teatrale, per quanto poco integrato nel circuito distributivo, ma pur sempre anche commediografo. Scrittura omogenea nel dialetto, intanto, al punto da inglobare anche la diversità turca, secondo moduli coreutici, senza un personaggio al centro che invada lo spazio esterno coi propri fantasmi e le proprie patologie, come nelle opere in lingua. L'aspetto, però, più interessante è proprio la presenza dell'altro, della bestia - davvero *bestia da stile* - cioè i turchi. In mezzo alle preghiere latine intonate dai fedeli tremanti, si avverte da lontano, mescolato al vento della tempesta, quasi una radiocronaca in diretta, un inno nordico e lunare, che parla il dialetto friulano secondo la consuetudine tipica delle sacre rappresentazioni in cui anche il diavolo veniva omologato alla lingua dell'officiante e degli angeli, in una complicità rituale, agevolmente compatibile col manicheismo del cattolicesimo. Perché il Nemico non viene demonizzato, nonostante i propositi di sterminio totale. Per quanto assassini efferati, costoro sono anche ragazzi, per lo più, invasi dalla nostalgia delle proprie terre e delle loro madri. Circola, insomma, all'interno la consueta polivalenza di segno, cara all'autore, sia fisiologica che ideologica, a conferma che la valenza poetica di un'opera è misurata dal suo quoziente di ambiguità. Da qui, l'assenza totale di manicheismo di qualsiasi tipo in Pasolini, ovvero il 'canone sospeso'¹⁷ come recita il *Manifesto*. Anche in altri testi teatrali e poetici il giovane soldato innocentemente feroce gli detta folate di empatia materna, il tutto esplicitato con una complessa solidarietà.¹⁸

¹⁷ Canone sospeso, nel *Manifesto*, significa per Pasolini che vi si 'pongono i problemi, senza pretendere di risolverli', *ivi*, p. 2487.

¹⁸ Si vedano in *Affabulazione* certi ritratti del barbaro, veicolati dalla metonimia filiale: 'Ma questo biondo di questa zucca di mio figlio [...] è di un biondo che hanno solo certi marinai [...] magari per quell'oro mal tosato - o tenuto come un elmaccio barbarico a raggera sulla fronte - che pare callosa come le mani', *ivi*, p. 477, oppure 'biondo di barbaro che gli cade come una solitaria sorgente sulla fronte - quella criniera infantile, sia quando è un po' polverosa, sia quando è pulita e cascante come seta', *ivi*, p. 506, o ancora 'manipoli di ragazzi bavaresi o prussiani, coi toraci gonfi, gli occhi ancora invasati dal brusio che fanno i passi all'unisono sul selciato: essi sono nudi, o

Ma in tal modo ribadisce l'assurdità di qualsiasi retorica bellica o patriottica. In *Affabulazione*, non per nulla, si ipotizza persino che la guerra sarebbe l'alibi perverso con cui i padri farebbero morire i figli.¹⁹

Al centro de *I Turcs tal Friúl*, circola la grande paura della comunità rurale, tradotta nelle accese discussioni su come comportarsi davanti al pericolo di distruzione. All'interno del Consiglio dei vecchi, c'è chi propone di fuggire nei boschi perché le armate turche a cavallo non possono penetrarvi, mentre altri suggeriscono di restare dentro la chiesa a invocare la protezione divina. Ma c'è anche chi ribatte di stanare tutti i giovani disposti a morire da uomini per una fine gloriosa. E alla famiglia Colús, nucleo base del villaggio, appartengono tre ragazzi: Nemi, l'ardito, il ribelle che vorrebbe combattere e morire da eroe; il fratello Pauli che, invece, punta ad una resistenza passiva, quasi gandhiana potremmo dire, entro il recinto sacro della Chiesa, tra preghiere e l'attesa del martirio o della salvezza miracolosa, all'insegna d'un forte sentimento religioso; infine, Nisiuti, il più giovane, quasi un *mamo*, ovvero un ingenuo, usando il gergo teatrale ottocentesco, il ragazzo col cardellino in mano, dai tratti pascoliani, a cui Nemi ucciderà la bestiola con gesto spietato ma educativo, ad iniziarlo alla crudeltà del mondo e della Storia. *Discussion play* tra posizioni politiche e ideologiche diverse sull'antinomia radicale tra lotta e preghiera, il dibattito tra fratelli segue un andamento epico, nel senso meno brechtiano che si possa intendere, in quanto *Massenspiele* che amplifica e condensa simbolicamente le controversie, memori degli scontri in casa Pasolini. L'intero popolo di Casarsa è qui in scena, e un

tutti nudi, o, davanti al sesso hanno una pezzuola (nera) che non ne nasconde né la forma né la grossezza', *ivi*, p. 543. Del resto, l'intera drammaturgia pasoliniana è penetrata da simili fisionomie nordiche, spesso complementari a quelle scure, meridionali, presenti nella carrellata furiosa di teste e membri adolescenti nell'epopea del romanzo incompiuto *Petrolio*. Basti citare *Orgia*, là dove si staglia il ritratto ossimorico di 'capelli biondi ridotti a un pulviscolo di steli - oppure un giovane bruno con la bocca dell'arabo adolescente, cattivo, ma affettuoso come una madre', *ivi*, p. 290.

¹⁹ Cfr. *Affabulazione*, *ivi*, pp. 542-544.

ideale allestimento richiederebbe decine e decine di comparse e gruppi contrapposti in ideali antifonarie, con orazioni-canti ad intermittenza. Ma forse è proprio questa dialettica lacerante il modello più organico per la diatriba mentalistica auspicata nel *Manifesto*.

Subito dopo la palestra virginale friulana non va trascurata la sotterranea drammaturgia che sia pure in modo discontinuo continua nel frattempo a riverberare e a saggiare sempre nuovi registri, anche dal punto di vista linguistico smentendo i futuri assunti del *Manifesto*. Già nell'adolescenziale *La sua gloria*, ad esempio, datato 1938, sono inseriti passaggi vernacolari, in un veneziano letterario, un po' alla Giacinto Gallina, colle battute della folla popolare che assiste e protesta in Piazza San Marco all'arresto del protagonista carbonaro per mano dei gendarmi austriaci.²⁰ Ma soprattutto nel dramma *Nel '46!*, dal titolo iniziale *Il Cappellano*,²¹ storia doppia dei traumi friulani, la morte di Guido e la pubblica liberazione della propria omosessualità fin allora conculcata, lessico e scelte sintattiche risultano molto articolati rispetto alle posizioni espresse nel *Manifesto* stesso, quasi a far passare meglio l'indubbio *outing*. Non mancano persino barbarismi linguistici, storpiature, litanie mistiche in latino, sberleffi corrosivi verso l'opera italiana, tecnicismi pedanteschi come nella grottesca lezione, prima della parodia sacrificale che sigla il finale onirico del copione: 'La mia coscienza tappolica ha avuto un sussulto emocratico'.²² Il *plot* ruota intorno a un professorino di provincia, Giovanni (nella prima stesura appunto un cappellano),

²⁰ E sono le donne, soprattutto, ad esprimere solidarietà al protagonista, Guido Solera: 'Madona, me vien da piansar; so mama la diventerà mata. Ah! Se fussi un omo a 'st'ora! [...] Bote, bote ai tedeschi, maledetti, copeli', *cfr. La sua gloria*, *ivi*, p. 16.

