

La poliedricità e il concetto di malattia nella cinematografia pasoliniana

di

ANTONELA MARIĆ, ANA PLAVŠA

1. Introduzione

L'interesse scientifico per il concetto di malattia non smette di interessare, essendo soggetto a diverse ricerche dell'ambito socio-culturale e letterario. Varie malattie vengono spesso associate alle sofferenze e alle paure, alle forti emozioni che colpiscono sia l'individuo sia la comunità che lo circonda. Nel corso della storia letteraria italiana diversi autori come Giovanni Boccaccio, Alessandro Manzoni, fino ad arrivare ai giorni nostri con Niccolò Ammaniti, si sono occupati del tema della malattia, addirittura dell'epidemia, che distrugge a sua volta interi nuclei familiari e cancella ogni momento di certezza e di speranza, offrendo al lettore immagini strazianti. D'altronde, la malattia è usata nella letteratura spesso anche come metafora. A titolo di esempio va menzionato il romanzo *L'epidemia* di Alberto Moravia, oppure la *Peste* di Albert Camus o il romanzo storico *A Journal of a Plague Year* di Daniel Defoe, che si proposero di indagare vari problemi sociali come la povertà, la guerra, la crisi economica, regimi politici percepiti come fonti di dolore e di sofferenza. Vale la pena ricordare Susan Sontag che si propone di usare la metafora della malattia come "[...] ogni forma di devianza sociale"¹ e come tale non deve essere punita, ma deve essere curata. Questo saggio si propone di indagare il modo in cui il concetto di malattia si evolve nell'opera pasoliniana, come anche di esaminare se per le sue malattie, manifestate su più livelli, si può trovare una cura.

¹ SUSAN SONTAG, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, Milano, Nottetempo, 2020, p. 80.

Pier Paolo Pasolini, in quanto grande poeta, regista e scrittore italiano del Novecento, affronta il tema della malattia, sia nelle sue opere letterarie sia nelle sue pellicole, raccontando della rovina e dell'irrecuperabilità di una società che non è affetta da un virus incurabile, ma da un male morale, dall'apatia del dopoguerra e dalla corruzione sociale². Il concetto di malattia pasoliniano è indubbiamente complesso, manifestandosi attraverso un sistema artistico poliedrico; soprattutto attraverso gli impulsi autodistruttivi dei suoi personaggi, attraverso la loro passione sfrenata che spesso porta alla distruzione e a momenti di degradazione fisica e psichica. La malattia descritta da Pasolini si manifesta a più livelli, includendo la decadenza sociale, la corruzione, l'ipocrisia, la nudità genuina³ che una volta contaminata si trasforma nella nudità brutta e oscena⁴, l'oggettivizzazione del sesso, e l'oscurità della mente umana. È talmente divorante la malattia pasoliniana, che è in grado di soffocare anche la mente ribelle e rivoluzionaria dell'artista, lasciandolo senza speranza in un mondo che lui

² Pasolini sente l'ipocrisia della società italiana (interpretata come una malattia) e la perdita degli ideali: «L'Italia sta marcendo in un benessere che è egoismo, stupidità, in cultura, pettegolezzo, moralismo, coazione, conformismo: prestarsi in qualche modo a contribuire a questa marcescenza è, ora, il fascismo.» L'Europa postbellica invece di seguire gli ideali per i quali ha combattuto, è scivolata nel «neocapitalismo illuminato socialdemocratico», la deculturalizzazione e il caos totale. PIER PAOLO PASOLINI, *Un corsaro del nostro tempo, Le belle bandiere*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 192.

³ Il corpo nudo simbolizza la bellezza, ed è la manifestazione della nuda verità; della verità che non vuole essere né colorata né mascherata, ma intende essere una verità che si offre a chi ha coraggio di guardare sotto la superficie, a chi desidera essere comprensivo. Enzo Siciliano commentando l'ossessione di Pasolini per il corpo e la corporeità, e in particolar modo riferendosi alle critiche del film *Teorema*, sostiene che: «Pasolini intendeva, nel nudo, esprimere la sacralità del corpo: "citarla" nella sua immediata realtà. Lo scandalo di quel nudo serviva a mostrare quanto intollerabile fosse la vita dell'autentico di per sé: il corpo è divino, e tanto basta. Esso è epifania rituale: di fronte al suo esplicitarsi si scatena la tragedia». ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, p. 362.

⁴ Nel capitolo *Infelici e malati* della *Storia della bruttezza* Umberto Eco associa il concetto della bruttezza con la malattia che può far degenerare le ossa, la pelle oppure i muscoli: «Il fascino della malattia si afferma anche nelle arti figurative, sia che l'artista renda, idealizzandolo, l'esausto abbandono di una bellezza alla soglia della morte o il lento decorso di un morbo, sia che realisticamente rappresenti gli emarginati della società, resi fragili da quei mali che si chiamano vecchiaia o povertà». UMBERTO ECO, *Storia della bruttezza*, Firenze, Milano, Giunti/Bompiani, 2018, p. 302.

stesso definì apocalittico, «doloroso e sempre più brutto»⁵, con una società che diventava sempre più consumista.

