

Le polemiche sulla «Piovra 5» sembrano non avere mai fine. Anche ieri forti contrasti tra i dc nel consiglio d'amministrazione Rai

Gabriele Lavia, che sta allestendo «Zio Vanja» a Venezia, ci parla di Cechov e dei suoi sogni d'infanzia «Volevo disegnare cartoons, altro che teatro...»

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Pasolini, il rimpianto

Riflettendo a quindici anni dalla morte Denuncia «del conformismo interclassista» e dell'«omologazione repressiva» Scandalizzarsi in solitudine sino alla fine

Quando, nei suoi anni estremi, tra il '73 e il '75, Pasolini prese a svolgere la sua tematica «corsara» e «luterna», scrisse, tra l'altro, che l'Italia stava vivendo un processo di adattamento alla propria degradazione. E aggiungeva (si tratta della famosa abitura alla sua Trilogia, e della rivelazione del significato del suo testamento). «Devo ammettere che anche l'essenziale accenti o l'aver drammatizzato non presentava affatto dall'adattamento o dall'accettazione. Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per ristimare la mia vita. Sto dimenticando com'erano prima le cose».

Questa sofferenza sua lacerazione ebbe, per molti, un lacerante effetto. Era difficile, infatti, non condividere la sua denuncia nei confronti del trionfante, edonismo consumista, del già egemone «conformismo interclassista». Ma era altrettanto, e anche più arduo, accogliere le argomentazioni con cui egli veniva denunciando quell'«omologazione repressiva», quella «mutazione antropologica». Forse, era impossibile che, a rendere impossibile qualunque tipo di consenso, egli facesse precisamente l'impossibile. Nella sua volontà di drammatizzazione e di scandalo erano troppo rilevanti quelle manovre di riabilitazione della sua vita, passione e filosofia, per concedere spazio a un vero dialogo, a un confronto. Dinanzi a un mondo «scandaloso», sentendosi «scandalizzato», analogo di «scandalizzare», proclamava di voler correre a fondo il «fischio di essere anche ingeneroso e conformista (come è sempre più e scandalizzato, e si fa, quindi, portavoce di un sentimento comune e maggioritario, non privo di qualunquismo)». Ma quel «sentimento», per quanto postulato come maggioritario, per quanto declinato in modi eventualmente qualunquistici, aspirava a essere gestito in una assoluta so-

litudine tragica. E così è avvenuto, sino alla tragedia solitaria della sua morte.

A torto o a ragione, in quegli anni, non tenevamo affatto a scandalizzarci, e ci riuscivamo benissimo. Ne eravamo quasi orgogliosi, convinti come eravamo, in tanti, che quello che allora si designava, da circa un decennio, come neocapitalismo, e che a me piaceva anche definire come capitalismo impazzito, seguiva, senza sorprese, per una sua interna logica necessaria, nella sua stessa follia, premesse conosciute e sperimentate come assolutamente ovvie. Avevamo nutrito minori illusioni, probabilmente. E ci sembrava sufficiente ricorrere ai classici, e ci bastava persino i soliti vulgari francofortesi, per comprendere come consumismo e omologazione fossero iscritti, da sempre, per storica natura, nella fatale marificazione planetaria. La critica a quello che si definiva, sempre allora, correntemente, il sistema, implicava, per molti di noi, per me in ogni caso, una certa freddezza diagnostica e, per dirla molto schematicamente, inclinava a pensare che la pervasività del dominio capitalistico, con il suo approccio pienamente dispiegato alla storia universale, alla marziana interdipendenza generata dal mercato mondiale, dovesse comportare, nel suo stesso compimento, non un terminale imborghesirsi del pianeta ma, attraverso questo, in ultima istanza, il suo proletarizzarsi. E mi sembrava che tutto fosse già inciso nelle primissime pagine del Manifesto, a volerlo soltanto rileggere con un po' di attenzione paziente.

Un punto, in ogni caso, era fermo. Non c'era nessun rimpianto, per noi, almeno per me, per com'erano prima le cose. Quel «cacherino» dalla villetta inestribile, fiero del suo modello culturale di borgate che screditava la ricchezza con un suo naturaliter anarchico, pur essendone rispettoso, ma con un rispetto