²¹ Scritto nel 1947, prenderà poi revisione nel 1965 il titolo *Nel '46!*, passando per varianti quali *Storia interiore* e *Venti secoli di gioia*. Si tratta pertanto di una sorta di *work in progress* mai definito e mai definitivo, sin dalla prima stesura nel 1947, anche se nel 1965 viene affidato al Teatro dei satiri per una messinscena diretta da Sergio Graziani, con Nando Gazzolo protagonista. *Cfr.* la nota relativa in *Teatro*, pp. 1139-1145.

²² *Cfr. Nel '46!*, *ivi*, p. 231.

assediato dal prete e dal preside di turno che lo vessano con controlli sia fiscali che polizieschi per la sua insistita promiscuità socratica cogli scolari, nonostante la presenza convenzionale di una ragazza schermo. Ci troviamo insomma di fronte ad un autentico laboratorio in cui rifluisce l'antico sperimentalismo espressivo, traducendo in audaci soluzioni di montaggio e di allocuzione l'originaria passione per le parlate locali.

Ora, se ci spostiamo nel *corpus* dei più celebri testi, e operiamo una sorta di mappatura estendibile anche all'ambito poetico, romanzesco e cinematografico, affiora con prepotenza una rete compulsiva di metafore ossessive e miti personali, specie intorno al motivo della famiglia di notte, ovvero l'emersione di una allucinata endogamia in cui le proibizioni e i totem-tabù parentali si allentano e cadono, direbbe Walter Benjamin, come un dente cariato. Il dittico di *Affabulazione* e *Orgia* in tal senso svuota di significato qualsiasi diagnostica e terapia analitica. In particolare nel primo dei due copioni, dalla lunga gestazione tra il 1966 e il 1970, un padre si innamora del figlio perdutamente, dopo un sogno rivelatore, ed organizza un amplesso coniugale e quindi una solitaria masturbazione, sempre sperando che il figlio possa spiarlo, salvo poi trasformarsi in *voyeur* delle copulazioni del ragazzo. Alla fine, l'uomo, novello Abramo senza alcun angelo che ne impedisca il gesto luttuoso, uccide il ragazzo, compiendo un figlicidio o meglio regicidio, abdicando al ruolo di padre e divenendo così figlio di suo figlio. Il testo, se lumeggia l'invidia del pene dalla parte del padre, in un rovesciamento carnevalesco e grottesco dei canoni freudiani, se ancora ribadisce il livello di *competence* linguistica richiesta²³ sulla scia del *Manifesto*, istituisce una precisa contrapposizione tra enigma, risolvibile dalla ragione, e mistero, che può solo essere visto, sofferto e subito senza alcuna possibilità di traduzione-esorcizzazione, come

²³ È l'ombra di Sofocle, infatti, nel prologo a scandire i due poli estremi dell'audience quanto alla ricezione del linguaggio, 'troppo difficile e troppo facile: difficile per gli spettatori di una società in un pessimo momento della sua storia, facile per i pochi lettori di poesia', *ivi*, p. 471.

ammonisce l'ombra di Sofocle entro il copione.²⁴ Nel coevo *Orgia*, marito e moglie sono già defunti nell'atto di apparire in scena, e lui in particolare narra di sé, 'appeso alla corda, con l'osso del collo spezzato, e già freddo',²⁵ dopo che anche la donna si è suicidata. Si tratta di un testo centrato su un fantasmatico *cupio dissolvi*, vagheggiamento di stragi ai danni della prole, nel suo sperimentare sino all'estremo esito il gioco di amore-morte, alla ricerca di atti efferati e irreversibili per vincere la noia atroce della domenica pomeriggio, incrociando Brook in questa idiosincrasia per la monotonia del teatro e della vita borghese.²⁶ Clima *noir* un pò artaudiano, con qualche refolo del teorico della crudeltà, nonostante le perplessità generali mostrate nel *Manifesto* verso le avanguardie. Ad Artaud, infatti, rimanda la battuta del protagonista che impara in questa festa violenta ad utilizzare un insolito idioma, 'la lingua che siamo costretti a usare - al posto di quella che non ci hanno insegnato o ci hanno insegnato male - la lingua del corpo, è una lingua che non distingue la morte dalla vita'.²⁷ Lo vediamo così sollecitare la consorte complice a condividere con lui, nel ruolo di vittima e di carnefice, un febbrile gioco reciproco di distruzione, nella misura in cui entrambi stigmatizzano la realtà delle coppie integrate, disposte per viltà ad una 'rinuncia idiota, anticipazione di morte, cretina, fatta in nome dei vicini di casa [...] mentre conta solo il profondo silenzio con cui si tocca, tremando, un grembo'.²⁸ Alla memoria delle avanguardie, tra espressionismo e surrealismo, rinvia pure la sessualizzazione

²⁴ *Ivi*, p. 521.

²⁵ Cfr. *Orgia*, in *Teatro*, p. 245. Il primo episodio del dramma esce nei *Quaderni del Teatro Stabile di Torino*, 13, 1968, ma la stesura iniziale risale all'aprile del 1966, cfr. la nota a p. 1150, in *Teatro*.

²⁶ Cfr., *ivi*, p. 312: 'Dentro una delle tante case di questo quartiere - o per lutto, o nevrosi, o noia del pomeriggio festivo - c'è stato finalmente un uomo che ha fatto buon uso della morte'.

²⁷ *Ivi*, p. 268. Più avanti, la donna afferma che 'In conclusione, la nostra realtà non è dunque quella che noi abbiamo espresso con le nostre parole: ma è quella che noi abbiamo espresso attraverso noi stessi, usando i nostri corpi come figure!', *ivi*, p. 276.

²⁸ *Ivi*, pp. 289-290.

estrema della parola, coll'eloquio assurto a metonimia del fallo, là dove si sentenzia che: 'il mio cuore si induriva, come un membro'.²⁹

Ma in *Orgia* i due sembrano altresì gareggiare al loro interno su chi si esibisca con maggiore sfrontatezza nel progettare o nel descrivere le proprie trasgressioni. Allo stesso tempo, lui e lei quasi soffrono, con tratti manieristici, nella mancanza di visibilità, un po' come Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme* tassesca, che nel duello di amore e morte si lamentavano in quanto privi di pubblico. E nel congedo di *Nel '46!*, il Cardinal Ruffo aggredisce Giovanni, vietandogli la bella morte spettacolare.³⁰ Perché il circuito chiuso in sé, costante dell'ideologia pasoliniana, dalla scuioletta friulana all'Accademia platonica su cui si basa il *Manifesto*, deve rinunciare all'*audience*, e in questo vive la contraddizione tra condizione esoterica, privilegio dell'autentico, e aspirazione essoterica, nostalgia di essere visti. Ecco di conseguenza l'appello allo spettatore, testimone salvifico e sadico, Soggetto temuto e invocato. Insomma, la sala svolge il ruolo del liberatore, magari nelle vesti dell'esercito anche violento, i barbari sterminatori in *Turcs tal Friúl* o i nazisti in *Affabulazione*, come detto in precedenza. In tal modo, la scena lager sogna il di fuori del reticolato, l'altro da sé in cui si annulla l'artista poeta, identificandosi spesso con un Cristo laico. Si consideri il finale de *I Turcs tal Friúl*, là dove, mentre la madre cerca invano di rimuovere il reale, negandone l'evidenza, Nemi, autentico *pharmakos* per la salvezza del villaggio, viene portato o meglio deposto in scena, divenuto ancora una volta figura soteriologica.³¹

²⁹ *Ivi*, p. 257.