Nell'intervista del 1971 con il giornalista e conduttore televisivo Enzo Biagi, Pasolini parla delle sue scelte di vita non-conformiste e del suo antifascismo che nasce già durante il liceo. L'autore racconta di sé stesso come di un partigiano che dapprima combatte, inizialmente utilizzando solo la penna e successivamente anche il film, per risanare la società e renderla più libera. Con il passare del tempo, però, perde l'entusiasmo e la speranza di un suo miglioramento e, attraverso i suoi film, decide di offrire un quadro realistico della società malata e corrotta con le ferite ancora aperte dalla guerra e con un forte bisogno di abbandonare il passato per potersi risanare e guarire.

⁵ ENZO BIAGI intervista Pier Paolo Pasolini (1971a). «*III° B facciamo l'appello*». Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=1svqr4PG6uM> (2 agosto 2021).

2. La cinematografia pasoliniana

Pier Paolo Pasolini fu attratto dal cinema credendo che esso avrebbe potuto trasmettere la pura realtà: «Il cinema mi ha obbligato a restare sempre al livello della realtà, 'dentro' la realtà: quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente... [...] non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura»⁶.

Pasolini, dunque, raramente sceglieva attori professionisti per i suoi film e preferiva lavorare con gente comune che incontrava per strada, perché nei loro sguardi riusciva a cogliere la realtà, la sincerità e l'innocenza che il popolo colto e corrotto della sua epoca aveva perso nel corso del proprio avanzamento sociale. I film di Pasolini sono un misto tra il fisico (caducità e degradazione del corpo) e il metafisico (desiderio, sentimento, Eros), surreale e reale che ha permesso ai personaggi pasoliniani di mettere in luce la propria ingenuità rievocando il passato. Va evidenziata, inoltre, una forte critica nei confronti della società italiana degli anni '60 e '70.⁷

Pasolini visse di persona le paure e la forza devastante della Seconda guerra mondiale, il caos postbellico, i cambiamenti sociali, culturali e ideologici degli anni '60 e '70, e rappresentò nelle sue opere le conseguenze della crisi politica e sociale. La crisi ebbe, indubbiamente, un grande influsso sulla sua vita privata, condizionata dall'opinione pubblica, rendendo il nostro autore debole, malato, e melanconico. Il suo stile di vita ai margini e le sue opere che erano ambientate nel sottoproletariato, nella nuova borghesia e nel pieno capitalismo, hanno suscitato vari scandali: l'opinione pubblica era scossa dalle sue scelte di vita e dalle sue dichiarazioni, ma anche dalle forti immagini filmiche con cui Pasolini non smetteva di sorprendere. Nell'introduzione al libro *Il mio cinema*, lo scenografo e costumista Dante Ferretti sosteneva che Pasolini nella sua

⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, a cura di GRAZIELLA Chiarcossi, Roberto Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 9.

⁷ Piero Spila vede Pasolini come «un eroe del nuovo, ma con la testa volta al passato, un rivoluzionario incline alla contraddizione e all'autocritica». Pasolini è «[...] in lotta col suo tempo e con i segnali più smodati del progresso; di certo è un intellettuale raro, se non unico, in Italia, con la sua voglia di stare in mezzo alle cose, di viverle in prima persona, non solo di interpretarle e raccontarle». PIERO SPILA, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori*, Roma, Gremese Editore, 2015, p. 5.

cinematografia, soprattutto in *Trilogia della vita*, avesse inteso ambientare i suoi film nel passato con l'unico scopo di reinventare nostalgicamente la realtà del passato, senza alcuna voglia di ricostruirlo. Al contrario, nei film come *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pasolini ha preferito creare tutti gli ambienti *ex novo*⁸. I suoi protagonisti sono sempre gli emarginati dalla società, come quelli dell'*Accattone* oppure di *Mamma Roma*. Quasi tutti i suoi film sono una metafora della lotta continua contro il presente dal punto di vista politico, ideologico, ma anche religioso. Di fatto, Pasolini veniva spesso chiamato in causa dalla Chiesa per la sua trasgressione, specie per l'erotismo esplicito, tipicamente presente nei suoi film. Le autorità ecclesiastiche lo ritenevano offensivo e talvolta blasfemo. A titolo di esempio menzioniamo il mitico film *La ricotta*⁹ in cui il regista convinse un gruppo di attori trovati casualmente in periferia a girare la scena della passione di Cristo. Ne *I racconti di Canterbury* viene presentata la macabra punizione infernale dei frati. Paradossalmente, l'autore venne premiato, sempre dalla Chiesa, per il suo capolavoro *Il vangelo secondo Matteo*, dove, nonostante il suo ateismo, riuscì a rappresentare in maniera antidogmatica la passione di Cristo.

I temi più diffusi nella cinematografia pasoliniana comprendono una vasta gamma di impulsi, a cominciare dall'erotismo accompagnato dalla violenza, l'oggettivizzazione del sesso, l'incesto in confronto ai sentimenti amorosi e, addirittura, il forte *Trieb* verso la morte. Pasolini sosteneva che il suo erotismo venisse spesso interpretato erroneamente, in maniera volgare, a causa della «disposizione razzistica nell'osservare l'oggetto dell'eros»¹⁰. Le malattie dell'Eros, ad esempio, vengono trattate in vari suoi

⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., p.7.