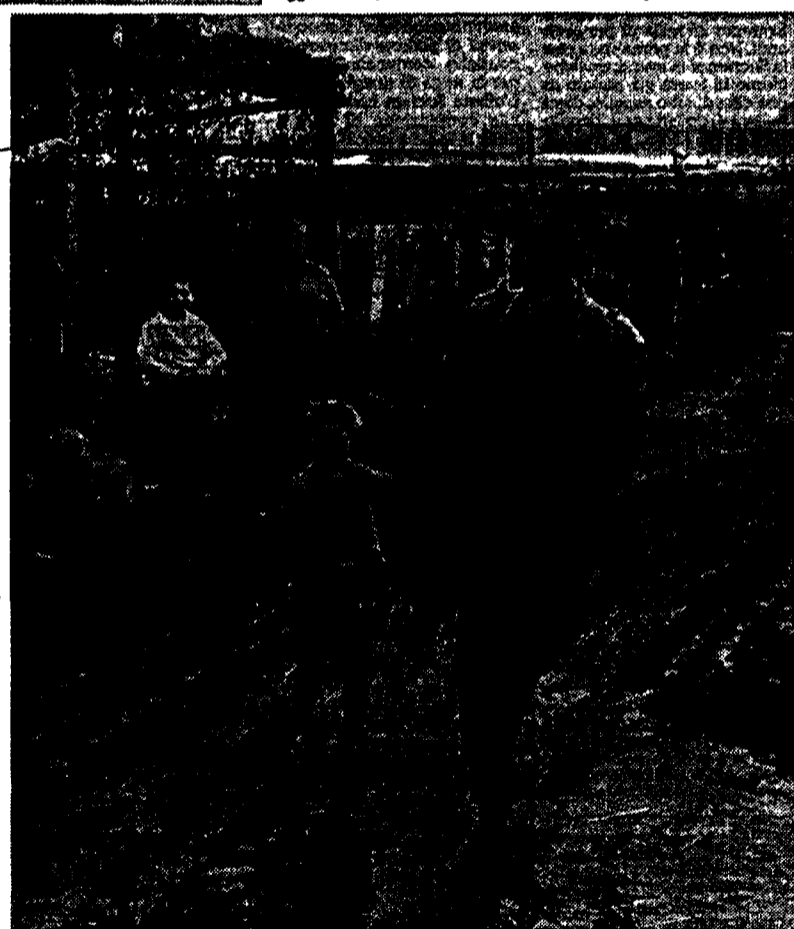


Sopra, a fianco e a destra, tre immagini di Pier Paolo Pasolini sui set dei suoi film negli ultimi anni della sua vita

di persona «estranea», non appariva assolutamente credibile, e accoglibile come figura dell'«altre vita», della «felicità vissuta». E nell'infelicità del giovani nuovi, con tutte le loro nevrosi, c'era una «frustrazione sociale» in cui affiorava pure, in modi necessariamente dolorosi e traumatici, una nuova coscienza sociale.

Quando Pasolini dichiarava al suo Gennarillo, con pedagogico zelo, che «il salto tra il mondo consumistico e il mondo paleoindustriale» era «ancora più profondo e totale che il salto tra il mondo paleoindu-

striale e il mondo preindustriale», egli cancellava quei modelli «naturali» arcaici (contadini e artigiani, feudali e sottoproletari), che gli suscitavano una così struggente «nostalgia della povertà», mi pareva che, a volersi proprio scandalizzare, c'era da scandalizzarsi, piuttosto, di questa mitizzazione estetica della secolare miseria italiana. Appariva inquietante, allora, come diventassero subito genio immaginosamente infido il Palazzo e il Processo, e le Luciole e l'Obbedienza - e come la famosa proposta di «sospensione» del-



Tutti gli inediti del poeta Storia di uno scandalo al Petrolio

A quindici anni dalla morte, esistono ancora numerosi inediti di Pier Paolo Pasolini. Sono poesie, racconti, saggi, testi teatrali e sceneggiature. Ma, soprattutto, è ancora inedito un romanzo incompiuto, *Petrolio*, al quale l'autore lavorò negli ultimi tempi e che viene considerato il suo capolavoro dai pochi che l'hanno letto. Vediamo perché esso è ancora inedito e perché dovrebbe essere pubblicato.

NICOLA FANO

«Mah, lo adesso, finito. So, non farò più cinema, almeno per molti anni. Ho fatto apposta l'abitura della Trilogia della vita, e non farò più cinema. Voglio rimettermi a scrivere. Anzi, ho ricominciato a scrivere. Sto lavorando a un romanzo. Deve essere un lungo romanzo, di almeno duemila pagine. Si intitolerà *Petrolio*. Ci sono tutti i problemi di questi vent'anni della nostra vita italiana politica, amministrativa, della crisi della nostra Repubblica: con il petrolio sullo sfondo, come grande protagonista della divisione internazionale del lavoro, del mondo del capitale che è quello che determina poi questa crisi, le nostre sofferenze, le nostre immaturità, le nostre debolezze, e insieme le condizioni di sudditanza della nostra borghesia, del nostro presunto neocapitalismo. Siamo nel gennaio del 1975. Pier Paolo Pasolini racconta i suoi progetti a Paolo Volponi (la conversazione è riportata da Nico Naldini in *Pasolini, una vita*). Di quel romanzo, *Petrolio*, l'autore scrisse una montagna di appunti, ma ne completò solo un corpus di circa cinquecento pagine. Si tratta di frammenti di ro-

