OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

La rivista, organo di diffusione di Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM, accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d'oltreoceano – friulane in particolare –, approfondendo i legami simbolici, linguistici e storici che uniscono realtà diverse e analizzando connessioni con altre lingue minoritarie e le loro poetiche migranti.

OLTREOCEANO

FONDATRICE E DIRETTRICE RESPONSABILE
Silvana Serafin

CONDIRETTRICI
Anna Pia De Luca, Daniela Ciani Forza,
Alessandra Ferraro, Antonella Riem Natale

COMITATO SCIENTIFICO
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Antonella Cancellier (Università di Padova), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfred Laurier University, Canada)

REDAZIONE PER IL PRESENTE NUMERO
Amandine Bonesso, Rocío Luque

COORDINATRICE DEGLI SCAMBI
Rocío Luque

DIREZIONE E REDAZIONE
Dipartimento di Lingue e letterature straniere
Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 - 33100 UDINE
Tel. 0432 556750

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di *referees* anonimi individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori

Iscrizione al Tribunale di Udine
n. 31 del 04/07/2006

10/2015

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 10

PIER PAOLO PASOLINI NELLE AMERICHE

A CURA DI ALESSANDRA FERRARO E SILVANA SERAFIN

FORUM

Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM

Via Mantica, 3 – 33100 Udine, Italia. Tel. +39 331 7209314
Sito web: http://oltreoceano.uniud.it
E-mail: oltreoceano@uniud.it; silvana.serafin@uniud.it

La presente pubblicazione è stata realizzata con il sostegno di:

Centro Interdipartimentale di Ricerca
sulla cultura e la lingua del Friuli

Università degli studi di Udine
Dipartimento di Lingue e letterature straniere

Pier Paolo Pasolini
centro studi casarsa della delizia

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Redazione e impaginazione
David Nieri, Viareggio (Lu)

Stampa
Press Up, Ladispoli (Rm)

© Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 – 33100 Udine

© **FORUM** 2015
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Editoriale

Silvana Serafin
Un duplice anniversario: Pasolini e Oltreoceano ..... pag. 11

Paolo Bartolomeo Pascolo
Pier Paolo Pasolini. Di ca e di là da l'aghe,
e no feveli di un flum ma di mârs ..... » 15

Alessandra Ferraro
Le Americhe di Pasolini. Pasolini nelle Americhe ..... » 17

Italia

Piera Rizzolatti
Pasolini: "Spiritual" ..... » 27

Antonio Daniele
A proposito di Petrolio *di Pier Paolo Pasolini* ..... » 37

Maria Luisa Daniele Toffanin
Il compianto di Turoldo per la morte di Pasolini ..... » 45

Canada Québec

Julie Paquette
Esquisse des échos pasoliniens en terre québécoise:
des jésuites au transculturalisme ..... » 51

Fulvio Caccia
Pasolini transculturel ..... » 63

Antonino Mazza
Naked in the Metropolis: Pasolini's Prophetic Poetry in Canada ..... » 67

Sylvain Lavoie and Lucille Toth
Of Mud and Men: Spectres of Pasolini in Canadian Theatre ..... » 77

Antonio D'Alfonso
"Accattone": A New Life. Pier Paolo Pasolini, 1961 ..... » 89

André Roy
Affection pour Pasolini. Sur "Pasolini" d'Abel Ferrara ..... » 101

Francis Catalano
Aide-mémoire. Notes pour un article sur l'inachèvement dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini ..... » 107

Stati Uniti

Angela Felice
Icone a stelle e strisce nel Pasolini tentato dagli States ..... » 121

Francesca Cadel
Pasolini e l'America ..... » 133

Anna Lombardo
Pier Paolo Pasolini: l'America vista da New York ..... » 143

Daniela Ciani Forza
The Meeting of Two Poets: Jack Hirschman and Pier Paolo Pasolini ..... » 155

Giovanna Trento
«La pianta trapiantata, dalle radici scoperte»: diaspora transatlantica e presenze afroamericane nell'opera di Pasolini ..... » 171

Latino-America

Giuseppe Bellini
Pasolini in America Latina. Spigolature ..... » 185

Antonella Cancellier
La Profezia *in forma di croce di Pasolini e la sua eco in varie geografie: Tijuana, Ceuta e Melilla, e tutto il nostro Mediterraneo* ..... » 201