⁹ Spila spiega quanto era palpabile la passione che Pasolini provava nei confronti della gente comune perché essa gli dava molto di più rispetto agli attori esperti. Effettivamente, nel film *La ricotta* Pasolini «riutilizzando le pagine evangeliche dedicate alla Passione e ridelineandole poeticamente [...] organizza un discorso parallelo che riguarda sia la Chiesa sia il cinema. Mette in luce, e non è poco, quanto di profondamente spirituale può esserci nella piccola realtà dei derelitti [...] piuttosto che nella vuota pompa dei rituali e dell'arte». PIERO SPILA, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori*, cit., p. 45.

¹⁰ ENZO BIAGI intervista Pier Paolo Pasolini (1971a). «III° B facciamo l'appello». Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=1svqr4PG6uM> (2 agosto 2021).

film, a partire da *Teorema* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, come anche in alcune storie de *Il fiore delle Mille e una notte*. Nel 1976 era prevista anche la lavorazione del film *Porno-Teo-Kolossal* che non fu mai realizzato, a causa del brutale assassinio di Pasolini, da parte di un giovane “ragazzo di vita”, che assomigliava all’eroe di uno dei film pasoliniani.¹¹

¹¹ Per maggior dettagli si veda: PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., pp. 9-15.

3. La società decadente vista come la malattia sociale

Pasolini riteneva che la società tra il 1961 e il 1975 si fosse culturalmente svilita, identificando varie volte la forte decadenza sociale con un genocidio:

E si tratta precisamente di uno di quei genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la 'grandiosa metropoli plebea', avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi. [...] I giovani – svuotati dei loro valori e dei loro modelli come del loro sangue – e diventati larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese¹².

Nelle strade di Roma, specialmente tra i giovani, si è diffusa una specie di apatia, mentre la delinquenza e la perdita dei valori sono diventati un nuovo modo di essere. Nei due film degli anni '60, *Accattone* e *Mamma Roma*, Pasolini affronta il tema della decadenza sociale nelle periferie romane, criticando allo stesso tempo la falsità e il conformismo del nuovo ceto borghese. Tale decadenza sociale può essere interpretata come una specie di malattia in grado di colpire tutti gli strati sociali e tutti gli aspetti della vita umana. Delinquenza, ipocrisia, persino la corruzione del corpo umano attraverso la prostituzione, rappresentano i vari aspetti della malattia che riuscì a contaminare ogni atomo della società, come un virus incontrollabile. Oltre ad esprimere l'apatia, la metafora della malattia è comunque usata spesso per esprimere un rimprovero o un'accusa contro la corruzione e l'ingiustizia¹³. Nella sua interpretazione del concetto di malattia, Pasolini mette l'accento soprattutto sull'ingiustizia nei confronti dei giovani, che sembrano non avere alcuna speranza di salvarsi dalla realtà delle borgate romane, che sono «[...] sempre e comunque esclusi dalla mensa dei potenti e in posizione di netta subordinazione rispetto al potere costituito»¹⁴. Di fatto, la società, come la vede Pasolini, è talmente

¹² Ivi, p. 36.

¹³ SUSAN SONTAG, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, cit., p. 101.

¹⁴ ERMINIA PASSANANTI, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Italia, Joker, 2016, p. 28.

degradata che i giovani che cercano di cambiare il proprio destino, vengono spesso derisi dal resto della comunità. Infatti, i protagonisti dei due film citati sono gli esclusi: le prostitute, i ladri, i malfattori del sottoproletariato di una Roma diversa e degradata che aveva perso ogni traccia del suo splendore. La città, per metonimia, prende le sembianze di una persona afflitta da una malattia devastante che la rende irriconoscibile. Vittorio, il protagonista di *Accattone*, che ha trascorso la vita facendo il mantenuto e sfruttando le donne che gli stavano intorno, ad un certo punto decide di cambiare e provare a guadagnare soldi lavorando, però non trova la strategia giusta. Il suo forte impulso autodistruttivo lo porta diverse volte a sfidare persino la morte. D'altro lato, Mamma Roma cerca un rimedio attraverso la prostituzione, e riesce a togliere suo figlio Ettore dalle strade di Guidonia e a portarlo in un quartiere benestante di Roma, sperando di assicurargli in tal modo l'opportunità di avere una vita diversa dalla sua. Purtroppo, senza un'educazione formale e privo di valori, Ettore finisce col fare amicizia con dei delinquenti del quartiere. Dal momento in cui scopre il vero mestiere di sua mamma, qualcosa in lui si spezza irreparabilmente. Oltre all'impulso autodistruttivo, che caratterizza la nuova fase della vita di Ettore, subentra la malattia come causa della sua degradazione fisica e psichica. Alla fine, Ettore muore legato in un letto, dentro una stanza squallida del carcere, delirando tra la febbre e il malessere totale e invocando sua madre ad aiutarlo. In entrambi i film, Pasolini non suggerisce quale cura sarebbe adatta per far guarire la società malata e non offre nessuna speranza né alcuna strategia con cui la società possa essere salvata. In varie scene, il nostro autore sottolinea l'ipocrisia della Chiesa e della borghesia che chiudono gli occhi davanti alle sofferenze della gioventù, dello strato sociale basso che grida per essere salvato, perché destinato al fallimento sin dalla nascita.