manzo - come ci spiega Enzo Siciliano - intervallati da veri e propri vuoti di narrazione, ma che pure mostrano un Pasolini stilisticamente nuovissimo e importantissimo. Fra i pochissimi che hanno avuto modo di leggerlo, Alberto Moravia ne disse tutto il bene possibile e Enzo Siciliano ne lodò in particolare la «scruola e originale narrazione di una trasformazione di sesso dai maschi alle femmine». Una scelta trattata in modo decisamente interessante, malgrado la scabrosità di alcune descrizioni sessuali.

Ma la storia di *Petrolio* dopo la morte del suo autore è molto complessa. I diritti dell'intera opera di Pasolini, come è noto, appartengono a Graziella Chiarosani la quale, per motivi privatissimi e come tali da rispettare, non vuole pubblicare questo romanzo incompiuto. Né così come l'ha lasciato l'autore né «depurato» (le virgolette sono obbligatorie) dai riferimenti troppo personali alla biografia dell'autore e di quanti gli furono vicini negli ultimi anni della sua vita. Sembra, infatti, che in *Petrolio* Pasolini abbia voluto ritrarre direttamente anche se stesso e molti suoi amici. Ma i problemi

di questo inedito di valore tanto rilevante non finiscono qui. Graziella Chiarosani, infatti, poco più di un anno fa decise di non conservarlo fra le mura della propria casa - che poi era stata di Pasolini fino alla morte - ma lo diede in consegna al Gabinetto Vieusseux di Firenze, certamente più attrezzato di un'abitazione privata per la conservazione di un manoscritto tanto prezioso quanto desiderato dagli editori. In questo modo, dunque, *Petrolio* ha finito per essere un testo morto, inaccessibile a chiunque voglia - anche solo per motivi di studio - conoscerlo. Di contro, esiste a Roma un prezioso ed efficiente Fondo Pier Paolo Pasolini il quale non solo conserva tutte le carte dell'autore, ma le offre in lettura a chiunque sia interessato a studiarle. In altre parole, con l'ausilio di qualche accoglimento tecnico-conservativo, *Petrolio* avrebbe potuto essere destinato al Fondo Pasolini, dove almeno gli studiosi avrebbero potuto leggerlo. Dove esso avrebbe potuto continuare a essere vivo, in altre parole.

La questione degli inediti, delle pagine postume, delle istemazioni critiche dei testi sparsi degli autori scomparsi, però, sembra essere uno dei nodi centrali dell'arte nell'epoca del mass-media. È ancora fresco il ricordo dell'uso non propriamente corretto che un settimanale ha fatto di alcune lettere di Italo Calvino; ma qualcosa di simile accadde anche a Montale (per non prendere in considerazione il «voci» che si sollevò all'indomani della morte di Renato Guttuso, tra casi familiari e conversioni pilotate). Ma ci sono anche

esempi, per così dire, opposti: che cosa dire del povero Ennio Flaiano di cui, dopo la morte, sono state pubblicate carte, scarabocchi, appunti, liste della spesa e qualunque cosa fosse possibile vendere a buon prezzo come inedito?

Ma torniamo a Pasolini, per cercare di tracciare un ritratto della grande mole dei suoi scritti tutt'ora inediti. L'incompiuto *Petrolio* rappresenta sicuramente il caso più clamoroso (e, non a torto, potrebbe dirsi anche il più scandaloso). Ma altrettanto clamorosa (e altrettanto scandalosa) è l'assenza di un'edizione critica di tutte le sue poesie, molte delle quali, per l'appunto, ancora inedite o sparse tra vecchie riviste e vecchie edizioni mai più ristampate. A questo proposito, vale la pena ricordare che il Fondo Pasolini da tempo sta compiendo un'ammirabile lavoro di catalogazione e revisione che potrebbe condurre a una sospirata edizione critica. *Potrebbe*, perché prima c'è da superare il solito ostacolo dei diritti. Ad ogni modo, le liriche inedite o pubblicate solo su riviste e giornali sono davvero molte e la loro organizzazione in un volume ragionato potrebbe finalmente completare l'immagine di Pasolini per quel grande poeta che è stato, al di là della sua produzione narrativa, critica, cinematografica e teatrale.