³⁰ Cfr. *Nel '46!*, 'Certo, ti piacerebbe morire così; ti piacerebbe che la morte fosse questo bello spettacolo: tutti noi qui ad ammirarti, mentre tu canti il canto del cigno, come Eleonora Duse', *ivi*, p. 226.

³¹ Nella nota a *La sua gloria*, cfr. *Teatro*, p. 1117, i curatori citano pure la scena del *Vangelo secondo Matteo*, dove Maria, interpretata dalla stessa madre dello scrittore, assiste all'agonia del figlio in croce, e ci informano che una testimonianza dal set del film vuole che Pasolini sussurrasse il nome di Guido alla madre per farla piangere. Sulla persistenza dell'archetipo cristologico in molti protagonisti dell'*opus* complessivo pasoliniano, rimando

Ma questa identificazione cristologica spunta spesso, sbazzata nella chiusa de *La sua gloria* e più avanti *Nel '46!*, in quanto il protagonista, dopo un processo onirico condotto dal reazionario Cardinale Ruffo sbucato dagli incubi del passato, immagina se stesso steso sulla bara davanti ad una platea di madri-Marie e di ragazzi. Una ruminazione surreale, che ammantava il mistero di una luce psicotica. Una simile iconologia costituisce una topica forte in Pasolini, ovvero immolarsi davanti ai propri ragazzi, effettiva anticipazione quasi scenografica del suicidio/omicidio - offerta di sé, che sarà reale nel 1975. Ed è richiesta proprio un'alterità totale nel destinatario testimone, una giovinezza dolce e proterva, capace di futuro, in grado di demolire il teatro, spalancando le porte al mondo.

Qui matura l'interrogazione sul senso globale del nostro palcoscenico, intorno agli anni del '68, tra le già profetizzate macerie ideologiche del *dopo*. Dopo, innanzitutto, la fine del mito della resistenza col revisionismo ideologico scatenato dagli storici, oggi. In *Calderón*, abbiamo una serie coattiva di sogni sofferti da Rosaura, moglie di un borghese. Nell'ultimo di questi sogni, appare di nuovo il lager liberato idealmente dal gruppo di partigiani: 'è un numero immenso di persone che lo canta: sembra una marea, che avanza e invade piano piano il lager. Eccolo, rimbomba sotto le pareti del nostro capannone; ecco, si aprono, abbattute le porte; e, cantando, entrano gli operai. Hanno bandiere rosse strette nei pugni [...] hanno fazzoletti rossi annodati al collo [...] ecco ci vengono vicini, ci abbracciano, baciano i nostri visi senza carne [...] e se a noi vengono le lacrime agli occhi, piangono anche loro, di gioia, tornandoci ad abbracciare. 'Siete liberi' - ci ripetono, come se noi non fossimo più in grado di capire queste parole - 'Siete liberi'.³² Scena

a Stefania Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia pasoliniana* (Acireale-Roma: Bonanno, 2006), pp. 107-147.

³² Cfr. *Calderón*, in *Teatro*, pp. 757-758. Da notare che *Calderón* è il solo copione edito in volume, vivente l'autore (Milano: Garzanti, 1973), sottoposto già l'anno dopo a revisioni, a partire dai nomi dei personaggi. Ad esempio María Rosa diviene, con tocco quasi goldoniano, Rosaura. Cfr. le note a pp. 1189-1194, in *Teatro*.

primaria, nel senso di *madeleine* ideologica, costruita quale modello forte e *spot* uscito dalla tradizione agiografica della sinistra, si pensi al Fo di quegli anni. Ma a quel punto Basilio, il marito a letto con lei, cioè l'uomo ricco e potente che la rende infelice, le sibila col consueto cinismo: 'Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero un bellissimo sogno. Ma io penso (ed è mio dovere dirtelo) che proprio in questo momento comincia la vera tragedia. Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai si può dire che potrebbero anche essere realtà. Ma quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: esso è un sogno, nient'altro che un sogno'.³³ Nel detto congedo del copione, lo scrittore anticipa in tal modo la sparizione progressiva della classe operaia. Ovviamente, in questo paesaggio desolato di disincanti, di disamori ideologici, non manca la crisi della ragione illuministica-settecentesca, maledetta da *Pilade*, refrattario a qualsiasi forma di potere, mentre in *Bestia da Stile*, il più riscritto (dal 1965 al 1974) di questi drammi, il più autobiografico e il più sperimentale nei registri e nel montaggio, il protagonista, poeta ed omosessuale, si suicida di fronte al crollo dell'utopia comunista.

Importante sottolineare ancora una volta la tecnica ripetitiva usata dallo scrittore, nel riciclaggio di temi generativi e di immagini compulsive, riemerse nel prologo di *Orgia*: 'Vi prego, siate come quei soldati, i più giovani di quei soldati, che sono entrati per primi oltre i reticolati di un lager... E lì i loro occhi... Ah, vi prego, siate giovani come loro! [...] E ora divertitevi'.³⁴ Eppure, queste parole lucide e accorate non si rivolgono a *voyeurs* sadici e impietosi, quanto piuttosto agognano spettatori adolescenti, capaci di spezzare l'autoreferenza del lager interiorizzato nella notte del poeta, dunque speranza di un teatro garantito nel futuro.

³³ *Ivi*, p. 758.

³⁴ *Cfr. Orgia*, p. 248.

Pasolini's intermediality*

Emanuela Patti

Pier Paolo Pasolini's work is one of the most sophisticated examples of intermediality in twentieth-century Italian culture. By 'intermediality' I mean the variety of phenomena that regard the relationship between the arts, including the convergence of different artistic media such as literature, cinema, painting, music, photography, drama, in individual works, the transfer of motifs, themes and narrativity from one artistic medium to another (generally known as 'transmediality'), intermedial transpositions of genres, formal structures and semiotic complexes or the thematization of one medium into another. Intermediality does not only underpin the eclectic aestheticism of Pasolini's cinema, but it also informs his poetry, prose narrative, drama, journalism and critical activity. One could argue, in fact, that Pasolini's artistic activity is one untiring attempt to overcome the representative boundaries of each artistic medium he used. For example, painting and music are dominant elements in much of his Friulan and Roman poetry, photography is used as a narrative strategy in *La Divina Mimesis*, the 'fotoromanzo' figures as a key model in his documentary *Comizi d'amore*. In his cinema, notable examples of intermediality include the experimentation of his early 'national-popular' cinema, such as *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) and *The Gospel According to Matthew* (1964), his series of adaptations of classics, such as *Oedipus Rex* (1967), *Medea* (1969), and *The Trilogy of Life*, comprising *The Decameron* (1971), *The Canterbury Tales* (1972), *The Arabian Nights* (1974), and certainly the emblematic short film *Che cosa sono le nuvole*

* Portions of this article have been adapted from Emanuela Patti, *Pasolini After Dante. The 'Divine Mimesis' and The Politics of Representation* (Oxford: Legenda, 2016).