Inoltre, nelle sue opere Pasolini si scaglia contro la nuova classe borghese che, malata dalla corruzione, aspira esclusivamente alla ricchezza e alla bellezza, e la mette in contrasto con lo strato sociale basso ammirato per la sua ingenuità, da cui si sente fortemente attratto. Nei famosi versi delle *Ceneri di Gramsci* Pasolini descrive il suo «irrisolvibile conflitto di amore e odio [...] per un mondo da cui, lui borghese ferito dal male borghese, è

condannato a restare fuori»¹⁵. Questo è l'atteggiamento di *Teorema*¹⁶ dove Pasolini critica la falsità delle ricche famiglie neoborghesi, apparentemente perfette e felici, prive tuttavia del «sentimento del sacro»¹⁷. La famiglia rappresentata nel film è portata alla rovina a causa della presenza dell'Ospite visto come «un giovane dio, Dionisio o Jehovah»¹⁸. I frequenti rapporti sessuali tra l'Ospite e tutti i membri della famiglia si trasformano in una malattia angosciante che annulla ogni capacità di ragionare. La malattia causa dolore psichico e fisico, specialmente nel caso del padre che inizialmente faceva sforzi sovrumani per resistergli. Tutti i protagonisti, dopo la loro esperienza con l'Ospite vivono una specie di *epifania* joyciana, una sorta di rivelazione, che li rende consapevoli di quanto le loro vite siano futili e i loro rapporti falsi. La loro malattia è diversa da quella delle famiglie povere descritte in altri film, però non è più lieve. I protagonisti di *Teorema*, nonostante il loro benessere economico, sono apatici, vuoti dentro e privi del senso di morale. Tuttavia, la loro ipocrisia e la loro corruzione sono nascoste dietro le maschere. Il loro mondo, solido solo in apparenza, crolla in una maniera sorprendentemente facile a causa di un Ospite che riesce a scombussolare tutti i valori e tutte le convinzioni. Ancora una volta, Pasolini sceglie l'Eros come mezzo potente, capace di distruggere tutto, persino la figura paterna che doveva rappresentare il pilastro della famiglia e la guida morale. La dipendenza dai rapporti sessuali con l'Ospite si trasforma quasi in una malattia che colpisce tutti i membri della famiglia, l'uno dopo l'altro, rendendoli deboli e incapaci di difendersi. È come se questa ossessione fosse un invisibile virus che riesca a infettare l'uomo, come in precedenza lo avevano fatto il potere o l'avarizia.

La decadenza sociale arriva al suo culmine con l'oscena rappresentazione metaforica del Fascismo e sadismo nel film agghiacciante dal titolo *Salò o*

¹⁵ VINCENZO CERAMI in PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009, p. 8.

¹⁶ «Il teorema a cui allude il titolo del film è quello di chi cerca di rispondere ai problemi del mondo (la giustizia sociale, la lotta di classe) e ai propri bisogni esistenziali con una geometria formalista basata su modelli comportamentali omologati, su scelte ideologiche conseguenti, su reticenze consolidate». PIERO SPILA, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori*, cit., p. 93.

¹⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., p. 147.

¹⁸ *Ibid.*

le 120 giornate di Sodoma in cui l'uomo riesce a distruggere perfino l'Eros, che per Pasolini era sacro, trasformandolo in un gesto privo di libera volontà e traducendolo in tal modo in un atto «obbligatorio e brutto»¹⁹. Proprio attraverso l'Eros e le immagini sadiche Pasolini racconta dei drastici cambiamenti sociali²⁰, dello spaventoso potere consumistico «che trasforma gli individui in oggetti»²¹ fino a farli diventare deboli e privi di ogni forza e ogni reazione. Nel film, anche la nudità che svela tutto, generalmente percepita in modo diverso, come un modo di esprimersi genuino prediletto da Pasolini perché puro e privo del falso, a volte diventa esplicitamente brutta. Questo si evidenzia in particolar modo nelle scene che assomigliano a quelle dantesche, in cui sono rappresentati i corpi nudi dei torturatori in età avanzata che viscidamente toccano i corpi giovani, obbligandoli a realizzare ogni loro malata fantasia erotica. Pasolini desidera sottolineare anzitutto l'oscurità della mente umana denunciando il potere capitalistico come una forma di malattia attraverso la quale l'uomo perverso riesce a provare una specie di piacere insultando, terrorizzando i più deboli e facendo loro del male. Attraverso il tema del corpo che subisce violenza Pasolini riprende «[...] il nesso sadico tra erotismo e retorica, orgia e profezia d'Olocausto, ponendo enfasi sul corpo come autentico luogo d'incontro e insieme d'evasione del 'male'»²². I carnefici che rappresentano il totalitarismo, la democrazia inesistente e la Chiesa sono malati di Eros e si eccitano forzando i giovani a mangiare le feci altrui oppure facendoli partecipare ad orge, permeate da forte violenza e strazianti dolori. Il film si conclude con le scene angoscianti in cui i torturatori provano piacere

¹⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., pp. 216 -217.