Adriana Cristina Crolla
Pier Paolo Pasolini, un poeta 'ineludible' ..... » 209

Daniel Piccinini
Pier Paolo Pasolini: trayectoria social de un artista intelectual ..... » 223

Diego Bentivegna
Pasolini, Ungaretti, Terracini. Destierro, estilo, libertad ..... » 231

Martha L. Canfield
Pasolini y la rosa atormentada de su lírica ..... » 245

Biagio D'Angelo e Alex Calheiros
Visioni in bianco e nero. Il Brasile sotto gli occhi di Pier Paolo Pasolini ..... » 259

Ana Lúcia Silva Paranhos
La périphérie dans le roman contemporain: Pier Paolo Pasolini, Jorge Amado et Paulo Lins ..... » 269

Per Pasolini: un ricordo artistico

Micha Lazare
Mio padre ..... » 283

Paul Bélanger
L'ange sauvage (quelques poèmes pour saluer Pier Paolo Pasolini) ..... » 285

Peter Carravetta
Lettera poetologica a Pier Paolo ..... » 289

Mary di Michele
Blood Lines*: the Influence of Pasolini on my Poetry and the Writing of* The Flower of Youth ..... » 293

Thierry Renard
Pasolini et alentours. Fragments d'un hommage ..... » 301

Federica Rocco Contin
"Matrilingue". Variazioni su "Medea" di Pier Paolo Pasolini ..... » 309

Filippo Salvatore
Poesie su Pasolini ..... » 313

Bibliografie di Pier Paolo Pasolini

Andrea Schincariol
Pasolini in Canada: una bibliografia ..... » 321

Simone Francescato
Pasolini negli Stati Uniti: una bibliografia ..... » 329

Rocío Luque
Pier Paolo Pasolini in Ispano-America ..... » 337

Biagio D'Angelo
Pasolini in Brasile: un tentativo bibliografico ..... » 345

Gli autori ..... » 355

Alcuni collaboratori della rivista in casa di Pier Paolo Pasolini a Casarsa della Delizia.

UN DUPLICE ANNIVERSARIO: PASOLINI E *OLTREOCEANO*

Silvana Serafin*

Abstract

Il saggio evidenzia i legami tra il concetto di 'letteratura migrante' e la poetica pasoliniana in occasione del decimo anniversario della rivista *Oltreoceano* e del quarantesimo anno della tragica morte di Pier Paolo Pasolini. Sia il poeta che l'emigrante nel loro trans-ire attraverso località e linguaggi espressivi molteplici, vanno alla ricerca del punto d'incontro tra tradizioni proprie ed altrui, nel tentativo di modellare costantemente l'identità personale, sensibile a nuove connessioni e ad ulteriori contatti.

A Double Anniversary: Pier Paolo Pasolini and Oltreoceano

On the occasion of the tenth anniversary of *Oltreoceano*, and of the fortieth anniversary of Pier Paolo Pasolini's tragic death, the following essay highlights the relationship linking together Pasolini's poetics and the concept of migration literature itself. Both the poet and the immigrant do indeed aspire to a common ground where one's own traditions and those of the so-called 'other' may finally meet. Moving through multiple locations and expressive means they both aim at molding their inner self to broader relations and deeper contacts.

Siamo giunti alla meta del numero 10. Un traguardo davvero importante per la nostra rivista che, nata come una sfida di alcune ricercatrici curiose di scoprire il filone della letteratura migrante – ritenuto a tutt'oggi alquanto marginale rispetto alle letterature nazionali di lingua francese, inglese, portoghese e spagnola –, si è imposta sempre più per il rigore scientifico e per la capacità di indagare campi inesplorati.

Attraverso l'individuazione di un *corpus*, nella duplice accezione di un insieme di testi e di scritture accomunati da connessione intertestuale, sono emersi elementi tematici e costanti narrative ascrivibili a una continuità retorica – definita sia per temi, sia per il rinvio a modelli preesistenti –, propria di una specifica tradizione. Ciò ha permesso di avanzare proposte teoriche sulla creazione di un 'genere letterario'. Parafrasando Maria Corti, alla fine il «luogo dove

* Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

un'opera entra in una complessa rete di rapporti con altre opere» (151), è stato progressivamente 'svelato', nonostante le ambiguità costituite dalla pluralità di varianti, implicite nelle verità referenziali.