(1968), a cinematographic re-representation, or re-mediation, of the theatrical performance of Shakespeare's *Othello*. While various forms of intermediality characterize Pasolini's artistic activity throughout his career, re-representations of one artistic medium in another one and 'conceptual fusions' of different arts become prominent in his work especially from the 1960s on. I will here only focus on a few examples of this second phase of Pasolini's career, looking at *how* and *why* the reuse of our cultural tradition, through the re-representation of classical literary, artistic and musical texts, constitutes a central aesthetical strategy in his work.

I should like to clarify first why intermediality, a discipline that has gained popularity from the 1980s on in connection with the proliferation of hybrid artistic artefacts in postmodernism and then the digital age, is particularly relevant to examine the work of an artist who lived a few decades before this conceptual framework was formalized. In the past, the relationships between the arts in the works of Pasolini's mentioned above have been examined especially through the lens of adaptation studies, intertextuality, contaminations and artistic 'influence' (such as the 'influence' of painting in Pasolini's cinema), leaving the functions and meanings of intermedial figurations within these films largely unexplored. The notion of 'adaptation', especially, has proven to be insufficient and problematic to tackle Pasolini's cinematographic transpositions of classics, because they were not conceived to be 'faithful' to the original - being a general expectation of 'fidelity' of films to classical texts implied in the idea of adaptation, at least before Linda Hutcheon's notable contribution. Intermediality, rather than 'adaptation', with its focus on the 'conceptual fusion' of different arts and on other interartistic phenomena, is a much more appropriate theoretical framework to define Pasolini's cinematographic practice and one that can be applied, transversally, to a number of other works that cannot be strictly identified as 'adaptations' in his cinematographic activity - see, for example, the complex semiotic compositions of *La ricotta* (1963) or *Salò or the 120 days of Sodom* (1975). For this reason, by concentrating on the relationship and interconnection between the

arts, rather than on a given relationship of subordination between original and imitation, intermediality studies provide excellent tools to analyse Pasolini's work; the aim of intermediality being precisely that of uncovering what such 'media synthesis' signifies.

The premise of intermediality studies, namely that 'all media and art forms are interconnected and that intermedial qualities always inhere in cultural phenomena'¹ strongly resonates with Pasolini's poetics and politics of representation. His 'corsair artistic theory in fact reinforces one of the main beliefs of intermediality, namely that the boundaries of arts are simply based on 'conventional conceptualizations, material restrictions and affordances' of media. This is what he argued, for example, in *Heretical Empiricism*, where he juxtaposed the restraints of literary language to the creative freedom of the language of cinema. On the other hand, we cannot ignore the dominant presence of painting in his other arts which find its reason in his formative years, significantly shaped by both literary studies and visual arts - Gianfranco Contini and Roberto Longhi being his two most influential '*maestri*'. As he claimed, 'Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto - che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica'.²

Pasolini had a constant interest in the question of 'represented reality' across different artistic media and a joint vocation for contamination between 'high' and 'low' languages and cultures, something that informed his linguistic and stylistic experimentalism. As anticipated in the introductory paragraph, we could recognize various phases of intermediality in Pasolini's cinema, ranging from *Accattone* (1961) to *Salò or the 120 days of Sodom* (1975), but the 'conceptual fusion' of arts is used to

¹ Gabriele Rippl, *Handbook of Intermediality* (Berlin: De Gruyter, 2015).

² Quoted in Ferrero Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (Venice: Marsilio, 1977), p. 42.

develop different filmic discourses. Further on I take into consideration some examples of his 'national-popular' cinema, where the 'conceptual fusion' of arts revolves around the Christ-figure, and from *Che cosa sono le nuvole* (1968) revolving instead around the idea of 'representation' itself. Interestingly, in spite of their differences, a common thread between these films is that 'truth' coincides with what exists outside the stage. Truth is the 'outsider'.

When Pasolini moved from literature to cinema between the end of the 1950s and the early 1960s, with his first film *Accattone* released in 1961, he was in search of a new medium of representation. As he claimed on the occasion of the *Strega* Award celebration in his poem 'In morte del realismo' (1960), a certain period of linguistic experimentation in poetry and literature had come to an end. Various reasons contributed to its crisis, including the constraints of the literary medium. As Pasolini argued especially in some of his essays in *Empirismo eretico* (1972), the contamination of high and low cultures attempted through plurilingualism in the 1950s in works such as *Ragazzi di vita* (1955) and *Le Ceneri di Gramsci* (1957) could not entirely overcome the symbolic barrier of verbal language.

As a palimpsestic and performative medium, cinema, instead, allowed a greater degree of freedom in the semiotic composition. It is within this context that Pasolini found Erich Auerbach's *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (translated into Italian in 1956), and especially two of its key concepts, 'mingling of styles' and 'figural realism', particularly useful to formulate his own cinematographic style. Indeed, this crucial intermedial encounter between literary and film theory was recorded by Pasolini himself soon after his collaboration with Federico Fellini for *Le notti di Cabiria* (*The Nights of Cabiria*): 'Fellini dragged me through that countryside lost in a honey of ultimate seasonal sweetness as he told me the plot of the *Nights*. A Peruvian kitten next to the big Siamese tomcat, I listened, Auerbach in my pocket' ('Nota su *Le notti*'). As Pasolini further discusses in this article, the Fellini-Auerbach combination produced in his mind an idea of cinema as '*amalgama*' where a

figural level, which was the level of surrealism in Fellini, is 'overimposed' on the physical material level of the moving bodies. This allowed the creation of a completely new language with multiple signifying possibilities. Auerbach's concepts of 'mingling of styles' and 'figural realism' happened to be most useful in this direction, but in order to understand how Pasolini employed them in his cinematographic style, we need to go back to their original meaning in *Mimesis*.

By 'mingling of styles' Auerbach intended the contamination of tragic and comic, normally separated in the literary tradition, but mingled in two emblematic cases of cultural history, namely in the history of Christ and *The Divine Comedy*. While tragic and comic were respectively used to tell stories of sublime and everyday life subject matter, in the history of Christ and the *Divine Comedy* the divine and the human meet, therefore encouraging a transgression of the normative boundaries of genres. On the other hand, '*figura*', firstly introduced in his homonymous 1938 article, was employed by Auerbach to refer to those historical characters or events in Dante's *Commedia* that acted as a prefiguration of their divine destiny.