²⁰ Pasolini definisce l'Italia dell'epoca come uno «stato poliziesco democristiano» in servizio del capitale e della corruzione. Tuttavia, non solo lo Stato, ma anche la Chiesa, hanno contribuito alla perdita dei valori tradizionali, trasformando la società italiana nella società consumistica: «I codici delle culture particolaristiche contadine, validi (come ho detto) nel loro contesto, divengono ridicoli e «provinciali» se assunti a livello nazionale, e divengono mostruosi se strumentalizzati dalla Chiesa, visto che la loro religiosità non è cattolica [...]». STEFANO CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990, p. 63.

²¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., p. 217.

²² ERMINIA PASSANANTI, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Italia, Joker, 2016, p. 23.

nel guardare come i corpi delle loro vittime, incapaci di opporsi e di fare resistenza, vengono massacrati e tagliati a pezzi. La scena della distruzione e mutilazione del corpo, che segue dopo la lunga e angosciante violenza psicologica, rappresenta la più forte immagine nel film in cui il potere e l'ideologia sono rappresentati come una malattia che distrugge corpi e menti «sino a far scomparire le differenze in una livellazione indistinta»²³. Volendo, si possono trovare analogie tra questo potere e quello suggerito da Foucault in *Sorvegliare e punire*, dove il filosofo francese descrive l'esercitazione del potere attraverso la punizione e la repressione dei più deboli.²⁴ D'altro lato, attraverso questo film Pasolini metaforicamente critica anche la presenza dei mass media tra i giovani e i lati negativi degli stessi «[...] gestiti da un mercato corrotto che induce a una vitalità sfrenata, o alla passività acritica»²⁵.

²³ GIACOMO TAGLIANI, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini, 2020, p. 149.

²⁴ «La crudeltà della punizione terrestre si iscrive a deduzione della pena futura: vi si disegna la promessa del perdono. Ma si può anche dire: sofferenze così terribili, non sono il segno che Dio ha abbandonato il colpevole nelle mani degli uomini? E, lungi dal garantire una futura assoluzione, non prefigurano la dannazione imminente, mentre se il condannato muore in fretta, senza agonia prolungata, non è la prova che Dio ha voluto proteggerlo e impedire che cada nella disperazione?» MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1993, p. 17.

²⁵ ERMINIA PASSANANTI, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Italia, Joker, 2016, p. 27.

4. La fuga nel passato come un sollievo dal dolore

La *Trilogia della vita* che comprende *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, e *Il fiore delle Mille e una notte* serve a Pasolini per «mostrare un'Italia popolare che già allora stava scomparendo»²⁶. Ambientando i film nei vicoli periferici di Caserta vecchia e di Napoli, introducendo le passioni genuine ed il riso sincero del popolo primitivo, Pasolini suggerisce che solo quel popolo non affetto dallo sviluppo, poteva salvarsi dalla malattia devastante, diffusasi nella società dell'epoca. La continua fuga nel passato e la persistente presenza di una specie di nostalgia e di mal di vivere lo spingono a fare la giocosa rivisitazione de *Il Decameron* che lui stesso ritiene meno ideologico degli altri film. Nella lettera al famoso attore e regista cinematografico, Franco Rossellini, Pasolini spiega che attraverso i racconti della maestosa raccolta di Boccaccio, avrebbe cercato di creare «una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese»²⁷, rappresentando le comunità piccole ed ignoranti che, a suo avviso, stavano sparendo. Nell'intervista del 1971, Pasolini esprime la sua compassione nei confronti dei ceti sociali più bassi. Secondo l'autore, esso non sarebbe corrotto né dalla cultura né dal consumismo. L'autore, inoltre, sottolinea di aver scelto di fare *Il Decameron* per puro svago e spensieratezza, elementi di cui, all'epoca, riteneva di avere bisogno. Di fatto, in nessun momento del film si fa riferimento alla terribile peste del 1348, ma piuttosto in maniera boccacciana, si intendeva sottolineare la gaiezza e la spensieratezza, paradossalmente in pieno contrasto con la società contemporanea a Pasolini, da lui spesso definita come malata. Pasolini usa la metafora dell'arte e dell'artista nel personaggio di Giotto, sviluppando la novella in modo da unire la prima e la seconda parte del film che abbonda di scene erotiche, spesso estremamente comiche e giocose. L'allievo di Giotto è il protagonista principale della novella che ha l'incarico di dipingere gli affreschi nella chiesa di Santa Chiara a Napoli. L'opera viene completata solo dopo la visione del giudizio universale che gli apparve nel sogno. Anche qui Pasolini sceglie gli attori per strada credendoli più adatti

²⁶ DANTE FERRETTI in PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema, Introduzione*, cit., p. 7.