Superati gli inganni della narrazione, le inevitabili trappole sorte dalla frammentarietà e dalla difformità dei testi – in quanto ogni corrente migratoria ha in sé i germi della propria negazione –, le spinte della necessità e del desiderio modellano l'omogeneità mancante. Sono coordinate fondamentali – siano esse di carattere economico o di ordine politico, morale o religioso – per un discorso complessivo di de-strutturazione e ri-costruzione d'identità smarrite. La costante ricerca dell'eutopia, ha identificato progressivamente il 'buon luogo' in cui è possibile raggiungere la felicità, nonostante sovente il rimpianto per la patria lontana s'imponga con la sua struggente malinconia.

Facendo tesoro della lezione post-moderna, aprendosi alla sperimentazione, sia pure casualmente, l'emigrante, pertanto, ri-significa il sociale, contribuendo a creare una società plurilinguistica e pluriculturale, dialetticamente contrapposta alla cultura di origine e a quella d'arrivo. Non è un caso, infatti, se coscientemente o meno, gli autori/trici – attraverso i loro *alter ego* narrativi – si misurano con i molteplici piani del reale, con il territorio e con le sue forme storiche, sociali e culturali, in un nomadismo che è principio di scoperta continua.

Ma in che modo Pier Paolo Pasolini s'inserisce in questo discorso 'migrante'? La risposta è semplice, in quanto il poeta nel suo trans-ire tra località diverse e tra linguaggi espressivi molteplici, è l'emblema stesso del migrare, alla ricerca del punto d'incontro tra tradizioni proprie ed altrui, per modellare costantemente l'identità personale, sensibile a nuove connessioni e ad ulteriori contatti. Anche quando si spinge nella depravazione delle borgate romane, della vita priva di scrupoli e di morale condotta da giovani come Riccetto (*Ragazzi di vita*), Tommasino Puzzilli (*Una vita violenta*) e Pietro (*Il rio della grana*[1]), egli 'esperimenta' forme di scrittura per individuare una poetica in cui individuo e società siano strettamente correlati. Una sperimentazione che nella saggistica politica di *Scritti corsari*, basata sullo stile retorico della requisitoria, raggiunge il vertice dell'invenzione letteraria.

Attraverso uno sguardo critico e smagato sull'esistenza del sottoproletariato urbano e dei personaggi situati sul crinale della marginalità, deformati nel corpo e nell'anima dall'inesorabile avanzata del progresso, egli si schiera contro ogni 'omologazione' culturale, contro le società di massa, contro la mercificazione, contro il Potere e contro il Capitale… Proprio come l'emigrante giunto in terra straniera, Pasolini 'divelle per creare' una società migliore, capace di

[1] Il romanzo in questione non è mai stato pubblicato singolarmente; una sua scaletta è inserita in *Alì dagli occhi azzurri* (1965).

sanare ferite e ineguaglianze. Il tutto partendo unicamente dall'esperienza personale. Infatti, osserva Berardinelli, così facendo egli trova «il modo di esprimere, di drammatizzare teoricamente e politicamente le sue angosce» (VIII). I ripetuti tentativi di dare voce ai diversi e agli emarginati, hanno un obiettivo ben preciso: salvaguardare le differenze da un discorso generale di riduzione al modello culturale unico, 'omologante' per l'appunto, privo di quelle 'periferie' che risulteranno così determinanti nel discorso post-moderno.

L'intera produzione – narrativa, poesia, drammaturgia, saggistica, giornalismo, cinematografia, sceneggiatura, traduzione – è alla perpetua rincorsa di significati da attribuire all'attuale esistenza ed esprime con sofferenza la crisi sociale, provocata dalla post-modernità. Tale testimonianza di un'indagine personale e sociale, ha lasciato un'impronta indelebile nel pensiero e nell'arte del ventesimo secolo, incidendo profondamente sull'evoluzione dell'attuale immaginario collettivo anche d'oltreoceano, come testimonia il recente film "Pasolini" (2014) di Abel Ferrara, dedicato agli ultimi giorni di vita dello scrittore.

In occasione del quarantesimo anniversario della tragica morte di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), il Centro Internazionale sulle Letterature Migranti "Oltreoceano-CILM", ha scelto di dedicare il presente numero della rivista *Oltreoceano* al grande e controverso intellettuale, poeta, giornalista, sceneggiatore, regista, saggista, scrittore, drammaturgo, traduttore, paroliere, attore italiano, anche in considerazione del forte legame con il Friuli materno, consustanziale al suo essere poetico, ben visibile in ogni suo scritto.