In his 'national-popular' cinema - *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) and *The Gospel According to Matthew* (1964) - Pasolini's original contribution consisted of translating Auerbach's concept of mingling of styles into a form of 'fusion' of artistic media (such as painting, music, literature, and cinema), at the same time using the concept of *figura* to create semiotic interconnections between the protagonists of his films (Accattone, Ettore, Stracci, and Jesus Christ) and the figure of Christ. The 'amalgama' was thus created by using images, music and texts from our cultural tradition, mixing them in complex semiotic constructions and, at montage level, associating them with the moving bodies performing on stage. His filmic style was thus intended as a living 'figural integration' of artistic languages and physical reality, as first theorized on the set of *The Nights of Cabiria* with Fellini.

Mingling of styles and figural realism were used as an aesthetic strategy to re-define the hierarchical boundaries of social representation. Like in the history of Christ and *The Divine Comedy*, Pasolini mixed everyday reality with the sublime to represent the lives of his subproletarians. More specifically, his early cinema can be seen as a progressive figural approximation of his protagonists - the subproletarians Accattone, Ettore, Stracci - to the figure of Christ, first only suggested through symbolic associations with music (such as Bach's in *Accattone*), paintings (such as Mantegna's *Cristo morto* or Pontormo's *Deposizione* in *La ricotta*), and sculptures (the figure of the Angel and the cross in *Accattone*), and then through the full identification with Christ in person in *Il Vangelo secondo Matteo*. The identification with the figure of Christ was certainly not new in his work, as the opening quotation from *L'usignolo della chiesa cattolica* and various references in *Ragazzi di vita* and *Una vita violenta* demonstrate. But the four films of his 'national-popular' phase all share one narrative: the unresolved relationship, or the impossible integration, between subproletarians and the bourgeois world. Auerbach's concept of *figura* is therefore crucial to understanding the association Pasolini established, at a representational level, between sacredness and exclusion from bourgeois society through the identification with Christ, as I discuss below.

Such an association is made clear in *Homo sacer* (1998), where Giorgio Agamben argues that *sacer* is anything 'set apart' from common society: the hallowed, the cursed. Hence, those excluded from law are sacred men. This relation between the two concepts can be traced back to the Roman Empire, when the *homo sacer* (sacred man) was indeed a man who had committed a crime and was banned from society. He could be killed by anybody, but his life was considered 'sacred' and therefore he could not be sacrificed in a ritual ceremony. Similarly, in Pasolini sacred is what is sacrificed, expelled, banned. What Pasolini wanted to communicate to his audiences through his creatural realism is thus precisely a sense of empathy and identification with 'the excluded', namely, with the victims of society, who are for him the weakest ring of the chain of neo-capitalism. On the

other hand, by making them all die, at a 'representational level' Pasolini saves his characters from that society, bringing them 'outside the stage', namely back to a 'dimension of otherness' they belong to.

The same strategy of combining images, music and texts from a variety of cultural sources underpins most of Pasolini's cinema, as proven by the dominant presence of cinematic adaptations of biblical and classical works in his subsequent output. Interestingly, also the idea of 'intermedial representation' itself is thematised at some point of Pasolini's career, as *Che cosa sono le nuvole?* demonstrates.

Che cosa sono le nuvole? is a short film by Pasolini released in 1968 as part of a portmanteau film entitled *Capriccio all'italiana*, directed by six different directors. It includes *Perché?* by Mauro Bolognini, *La bambinaia* by Mario Monicelli, *Che cosa sono le nuvole?* by Pier Paolo Pasolini, *Il mostro della domenica* by Steno, *Viaggio di lavoro* by Pino Zac and Franco Rossi and *La gelosia* by Mauro Bolognini. It is a filmic remediation of Shakespeare's play *Othello*, where the *confusion* between artistic fiction and reality is used to explore the metaphor of 'we are a dream in a dream' in meta-discursive and meta-linguistic terms.

In the opening titles, the film starts with an interesting intermedial translation of Shakespeare's text into a song sung by the popular Domenico Modugno, here performing as a dustman. This is followed by a close-up on various film posters, including the well-known painting by Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656) which, in a typical Pasolinian style, reads as the interpreting key of what happens on stage in this film. In order to understand the semiotic interconnections Pasolini develops between this painting and Shakespeare's play, we need to take into consideration yet another level of intermediality here implied: Michel Foucault's *Les mots et les choses* (*The order of things*), translated into Italian in 1967, *Le parole e le cose*. In his introduction to this text Foucault used indeed *Las Meninas* as a prime example of a new *episteme*. Velázquez's painting served him to argue that all periods of history have possessed certain underlying conditions of truth (*epistemes*), which have changed over time and constituted what

was acceptable as discourse. The thorough analysis of the picture supports the idea of a twist in the classical perspective where the spectatorship is now invited to enter the scene, as we can clearly see from the mirror reflecting the parents outside the picture in *Las Meninas*. This is a concept that, in slightly different terms, André Gide related to, in order to develop his idea of the 'Chinese box' effect: he was in fact the first one to coin the term *mise en abyme* in his *Journals* in 1893 to refer to the self-reflexive embedding of representation, in which we have an internal reduplication of a literary or filmic work.

As in his 'national-popular' cinema, in *Che cosa sono le nuvole* the meaning is the result of a complex intermedial composition. Pasolini's reference to Velázquez is employed to explain the key statement of 'we are in a dream in a dream' ('noi siamo in un sogno dentro un sogno') by underlining the triple level of artistic representation in his film: 1) Pasolini's adaptation of Shakespeare's *Othello* in his theatrical puppets' performance; 2) The theatrical puppets' performance in the film *Che cosa sono le nuvole?*; 3) the film in our own spectators' experience. With the *mise en abyme* Pasolini disrupts the deceptive perspective of the spectatorship situated in front of the fictional 'order of things' (following the Chinese box, literature → theatre → cinema → reality) questioning at each level the mystifying nature of the single frontal point of view, i.e. the classical view, where the spectator is just the falsely privileged observer of a representation which simulates the wrong conviction that we can control objects and meaning: 'a point of view can be a dangerous luxury when substituted for insight and understanding'.³

In one of the central dialogues, Pasolini highlights indeed the difference between what we *are* and what we *believe to be* through Othello's words: 'why do we have to be so different from what we believe to be? Why?' (ma perché dovemo esse così diversi da come se credemo? Perché?) - 'Eh, my son, we are in a dream in a dream'. By twisting this perspective, in *Che cosa sono*

³ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), p. 216.

le nuvole? the roles of the actors and the spectatorship are inverted: the actors, who are supposed to act ('to play the part of') are acted by a puppeteer who literally and metaphorically *manipulates* them having a hold on their consciousness (as a set of meanings) and actions (they are actually puppets), while the spectators, who are traditionally expected to passively watch the show, here *inter-act* with the actors going on stage and taking part in the action. While the actors demonstrate to be trapped in the fiction/illusion of reality and their symbolic construction of life, in Pasolini's film the spectators become spect-actors: they break through that fiction and decide to change the course of action and its meaning following their own impetus (they actually jump on stage when Desdemona is being killed).

