

# Massimo Sannelli

## *Ultime glosse sull'ambiguo Pasolini*

### **Come citare questo articolo:**

Massimo Sannelli, *Ultime glosse sull'ambiguo Pasolini*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 40, no. 3, settembre/dicembre 2015

1.  
La morte scritta secondo elegia e profezia sfocia nella morte realizzata. Ecco Pasolini. Proviamo a parlarne come chi è all'interno della *società dello spettacolo*: per professione e per passione. Al professionista dello spettacolo (attore, sceneggiatore, regista) interessa l'uscita - di scena - di chi sa che non potrà avere, fuori, un suo simile: non avrà né sposo né sposa, nessuno, e di mamma ce n'è una sola (e la mamma ha ottanta anni). La base del possibile film è in questa singolarità.  
Iniziano gli anni Settanta, cioè il *tempo di morire*, come nella lettera alla fidanzata di Ninetto Davoli: «Tu sai che mia madre ha ottant'anni: fra un po' sarò solo al mondo. Io muoio al pensiero che Ninetto non sia più il mio Ninetto. Ma naturalmente non posso chiedergli di lasciarti, sarebbe disumano da parte mia, e anche inutile. Come non chiedo a te di lasciare lui: io non posso farlo. Ma siccome questa è una vera tragedia, e tu ci sei coinvolta, è bene che tu sappia tutto».
2.  
*E misi i piedi sul caldano... e me li sono trovati bruciati, e i piedi non li ho più*. Questo è un caso nobile di lungo falsetto: il *Pinocchio* di Carmelo Bene, versione 1999.  
Non c'è amore umano che tenga, se l'amante si vergogna di essere felice. Anzi: non può essere felice, se non illudendosi, finché può. Per alcuni, trattenere in sé la vita senza essere vivi è altrettanto brutto: come i vampiri in *Solo gli amanti sopravvivono* di Jim Jarmusch. Potrebbe essere una bella confessione estetica, una nota di poetica applicata alla pelle e ai nervi; oppure una confessione schifosa, in cui l'umore e gli umori si contraddicono a vicenda.
3.  
Uno, oggi, il professionista dello spettacolo, che continua a scrivere su un morto che non muore mai e non guarisce. E non rivive, naturalmente. Il professionista contribuisce così a

non farlo morire, non ancora. A quel vecchio dolore si unisce un altro caos, ora, molto fisico e molto sensuale, sempre: che si esprime in forme non proprio critiche.

4.

Nel 1977 Daniele Costantini è un giovane regista. Dice: «there is the writer who dies peacefully in his bed after having taught for thirty years at the university. and the writer who dies the way Pasolini did. Pasolini, for all his defects, always lived within reality. It's like the difference between Jean Genet and a member of the French Academy» (*The Italian Theatre Today: Twelve Interviews*, ed. by Alba Amoia, The Whitston Publishing Company, Troy (N.Y.) 1977, p. 108: ed è l'unica occorrenza del nome di Pasolini in tutto il libro). Questa morte è enigmatica e ambigua, nel senso che ha più interpretazioni, tutte più o meno plausibili). È anche idonea a marchiare - nel Bene e nel Male - la vittima. Il discorso di Costantini è valido o è irrazionale? Pasolini è come Guevara, Torres e Panagulis? Dipende dalla causa della morte: se muore per una *cattiva compagnia*, no, non c'entra niente con Guevara, Torres e Panagulis. Se muore per Cefis e Mattei, sì. Il problema è che non si sa ancora *perché* Pasolini sia morto.

5.

In *Strategia del ragno* Bertolucci filma in anticipo l'idea di Zigaina: la morte è un oggetto di regia, il morituro è un *performer* shakespeariano. Se Bertolucci non avesse filmato il traditore-eroe - l'attore, l'eroe, le profezie manipolate, la gloria costruita, la regia delle proprie ceneri postume - Zigaina sarebbe meno plausibile. Il film c'è e rimane, dal tempo del *tempo di morire*.

Quindi Athos Magnani propone ai compagni lo spettacolo della morte, e la colpa ricadrà sui fascisti. È «quasi sigùr che chista / a è la me ultima poesia par furlan; / e i vuèj parlàighi a un fassista / prima di essi (o ch'al sedi) massa lontàn». Voglio parlare al giovane fascista, dice uno; voglio che la colpa sia dei fascisti, dice l'altro. Uno chiama Fedro il fascista, come in Platone; l'altro copia da *Macbeth* e da *Giulio Cesare*, e coinvolge i fascisti (e poi i compagni, e poi la Draifa, il paese di Tara, tutto e tutti).

6.

Draifa è Alida Valli, che nell'*Edipo re* di Pasolini è Merope, la seconda madre di Edipo: tutto è in tutto. Athos padre si ripete e rispecchia nel figlio: l'attore è sempre Giulio Brogi, padre identico al figlio e figlio identico al padre. Tutto è in tutto, passato nel presente e presente nel passato, e Draifa sembra identica nel *flashback* e nel presente, come i due Athos. I film simbolici si specchiano e non comunicano il vivo e il vero, ma il sogno di anni che solo per caso sono il 1967 e il 1970. Nei sogni il tempo non esiste e i personaggi sfumano l'uno nell'altro, come se la regia impedisse variazioni non programmate. È ingenuo credere che

qualunque sogno sia *libero*. Solo il regista è libero: fa sognare agli altri i propri sogni, come il dittatore di Simone Weil e i 4 dominatori di *Salò*.

Athos e Pier Paolo usciranno di scena, dominando registicamente la materia [e i tempi di svolgimento delle cose]: delegando e incolpando, sovranamente. Entrambi sono registi.

7.  
Si vede tutto e non si capisce niente. Si legge una sintassi chiara, ma la chiarezza significa cose inusuali. Perché «essere vivi o essere morti è la stessa cosa»? NON LO SO, dice il professionista dello spettacolo. Perché Edipo cieco torna a Bologna e a Casarsa? Perché Antigone diventa Ninetto? NON LO SO, ripete il professionista dello spettacolo. Le immagini di *Edipo re* e della *Terra vista dalla luna* ci sono, ma la reazione è: NON CAPISCO. Il professionista si arrende e ne soffre.  
Vedo i sintagmi chiari e l'ostentazione, ma NON CAPISCO.