²⁷ Ivi, p. 171.

perché puri e genuini, mentre la parte dell'allievo di Giotto viene recitata da Pasolini di persona. Il nostro regista si presenta come un artista, visionario incompreso che vede oltre, riuscendo attraverso la sua arte a trasmettere al pubblico una parte della sua affascinante fantasia. Lui è confuso, talvolta introverso, e si comporta in modo buffo ed eccentrico, però è apprezzato dal popolo perché capace di creare arte, in grado di regalare loro il rimedio con cui vincere il tempo e ingannare persino la morte. Pasolini stesso afferma che il film abbonda di elementi autobiografici. In un certo modo, venendo a Napoli per girare il film, si sente proprio come l'allievo di Giotto e intende dare agli spettatori un affresco realistico della società di una volta²⁸. Il film si conclude con l'immagine del maestro che potrebbe essere Pasolini stesso o qualsiasi altro artista che mette in dubbio il senso dell'arte chiedendosi «[...] perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?»²⁹. Pasolini, dunque, aveva paura che anche l'arte si ammalasse perché in contatto con i parassiti, disgraziati, incapaci sia di comprenderne il valore sia di coglierne il vero significato. Qualora l'artista volesse salvare la propria creazione solo per sé, dovrebbe essere in grado di salvaguardarla dalla sporcizia dell'uomo. Nel film, invece di godersi il momento conviviale, l'artista si isola nei suoi pensieri con lo sguardo perso nel vuoto. Il suo disinteresse nel condividere la gioia di mangiare con gli altri si manifesta nell'inghiottire meccanicamente il cibo, come se volesse dimostrare la banalità della quotidianità paragonata alla grandezza dell'arte.

Nel periodo del dopoguerra in cui si sente una forte esigenza «di rinnovamento socio-culturale»³⁰ lo stesso Pasolini usa l'arte per suscitare polemica, attribuendole un ruolo diverso, provocatorio. In *Salò*, invece, anche l'arte si ammala in tutte le sue forme, sia quelle più fluide e musicali, sia quelle più contemplative come la pittura; tutte sono testimonianza silenziosa delle oscure torture eseguite dai politici e dalla Chiesa. Pasolini

²⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., p. 176.

²⁹ *Decameron*. Dir. PIER PAOLO PASOLINI (1971b). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi), Artemis Film (Berlino), United Artists Europa. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=n458v3X1_HY [30 luglio 2021].

³⁰ ERMINIA PASSANANTI, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Italia, Joker, 2016, p. 16.

sperimenta diverse forme di arte e alla fine sceglie il cinema come nuovo mezzo di espressione artistica proprio perché esso gli permette di creare «le metafore allo stato puro, ricorrendo al linguaggio di cinema come forza di significazione e semiosi»³¹.

D'altra parte, nel film *I racconti di Canterbury*, proprio come aveva fatto Chaucer nella sua raccolta, Pasolini si scaglia contro la Chiesa e l'ipocrisia della società moralmente malata, concentrandosi sull'alta borghesia e quello che è rimasto della vecchia aristocrazia. Il film viene girato per lo più nelle campagne inglesi e scozzesi, accompagnato dalle musiche locali del popolo semplice che parla sia nel dialetto delle campagne di Somerset sia in cockney. L'adozione del dialetto da parte dei protagonisti rimane la caratteristica fondamentale dei film e dei romanzi pasoliniani³² e li rende più realistici in maniera quasi verghiana³³. Questa volta, ne *I racconti di Canterbury*, Pasolini impersona Chaucer, che insiste nel voler raccontare «per il solo piacere di raccontare»³⁴. Il film si conclude con la scena quasi idillica con la folla dei fedeli che venerano le santità. Il tutto si chiude con la semplice parola *amen* che pone fine a questa preghiera pasoliniana tesa a voler abbracciare i veri ideali primordiali dell'innocenza e della sincerità. Questa scena è in pieno contrasto con quella precedente in cui emerge la visione macabra e malata dell'inferno, dove i frati sotto forma di feci vengono espulsi dall'intestino del demonio. La scena dell'inferno rappresenta

³¹ Ivi, p. 81.

³² L'ispirazione alla cultura ellenica e l'uso del dialetto è presente in tutto l'opus pasoliniano e culmina negli anni '60 con le traduzioni di *Oresteia* di Eschilo, *Miles gloriosus* di Plauto, ma anche con i film *Medea* o *Edipo re*. L'ossessione per la greicità esplode in particolar modo nel teatro pasoliniano (specie nelle sue sei tragedie più conosciute). Pasolini credeva che il dialetto fosse «linguaggio ingenuo» e che ricordasse il «dialetto greco» che lui vedeva come la «lingua pura». Secondo l'autore, questa lingua aveva la forza per diventare la voce del popolo nella lotta contro il potere ed era in grado di fare «dell'ironia l'arma amara dell'intellettuale. A garanzia di questo progetto: la tragedia greca, connettivo storico fra una mitizzata popolazione contadina arcaica "mai marmorea o neoclassica" [...]» STEFANO CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, cit., p. 63.