Breaking through the fiction of our life is the answer to the epistemological question of the film 'what is reality?' (*Che cosa sono le nuvole?*, what are clouds?, can be its metonymical counterpart), which in Pasolini's view cannot but be answered beyond the rational categories of language and representation. Quoting Othello's words, the question 'what is truth? Is it what I think of myself, what other people think of me or what that man over there (pointing at the puppeteer) thinks of me?' introduces the problem of language as the main means to reach reality (infra-mental) and following Iago's answer 'what can you feel? Can you feel anything at all? ... well, that's reality, but don't name it or it will disappear', it leads to a deconstruction of its symbolical apparatus in the direction of an antinomialist approach to things. The final scene showing Iago and Othello, being carried out of the theatre (the place of fiction), being thrown away as rubbish and finally looking at the clouds suggests indeed a contemplative and mystical approach to reality which cannot be confined in the experience of language and representation, but it is in fact *ex-peri-ential* (outside the boundary of the rational structure, and indeed, of stage).

In this sense, in *Che cosa sono le nuvole?* the metaphor of 'we are in a dream in a dream' shows effectively the paradox of representation: reality is a representation of a representation, referred to by language, which refers to another language. The *mise en abyme* indicates a way to represent the 'narrative in the narrative' (a story in the story), in which the film narrative (first level) can be used to deconstruct the concept of reality (second level) by creating a feeling of medium awareness in the viewer.

Hic desinit cantus

Marco A. Bazzocchi

‘S aluto e augurio’ è una poesia testamento, anzi un testamento paradossale. È l’ultimo componimento dell’ultima raccolta di Pasolini, potremmo anche pensare che sia l’ultima poesia da lui scritta, o almeno questo è l’effetto che l’autore aveva pensato pubblicando (pochi mesi prima di morire, nel maggio 1975) una raccolta di versi italiani e friulani che riprendeva, a cominciare dal titolo, la sua prima organica raccolta: *La nuova gioventù* è il titolo del 1975, *La meglio gioventù* quello del 1954 (dove confluivano le opere giovanili dagli anni quaranta in poi). Ma il rapporto tra questi due titoli è complesso: ‘meglio gioventù’ è un’espressione che viene da una canto alpino dove si dice ‘la meglio zoventù che va sot’tera’, con riferimento alla morte dei giovani soldati, ma anche - in senso simbolico - all’atmosfera funebre che domina nelle prime poesie dell’autore, al tema del ‘bambino morto’ che Pasolini usa in forme variate fino ad arrivare al famoso ‘feto adulto’ del 1963. Inoltre, per complicare le cose, Pasolini farà cantare la canzone al gruppo dei soldati collaborazionisti e dei signori in una delle prime scene di *Salò*: nella Villa del terrore e del male, risuona l’eco della gioventù sacrificata dalla guerra, che si ricollega alla gioventù che ora viene sacrificata dal sistema del Neocapitalismo. Scegliendo ‘nuova gioventù’ Pasolini allude esplicitamente a due cose: il suo desiderare una ‘nuova’ giovinezza, secondo il mito della fenice che rinasce di continuo dalle proprie ceneri, e il suo voler parlare a una ‘nuova’ gioventù, cioè ai giovani di una nuova generazione. Sulla copertina della prima edizione Einaudi, viene riprodotta la fototessera di un Pasolini giovane militare. Per questo, la strategia retorica del discorso è fondata sull’antico motivo di Socrate che parla a Fedro. Figura capitale nella concezione pedagogica di Pasolini, Socrate (che il poeta ricongiunge alla

figura materna, in quanto prima donatrice di un amore/sapere) doveva essere al centro di un film mai realizzato: il valore simbolico del personaggio poi viene spostato su Totò negli anni sessanta, e sul rapporto tra Totò e Ninetto (interpretato da Ninetto Davoli) nei film di una ipotetica trilogia (*Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna*, *Che cosa sono le nuvole?*).

Ora, però, nel momento del 'congedo', Pasolini/Socrate si rivolge a un allievo che appartiene a una scuola opposta, cioè a un giovane di destra: 'Ven cà, ven cà, Fedro. / Scolta. I vuèj fati un discors / ch'al somèa a un testamint. / Ma recuàrditi, i no mi fai ilusiòns // su di te: jo i sai ben, i lu sai, / ch'i no ti às, e no ti vòus vèilu, / un còur libar, e i no ti pos essi sinsèir: / ma encia si ti sos un muàrt, ti parlarài. (Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. Voglio farti un discorso che sembra un testamento. Ma ricordati, io non mi faccio illusioni / su di te: io so, io so bene, che tu non hai, e non vuoi averlo, un cuore libero, e non puoi essere sincero: ma anche se sei un morto, io ti parlerò).'¹

Il ragazzo è descritto con le caratteristiche di un borghese di città ('un fascista giovane', 'alto, con gli occhiali, il vestito grigio, i capelli corti'), uno studente che ama ancora il sapere antico ('il latino, il greco'), quello che i contestatori di sinistra hanno rifiutato. Per questo Pasolini lo sceglie a interlocutore: non può più parlare con i ragazzi di sinistra, non crede più nei marxisti che esibiscono un desiderio di adeguamento ai valori di una nuova epoca, quella che Pasolini ha battezzato, già da un decennio, come Nuova Preistoria. E dunque, questa 'ultima poesia in friulano' si rivolge per paradosso a chi non dovrebbe essere un interlocutore adatto, o lo può essere solo per poco. A chi potrebbe essere addirittura morto, cioè ormai vittima della mutazione antropologica. Le condizioni del dialogo sono problematiche, instabili, forse impossibili: è la costante della poesia di Pasolini dagli anni sessanta, quando ogni enunciato va messo tra virgolette, interpretato secondo un filtro che lo deforma, lo sottopone a

¹ Si cita il testo da Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura di Walter Siti (Milano: Mondadori, 2003), p. 513.

torsioni. Il colore del ragazzo è il grigio: colore spento, colore della non vita, colore delle divise militari, colore del sonno. Pasolini gli chiede di non svegliarsi alla 'modernità', di non seguire il presente. La condizione del dormiveglia è quella giusta per ascoltare la voce di colui che ora gli parla per iniziare 'un discorso che sembra un testamento'.

Qual è la sostanza di questo discorso? Il sentimento di 'tetro entusiasmo' sta ora alla base della scelta dell'autore. Dove appunto si uniscono due forze contrapposte, una che spinge verso la fine, verso la morte, e una che invece va a cercare l'origine di nuova energia vitale. Gli insegnamenti donati al giovane Fedro sono il concentrato delle idee di Pasolini sulla difesa dei valori della tradizione, qui naturalmente amplificate, e espressivamente rafforzate dal fatto che molte espressioni sono ricalcate su versi di Ezra Pound (un poeta che pochi anni prima Pasolini intervista per la televisione e definisce un 'padre'). Sono versi che ritroviamo anche nell'ultimo frammento di *Bestia da stile*, una tragedia non compiuta dove Pasolini mette in scena la propria vita sotto forma di quella di un giovane poeta cecoslovacco, al quale dà nome Jan Palach, il patriota ceco che si brucia in segno di protesta contro il regime sovietico. Questi versi, una vera e propria ossessione di Pasolini in questi mesi, rimbalzano in luoghi diversi, dal teatro alla poesia all'intervento pubblico di fronte agli studenti. Ancora una volta, la voce vera di Pasolini qual è? Qual è l'accento da dare a queste parole? Mettendosi nella posizione di colui che redige un testamento, Pasolini si mostra come l'uomo veridico, colui che 'ha il coraggio di rischiare il dire-il-vero',² compiendo un atto estremo come quello di Jan Palach, che scrive con il suo corpo che brucia, o di Socrate, che si rifiuta di fuggire dalla prigione. Il testamento è la sintesi di un sapere ormai usurato, è l'atto che corrisponde all'abiura, pur non avendone la violenza. Jan-Socrate: un giovane ribelle e un vecchio contestatore. Come sempre, Pasolini vuole

² Michel Foucault, *Il governo di sé e degli altri*, Corso al Collège de France (1982-1983), (Milano: Feltrinelli, 2009), p. 71.

eliminare la distinzione e sovrappone le figure degli estremi, il puer e il senex.