Le quali produzioni (narrativa, critica, cinematografica e teatrale), comunque, hanno a propria volta la loro buona dose di inediti da vantare. Cominciamo dalla narrativa (e sempre andando oltre *Petrolio*). Ci sono, infatti, da riorganizzare

tutti quei racconti e quelle novelle che Pasolini programmò negli ultimi anni della sua vita, specie nei primi anni fiammanti, ai quotidiani e riviste. Si tratta di parecchi testi, parte dei quali pubblicati con lo pseudonimo Paolo Amari, giunto a Roma, Pasolini non viveva certo nel lusso quindi, per guadagnare qualche lira e per aggirare l'«esclusiva» con la quale il suo nome era legato ad alcune testate, ampliò le sue collaborazioni mediante l'uso di uno pseudonimo. Si tratta per lo più di racconti brevi, a volte brevissimi, che ruotano o intorno a un'intuizione narrativa spesso fulminante o su immagini poi riutilizzate nelle opere di più ampio respiro. In ogni caso, sono tasselli indispensabili per stabilire un percorso il più possibile completo della sua parabola creativa.

Per quanto riguarda l'attività critica di Pasolini, c'è da segnalare almeno due testi inediti di sicuro interesse: la sua tesi di laurea (del 1945, ma più volte rimeditata) sull'opera di Pascoli e un ampio saggio sulla poesia dialettale. Rileggere oggi potrebbe provocare sicuramente più d'una curiosità. Tanto per definire la genesi della sua successiva produ-

zione poetica, quanto per chiarire alcuni aspetti della sua dedizione, rimasta infatti negli anni, alle lingue e alle culture locali. Per quanto riguarda il teatro, poi, come si sa, restano ancora molte pagine inedite. C'è innanzitutto quella commedia intitolata originariamente *Storia interiore* (rielaborata in fasi diverse fra il 1946 e il 1965) che andò in scena per poche repliche nel 1967, che però lo stesso autore non considerava conclusa né, tanto meno, rappresentabile. Ma ci sono anche altre rarità, come un breve monologo intitolato *Il pascolino* o un balletto (*Vite e coscienza*), scritto per la musica di Bruno Maderna e per l'interpretazione di Laura Betti, che non fu mai realizzato.

Infine, anche nella produzione cinematografica di Pasolini ci sono molte interessanti pagine da scoprire non tutte le scene scritte. Infatti, sono state pubblicate, in particolare, manca all'appello quella di *La rabbia*, un documentario a sfondo fortemente sociale per il quale Pasolini approntò uno splendido copione. In versi i testi di film pensati o progettati anche nei particolari,

ma mai girati. Nello specifico, quelli che Pasolini programmò negli ultimi anni della sua vita, fino alla celebre «abitura» vale a dire innanzi tutto lo stravagante e promettente *Pomoteo-Rosso*, un graffiante film da fare tra Napoli, Roma, Milano, Parigi e New York insieme con Eduardo De Filippo (e che avrebbe dovuto essere affrontato subito dopo *Il Fiore delle Mille e una notte*), nonché *Bestemmia*, opera su San Paolo che Pasolini aveva progettato subito prima della sua ultima pellicola, *Salò*.

Il quadro, come si vede, è ampio. Chiedere la pubblicazione di tutti questi testi è addirittura superfluo: dovrebbe essere naturale e generale convinzione il fatto che la divulgazione di tutte queste opere renderebbero più chiaro e completo il ritratto di uno degli artisti più controversi e importanti del nostro Novecento. Resta la «consolazione», comunque, che tutte le carte in questione (fatta eccezione per il saggio *Petrolio*), conservate in originale o in fotocopia, possono essere lette e studiate presso il Fondo Pasolini. Nell'attesa di un'edizione pubblica, è già qualcosa.



Post-cubismo in bianco e nero per un realista disperato

ENRICO GALLIAN

Pasolini possedeva una passione insana per la pittura. Una passione fuorviante cominciata nella notte della sua letteratura quando girava per le campagne friulane. Giava quelle campagne in bicicletta e partecipava a premi letterari, presiedeva da critici d'arte e pittori.

A Venezia, il 29 marzo 1947 vinse il premio dell'Angelo, un premio per liriche in friulano e veneto organizzato da critici d'arte e pittori Adoperando gli oli, accanto a materie naturali, succhi d'erbe, caffè latte, dipingeva lui stesso la sua passione adolescenziale per la pittura era tutt'altro che sopita. Passione cominciata durante la frequentazione con il pittore Giuseppe Zigaina che aveva conosciuto a Udine, in occasione di una mostra collettiva, nel 1945. Vi esprimevano entrambi.