³³ Cfr. VINCENZO CERAMI in PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Prefazione, Milano, Garzanti, 2009, pp. 5-11.

³⁴ *I racconti di Canterbury* (1972). Dir. PIER PAOLO PASOLINI. Italia, Francia, Regno Unito: PEA Produzioni Europee Associate S.a.s. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=c6HPXe-8APA> [31 luglio 2021].

l'immagine della decadenza sociale, specie in riferimento al clero, prima ancora idealizzato e rispettato. La vera malattia della Chiesa³⁵, descritta qui da Pasolini, è proprio l'ipocrisia che si è diffusa capillarmente all'interno del clero, pronto a giudicare senza riguardo al proprio comportamento e alla propria natura, spesso avida, irrispettosa del voto di castità e pronta ad approfittarsi dei poveri che in fin di vita lasciano tutto in eredità alla Chiesa. Ovviamente, Pasolini venne accusato di blasfemia e portato davanti al tribunale a causa delle immagini filmiche e delle insinuazioni. Tuttavia, in sua difesa, il regista dichiarò semplicemente di aver trasmesso alla lettera delle immagini chauceriane della punizione infernale³⁶.

L'ultimo film della trilogia, *Il fiore delle Mille e una notte*, girato per lo più in Eritrea, trasmette un'atmosfera giocosa e romantica, ispirandosi alla famosa raccolta araba. Il nostro regista racconta diverse storie d'amore arricchendo le scene con immagini dei rapporti sessuali in tutte le loro sfumature, comprese quelle di poligamia. In questo film l'Eros non è più una malattia, come in *Teorema* o in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ma piuttosto ha un valore quasi catartico e sembra l'unico rimedio che possa rendere la società migliore. Ne *Il mio cinema*, Pasolini critica quella società che spesso ritiene che i film in cui vengono liberalmente rappresentate le scene erotiche, siano di una qualità inferiore rispetto ai film che trattano tematiche politiche, religiose o storiche, sottolineando che un film di interesse sessuale «ha almeno la qualità di essere innocente, di essere [...] antecedente ai condizionamenti sociali che talvolta lo immiseriscono e lo involgariscono»³⁷. L'idea che proprio l'Eros sia l'unico aspetto sano, capace di liberare la società dalla corruzione, è vastamente diffusa in tutta la *Trilogia di vita*³⁸. Qui l'erotismo diventa quasi surreale,

³⁵ La Chiesa, secondo Pasolini, «si rivela anche formalmente staccata dall'insegnamento del Vangelo» perché degenerata, e chiude gli occhi davanti alla realtà. «La storia della Chiesa è una storia di potere e di delitti di potere: ma quel che è ancora peggio, è, almeno per quanto riguarda gli ultimi secoli, una storia di ignoranza.» Così Pasolini in *La Chiesa, i peni e le vagine* in PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 192-197. Pasolini credeva che la Chiesa dovesse liberarsi da sé stessa, ossia dal desiderio del potere per poter funzionare secondo il modello di Cristo di comprensione e di umiltà.

³⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, cit., pp. 190-191.

³⁷ Ivi, p. 206.

³⁸ La storia d'amore che avvolge tutto il film è quella tra la schiava mora Zumurrud e il giovane Nur ed-Din che dopo numerose peripezie ha un lieto fine, mentre attraverso la

specialmente nella scena drammatica in cui il protagonista Aziz conquista la verginità della sua nuova amata utilizzando l'arco dorato e la freccia di forma fallica che la colpisce sadicamente per renderla solo sua. La scena in cui l'Eros è in opposizione, ma nettamente legato al Thanatos³⁹, così come lo sono simultaneamente il dolore e il piacere, si aggancia perfettamente alla teoria freudiana secondo la quale gli impulsi sessuali sono strettamente connessi all'uomo e all'artista e sono sua forza movente⁴⁰. Nel corso del film viene ripetuta una frase che riassume perfettamente il modo in cui Pasolini intendeva spiegare gli impulsi genuini e innati come gli unici elementi della vita umana che non vanno né frenati né oppressi dalle norme prestabilite dalla società corrotta. Nell'amore «la fedeltà è un bene ma è un bene anche la leggerezza»⁴¹; quest'ultima è percepita come la spensieratezza che si oppone all'ipocrisia. Pasolini difende la forza creatrice degli istinti primordiali, congeniti nell'uomo, che la società permeata dalle nuove ideologie e dalle malattie della nuova epoca, come la politica, l'ipocrisia e il materialismo, cercava di opprimere. Ciò significa che nella *Trilogia della vita* Pasolini mette in risalto il ruolo dell'artista che si erge a diventare l'unico in grado di far emergere ideali dimenticati come la libertà e l'autenticità artistica.

storia tra Aziz e sua cugina Aziza, Pasolini rappresenta un amore che distrugge e causa la morte.

³⁹ Piero Spila esplora diverse forme in cui viene rappresentata la morte nella cinematografia pasoliniana; la morte come un sollievo (*Accatone*), la morte come una immensa sofferenza (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*) oppure, la morte «grottesca» (*La ricotta*). PIERO SPILA, *Pier Paolo Pasolini. I film: guida critica per nuovi spettatori*, cit., p. 9.