Pasolini consiglia al ragazzo di difendere il passato (i paletti che vengono utilizzati per delimitare i terreni, i casali di campagna, gli Dei dei campi), cioè tutti i valori che appartengono a quel mondo agricolo che ormai non esiste più. Come li deve difendere, il ragazzo di destra? Non nella realtà - credo - ma proprio nel sogno, nell'immaginazione, nella volontà di non dimenticarli (la sua camicia grigia diventa appunto la camicia 'del sonno', cioè il segno di chi sta dormendo e sognando). Deve fare del suo sogno l'origine di una vera rivoluzione. Tutto questo, i padri, cioè la generazione precedente, lo hanno cancellato, cercando altre vie, altre soluzioni. Invece - afferma Pasolini - la Repubblica (cioè la nuova Polis che dovrebbe sorgere) deve stare 'dentro, nel corpo della madre'. Da questo luogo santo deve nascere una nuova idea di comunità, una comunità che non sia più 'borghese' (cioè paterna, dominata dall'unico ideale del progresso) ma materna, cioè comprensiva di tutto quello che i borghesi tendono a lasciar fuori: 'ama i poveri, ama la loro diversità'. Il corpo della madre è la Tradizione, e dentro la Tradizione si collocano gli esclusi con i loro corpi e le loro voci, i dialetti che ogni giorno rinascono diversi (il volgar'eloquio di cui Pasolini parla con gli studenti di Lecce). Il gesto più esplicito di questo congedo Pasolini lo compie alla fine, quando ormai ha elencato al ragazzo quali sono gli impegni che gli chiede. *Hic desinit cantus*: il latino della tradizione, che sembra improvvisamente riaffiorare sotto il friulano della poesia. Come una voce arcaica che non si è cancellata, ma risorge dentro un'altra voce arcaica, evitando con cura il ricorso a quell'italiano ormai medio che non consente più espressività poetica. E quando il canto finisce, il poeta afferra il suo sapere e lo porge al ragazzo, perché lo prenda sulle spalle. Se ne deve liberare. È un peso eccessivo per le spalle di un vecchio, e viene fuori la parola che definisce l'intera operazione letteraria di Pasolini: 'scandalo'. Quel sapere è uno 'scandalo'. Non per la sua consistenza o per la sua complessità. Già da tempo Pasolini denuncia il fatto che ormai il suo essere poeta ha perso di valore, che il suo aver accumulato ricchezza intellettuale ha la stessa orribile impronta dei borghesi

che accumulano ricchezze materiali. Dunque anche il suo sapere di poeta è poca cosa, è materia ormai desueta. 'Ciò che hai saputo hai saputo', urla il verso di Shakespeare che dà titolo al poema dell'abiura, all'inizio degli anni sessanta. Ancor prima, Pasolini aveva identificato nel simbolo della rosa il dono di sapere ricevuto dalla madre. Ora, come Socrate vecchio, passa questo dono al ragazzo che lo odia (lo odia in quanto uomo di sinistra, lo odia in quanto il dono sarà difficile da accettare, e il peso da sopportare). Ma a Pasolini interessa soprattutto liberarsi di questo peso, deve farlo per riuscire nell'operazione di adattamento al presente, per 'stare al gioco a cui non è mai stato'. Questo stare al gioco (accettare il presente per metterlo in gioco) spiega, contemporaneamente, le due opere impossibili, *Petrolio* e *Salò*, che andrebbero lette a partire di qui, come contenitori dell'ultimo sapere da rendere pubblico, da buttare sul tavolo da gioco con i propri rivali. La terapia necessaria (come negli antichi rituali di espulsione) sta nel mandar fuori tutto per potersi alleggerire. E l'aggettivo 'leggero' diventa centrale negli ultimi versi della poesia, con un gioco di suoni che si ripercuotono nelle parole chiave: 'lizèir', 'zint avant' (andando avanti), 'sielzint par sempri' (scegliendo sempre), 'zoventùt' (gioventù). Solo il volgar'eloquio può consentire quest'ultimo soffio poetico.

Ma *in extremis* c'è un nuovo utilizzo del testo. Pasolini riprende questi versi, in forma italiana e con espressioni simili, nella conferenza *Volgar'eloquio*, che tiene il 21 ottobre del 1975 (undici giorni prima di morire) di fronte a un pubblico di studenti e professori del Liceo classico Palmieri di Lecce, ai quali spiega (finalmente) che si tratta di un centone composto a partire da Ezra Pound, in particolare da uno dei *Cantos*, ma in mezzo ci sono alcune citazioni che vengono da un poeta italiano che risiede in Svizzera, Giorgio Orelli, un nome non certo consueto, da cui viene il concetto di 'lalia', cioè di lingua orale (quella che Lacan chiamava 'lalangue'), e che Pasolini identifica con termini dialettali, i suoni 'Che ur a in!' che sembrano sillabe sciolte, residui di lingua infantile balbettante. Nel rivolgersi al suo giovane interlocutore, il tono del poeta si fa perentorio, assume le

caratteristiche di un precettore inflessibile, i versi assumono la forma epigrafica del decalogo:

‘Il volgar’eloquio: amalo. / Porgi orecchio, benevolo e fonologico, alla lalia (‘Che ur a in!’) / che sorge dal profondo dei meriggi, / tra siepi asciutte, / nei Mercati - nei Fori Boari - / nelle Stazioni - tra Fienili e Chiese - / poi si spegne — e col sospiro / d’un universo erboso - si riaccenderà / verso la fine dei crepuscoli. / Su tal lalia chinati come sacerdote su la Castalia / tra le api che si abbeverano, laboriose’.³

Questa lingua orale, ormai scomparsa, sembra sorgere in momenti di incanto meridiano, come le apparizioni degli antichi dei, e ritornare quando il tempo finisce, al crepuscolo. Il giovane che ascolta deve investirsi del ruolo degli antichi sacerdoti, i poeti delle origini che imparavano la loro arte abbeverandosi alla fonte Castalia. Il canto finisce con la sopravvivenza della poesia sacra di un altro mondo, di un mondo arcaico e impossibile.