Il loro sodalizio non era favorito unicamente dalla comunanza regionale: Zigaina, da Cervignano, accompagnava Pasolini in bicicletta nelle ricerche glogologiche per i borghi della pianura. Da questo sodalizio nacque un volumetto, *Dov'è la mia patria*: poesie pasoliniane scritte fra il 1948 e il 1949, stampate con disegni di Zigaina, per le edizioni dell'Accademia, nel 1949.

Il post-cubismo di Zigaina, accanto allo sperimentalismo di Pasolini il post-cubismo era lo stile con il quale i realisti italiani, in quegli anni di intellettuale fervore, scoprivano l'Europa, era anche lo stile in cui venivano messe a sintesi fede politica e verità morale. Era insomma uno stile epico quello stesso epico che Pasolini inseguiva nello scenario del Friuli. E anche passione comune, specchiata nella pittura di Zigaina. «L'aria tumefatta e festosa / dei tuoi primi quadri, dove / il verde un verde quasi bambino / e il giallo un'indurita cera...» In quella pittura vanno a fusione slanci ideali e un giuoco / a sfere d'erbe, di sterc, che il vento / rimescola...» È l'indizio d'una cultura nuova, nella quale il post-cubismo finiva incenerito dal naturalismo padano, dalla sensibilità panica, quasi mistica, per il dato fisico e il dato esistenziale. L'indurita cera della pittura di Zigaina era corrispettivo all'indurita ugoletta del «parlante» friulano.

Questo post-cubismo, quando venne a Roma, Pasolini lo ritrovò a Portonaccio nelle asfaltate e bitumose facciate delle case e nelle raschiate di colore del Tiburtino III e del Quarticciolo nelle schiumanti loquole dei parlanti romani, sottoproletariato urbano e malvivito che di notte giocava a zecchinetta in spazi angusti. Pasolini volle applicare alle immagini filmiche quel bianco e nero di Picasso in *Guernica*,

quel volumetrico cezanniano dei paesaggi e quel manieristico melodrammatico raffigurare della sceneggiata popolare. Prendendo a prestito il titolo compositivo del *Craxo morto* del Mantegna e dell'impianto scenico di Rosso fiorentino e del Pontorno, tradendo così l'originario amore per il post-cubismo, Pasolini si dette alla gozzoviglia giottesca, facendo man bassa di tutto quello che era mistica contemplazione della pittura del Due-Trecento. In questo universo orrendo romano, una sola volta ritornò all'antico amore per le materie povere facendo ornare sui quadri il protagonista di *Tormenta*. Ma fu un attimo, un alito di vento passeggero. Poi, come scordandosi di Caravaggio, si impegnò a fondo nell'elaborazione del *lutto* contribuendo anche figurativamente al reale problema che lo aveva impegnato nel dopoguerra: quello della rappresentazione reale nel soggetto pittorico. L'elaborazione schizofrenica del *lutto* non poteva essere resa né dal post-cubismo, che era un ibrido convinto tra astrazione e realismo, né dall'assunzione duchampiana dell'uso dei materiali poveri per drammatizzare gli stessi e per caravaggescamente far saltare di più le idee che poggiavano sulla terra e non, come nella mistica medioevale, sulla simmetria: Gadda quando poteva, anche se pigro, andava a Santa Maria del Popolo ad ammirare i piedi caravaggeschi definendoli con lo sguardo di vera carne e sportezza, così anche Contini Longhi, Landolfi Penna forse li avrebbe voluti ammirare nelle latrine.

Così le primissime intuizioni pasoliniane si mescolano nello sconvolgimento delle classi ad opera del consumismo. Cantore iniziale del bianco e nero e del giallo ossido scrostato delle borgate, di quell'albagia devastante del corpo degli adolescenti della periferia, Pasolini, per devianza pittorica, fece propria la figuratività sociale del monito, dell'invettiva, del proclama della pittura che dipingeva il reale, quello «vero». Per polemica, e solo per polemica, aumentava l'allontanamento di se stesso dalle classi dominanti cercando l'indignato per differenziarsi. In fondo, come pittore, fin dalle sue prime prove aveva deciso di dipingere il contrario della pittura di regime e della borghesia. Divenne così un francescano del colore. E il nero di vile, il grigio secco, il carnicino e le terre della scuola romana non fecero in tempo a prendere il sopravvento. Ma con grande fierezza e con superba intuizione. E con quel tanto di mala grazia che definisce rivoluzionario un intellettuale consapevole di operare in un dopoguerra borghese e post-fascista. Come diceva lui.