⁴⁰ SIGMUND FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, a cura di James Strachey, New York, W.W. Norton & Company, 1961, p. 48.

⁴¹ *Il fiore delle Mille e una notte*. Dir. PIER PAOLO PASOLINI (1974). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi). Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=uFegg7tuzsw> [1 agosto 2021].

5. Conclusione

La cinematografia pasoliniana rispecchia molte problematiche radicate nella società italiana degli anni '60 e '70, di natura politica e sociale. Alcuni temi approfonditi nei vari film di Pasolini, inclusa la decadenza sociale, l'ossessione ideologica, la corruzione, l'ipocrisia, l'oggettivizzazione del sesso, sono viste da una prospettiva diversa, come se si fossero metonimizzate nelle varie forme di malattia sociale, diffusa in tutti gli strati, soprattutto quello borghese, causando il forte degrado sociale, l'apatia, la morte dell'umanità e l'annientamento dei valori. Sia nei suoi film sia nelle sue opere letterarie, Pasolini esprime un'acuta e realistica critica della società, sottolineando tutti gli aspetti negativi della nuova borghesia, della Chiesa e della falsa democrazia del periodo postbellico, quest'ultimo caratterizzato dal forte desiderio di un drastico e rivoluzionario cambiamento sociale. La decadenza sociale è in funzione della metafora della malattia che ha compromesso tutti gli aspetti della vita umana, il suo Eros e il suo Thanatos. Attraverso le agghiaccianti scene di mutilazione dei corpi e della violenza, Pasolini intende denunciare pubblicamente le atrocità dell'epoca in cui viveva e il loro influsso negativo sui giovani, non trovando, però, né un rimedio, né la soluzione. L'unico momento di sollievo può essere identificato nella *Trilogia di vita*, ambientata nel passato e nelle piccole e ignoranti realtà primitive che Pasolini riteneva essere ingenui e senza corruzione, e attraverso le quali è riuscito a trasmettere quella sensazione di spensieratezza che all'epoca in cui viveva il grande regista sembrava qualcosa di anacronistico.

Bibliografia

Accattone. Dir. PIER PAOLO PASOLINI (1961). Arco Film - Cino Del Duca. Amazon Prime Video Amazon 2021.

ENZO BIAGI intervista Pier Paolo Pasolini (1971a). «*III° Bfacciamo l'appello*». Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=1svqr4PG6uM> (2 agosto 2021).

STEFANO CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.

VINCENZO CERAMI in PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita, Prefazione*, Milano, Garzanti, 2009.

Decameron. Dir. PIER PAOLO PASOLINI (1971b). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi), Artemis Film (Berlino), United Artists Europa. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=n458v3X1_HY (30 luglio 2021).

DANTE FERRETTI in PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema, Introduzione*, a cura di GRAZIELLA CHIARCOSSI e ROBERTO CHIESI, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.

UMBERTO ECO, *Storia della bruttezza*, Firenze, Milano, Bompiani, 2018.

MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1993.

SIGMUND FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, a cura di JAMES STRACHEY, New York, W.W. Norton & Company, 1961.

Il fiore delle Mille e una notte. Dir. PIER PAOLO PASOLINI (1974). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi). Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=uFegg7tuzsw> (1 agosto 2021).

I racconti di Canterbury (1972). Dir. PIER PAOLO PASOLINI. Italia, Francia, Regno Unito: PEA Produzioni Europee Associate S.a.s. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=c6HPXe-8APA> (31 luglio 2021).

La rabbia, Prima Parte (1963). Dir. PIER PAOLO PASOLINI. Roma: Opus Film. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=grcRLW9ttd8> (5 agosto 2021).

La ricotta. (1963). Dir. PIER PAOLO PASOLINI. Roma: Arco Film Cineriz. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=pMNZLBuZFY> [4 agosto 2021).

- Mamma Roma* (1962). Dir. PIER PAOLO PASOLINI Roma: Arco Film Cineriz. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=96xylEcaWII> (4 agosto 2021).
- PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, a cura di GRAZIELLA CHIARCOSSI, ROBERTO CHIESI, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Un corsaro del nostro tempo, Le belle bandiere*, a cura di GIAN CARLO FERRETTI, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2006.
- ERMINIA PASSANANTI, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Italia, Joker, 2016.
- Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Dir. PIER PAOLO PASOLINI. Roma: P.E.A. Produzioni Europee Associate. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=jloiHaSdLXg> (5 agosto 2021).
- ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.
- SUSAN SONTAG, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, traduzione di PAOLO DILONARDO, Milano, nottetempo, 2020.
- PIERO SPILA, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori*, Roma, Gremese Editore, 2015.
- GIACOMO TAGLIANI, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020.
- Teorema* (1968). Dir. PER PAOLO PASOLINI. Elios Film di Roma. Disponibile al: <https://www.youtube.com/watch?v=0CijWgjcJFE&t=2553s> (5 agosto 2021).