Alla fine della conferenza, uno dei ragazzi del pubblico si alza e intona un elogio della cultura popolare contro la cultura di massa borghese, come se fosse proprio lui il Fedro che ha introiettato l’insegnamento del maestro. Pasolini si mostra indispettito: perché quel ragazzo recita quel ‘*mea culpa* della nostra coscienza piccolo-borghese’? perché utilizza dei luoghi comuni (di origine pasoliniana!) per difendere valori che ormai sono scomparsi? Pasolini ha di fronte un Fedro in carne e ossa. Ma anche in questo caso non accetta la soluzione più facile. Riapre il discorso. Rinnega quello che sembra appartenergli. Cancella il testamento. Lo abiura.

³ La conferenza ‘Volgar’eloquio’ si trova nel volume Pier Paolo Pasolini, *Discorsi sulla letteratura e sull’arte* (Milano: Mondadori, 1999).

Notes on Contributors

IAN THOMSON is an award-winning biographer, reporter, translator and literary critic. His book *Primo Levi: A Life* (Hutchinson, 2002), regarded as the definitive biography of the Italian writer and Nazi concentration camp survivor, won the Royal Society of Literature's W. H. Heinemann prize. In 2010 he was awarded the Ondaatje Prize as well as the Dolman Travel Book Award for his reportage *The Dead Yard: Tales of Modern Jamaica* (Faber, 2009). He is currently a senior lecturer at the University of East Anglia.

ANGELA FELICE is Director of the Centro Studi Pier Paolo Pasolini of Casarsa della Delizia. In 2015 she was appointed to the Board for the Coordination of the National Celebrations on the occasion of the fortieth anniversary of Pasolini's death. She has published extensively on nineteenth- and twentieth-century Italian literature. Among her publications are: *Introduzione a D'Annunzio* (Laterza, 1991), *Racconti italiani dell'800 e del '900* (Principato, 1993), *Il teatro friulano. Microstoria di un repertorio tra Otto e Novecento* (Forum, 2013). She co-edited several works on Pier Paolo Pasolini: *L'attrice Marchesa: verso nuove visioni di Adelaide Ristori*; *Pasolini e la televisione*; *Pasolini e il teatro*; *Pasolini e l'interrogazione del sacro*; *Pasolini e la poesia dialettale*; *Pasolini e la pedagogia*, all published by Marsilio. In 1995 she was awarded the *Cavalierato al Merito* of the Italian Republic, in 2006 the 'Morèt d'aur' prize, in 2009 the *Diploma al Merito di Grand'Ufficiale* and in 2015 the 'Maqor' prize.

PAOLO PUPPA is Professor of Theatre History and Performance Studies at the Ca' Foscari University of Venice. He has published extensively on Pirandello, Fo, Rosso di San Secondo, Ibsen, d'Annunzio and Goldoni. Editor of *The History of the Italian Theatre* (Cambridge University Press, 2006) and of the *Encyclopedia of the Italian Literature* (Routledge, 2007). In 2013 *Differences on Stage* (Cambridge Scholars) was awarded the George Freedly Memorial Award. He is the author of *La Serenissima in scena: da Goldoni a Pasolini* (ETS, 2014). As a playwright he has been awarded the Premio Pirandello (1996) and the Premio Bignami-Riccione (1999). Among his plays are: *Famiglie di notte*; *Venire a Venezia*; *Cronache venete* and the *Commedie del professore*. In 2006 he was awarded the Campiglia Marittima Theatre Award. His first novel *Ca' Foscari dei dolori* was published in 2015 (Titivillus Edizioni).

EMANUELA PATTI is Senior Research Fellow at the University of Birmingham. She previously held a senior lectureship in Media Theory at the Media School of the University of Bournemouth and a senior lectureship in Italian at the Institute of Modern Languages Research, School of Advanced Study, University of London. She has published on 20th and 21st Century Italian culture, with a particular focus on Pasolini and Dante, postwar debates on realism, experimental literature and digital cultures. She is author of the monograph *Pasolini After Dante: the 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation* (Legenda, 2016), as well as the co-edited book *Transmedia: Storia, memoria e narrazioni attraverso i media* (Mimesis, 2014) and the edited book *La nuova gioventù? L'eredità intellettuale di Pier Paolo Pasolini* (Joker, 2009).

MARCO A. BAZZOCCHI is Professor of Contemporary Italian Literature at the University of Bologna. He has published works on Leopardi, Pascoli, Pasolini and several other Italian nineteenth-century writers. His current research interests focus on the relations and connections between literature and visual arts, a thematic explored in his work *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Mondadori, 2007). A book on the influence of Giorgio Morandi's work on literature and cinema is forthcoming. He sits on the Editorial Board of the international journal *Studi Pasoliniani*.

ITALIAN STUDIES LIBRARY GROUP

Committee Officers and Members

CHRIS MICHAELIDES

(Chair and E-liaison Officer) The British Library, 96 Euston Road, London NW1 2DB. Email: chris.michaelides@bl.uk

CLARE HILLS-NOVA

(Secretary) Sackler Library and Taylor Institution Library, Bodleian Libraries, University of Oxford, 1 St. John Street, Oxford OX1 2LG. Email: clare.hills-nova@bodleian.ox.ac.uk

STEPHEN PARKIN

(Treasurer) The British Library, 96 Euston Road, London NW1 2DB. Email: stephen.parkin@bl.uk

CECILIA IZZO

(Editor, *Bulletin*) Sackler Library, University of Oxford, 1 St. John Street, Oxford OX1 2LG. Email: cecilia.izzo@bodleian.ox.ac.uk

ANDREA DEL CORNÒ

(Editor, *Bulletin*) The London Library, 14 St. James's Square, London SW1Y 4LG. Email: andrea.delcornio@londonlibrary.co.uk

BETTINA REX

(Committee Member) Cambridge University Library, West Road, Cambridge CB3 9DR. Email: bmr22@cam.ac.uk

GEORGE FERZOCO

(Committee Member) University of Bristol, School of Humanities, 11 Woodland Road, Bristol BS8 1TB. Email: ferzoco@gmail.com

ISLG BULLETIN.

© ISLG

ISSN 1757-4277

ISLG Bulletin, the newsletter of the Italian Studies Library Group, is published annually and distributed free to members of the Group. The subscription rates for joining the Group are: £15.00 per annum for institutions and £10.00 per annum for individual members.

CONTRIBUTIONS

ISLG Bulletin is a forum for exchange of information and views for those with an interest in all aspects of Italian studies. Articles of up to 3,500 words are welcomed and should be sent in an electronic format to the Editors.

The deadline for the next issue is 30 April 2017.

ILLUSTRATIONS AND CREDITS

Cover illustration: *Pier Paolo Pasolini*

Oil on paper (2013) ©*Andrea Ventura*

Reproduced by kind permission of Andrea Ventura.

Images from the Archivio Pier Paolo Pasolini, Ciampino. Reproduced by kind permission of the Comune di Ciampino. With grateful thanks to the Mayor of Ciampino, Dr. Giovanni Terzulli and the Director of the Archivio Pier Paolo Pasolini, Dr. Enzo Lavagnini.

Pier Paolo Pasolini's portrait and 'Pier Paolo Pasolini and Orson Welles on the set of *La ricotta*' (p. 9) reproduced by kind permission of the Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia (Pordenone). With grateful thanks to the Director, Dr. Angela Felice.