Sono state, pertanto, esplorate in modo sistematico le modalità del suo operare in terra straniera, soprattutto in quei territori che hanno costituito il punto d'approdo privilegiato dei nostri connazionali. Dal Canada agli Stati Uniti, all'intera America Latina – in particolare Argentina e Brasile –, poeti e critici hanno delineato l'incisività della sua opera nei contesti nazionali. Uno sterminato diario di poetica in cui ogni occasione personale diviene pretesto d'indagine ed ogni passaggio trova la propria collocazione in un pensiero generale, che è a sua volta una concezione del mondo e un'idea della poesia. Ed è proprio la poesia a recuperare l'armonia tra pensiero umano e leggi dell'universo, a indurre a una graduale revisione del ruolo assegnato all'arte nel disegno di rinnovamento culturale e sociale, ad essere simbolo delle capacità rigeneratrice delle culture americane e fondamento reale di ogni prospettiva futura.

Importante e del tutto inedito è, anche il settore dedicato alla bibliografia del poeta, raccolta e sistematizzata secondo un ordine geografico, coprendo in tal modo l'intera area geografica delle Americhe. Ne consegue un ritratto a tutto tondo di Pier Paolo Pasolini, nel tentativo di fugare ombre, di esaltarne la 'razionalità' poetica che comprende l'uomo – emarginato o meno – e il mondo, il fenomeno dell'esperienza e l'evento assoluto. Nella vita fatta di cose

transeunti, di finitezza, di caducità, prende corpo il divenire di una coscienza e parallelamente viene problematizzata la nozione stessa di origine, facendo emergere la necessità di recuperare antiche radici culturali. In fondo è esattamente questo – oltre all'ontologico vagare dell'umanità sulla terra – il percorso che accomuna Pasolini all'emigrante. Sin dai primi approdi in terra americana, quest'ultimo, infatti, si aggrappa ad esse per affrontare le difficoltà quotidiane in realtà straniere, trovando il coraggio di continuare a vivere.

È davvero un'occasione speciale per richiamare l'attenzione sulla 'letteratura migrante', oggetto dell'indagine accurata e innovativa di *Oltreoceano.* La rivista, sorta in un territorio come il Friuli Venezia Giulia vocato – suo malgrado – all'emigrazione, ha contribuito a diffondere il valore della 'friulanità' – e italianità in senso lato – nelle vaste distese del continente americano. Attraverso sentieri sempre in ascesa, segnati da mille ostacoli, da piccole ed invisibili ferite della quotidianità, gli emigranti, dapprima massa informe senza volto e senza nome, hanno recuperato lo statuto di 'persona', lasciando tracce, sempre più visibili, del loro passaggio verso l'eternità. Grazie alla poesia, paradigma di avventura e di mobilità, molto vicina al fenomeno migratorio, viene riassegnata importanza alla figura umana.

Bibliografia citata

Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani. 1976.
Berardinelli, Alfonso. " Prefazione". Pier Paolo Pasolini. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti. 2015[8]: VII-XII.

Filmografia

Ferrara, Abel. "Pasolini". 2014.

PIER PAOLO PASOLINI. DI CA E DI LÀ DA L'AGHE, E NO FEVELI DI UN FLUM MA DI MÂRS

Paolo Bartolomeo Pascolo*

Il presente numero della rivista *Oltreoceano* riempie una lacuna negli studi pasoliniani, offrendo attraverso accurate e originali ricerche scientifiche e bibliografiche, un panorama esauriente sulla diffusione dell'opera dello scrittore di Casarsa in quelle che furono terre d'emigrazione. La rivista, organo di diffusione di Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti (CILM), che accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d'oltreoceano – friulane in particolare –, non è nuova alla diffusione di quegli autori di origine friulana che si sono imposti in territorio americano e australiano, in quelle che sono le letterature dominanti, ossia di lingua spagnola, francese, inglese.

Il Canada nei suoi territori francofoni e anglofoni con gli Stati Uniti e l'Argentina *in primis,* sin dagli ultimi decenni del XIX secolo, si sono rivelate mète ambite, ed obbligate, per i nostri connazionali che hanno portato con loro, usi, tradizioni e, per i friulani, la *marilenghe*. Nelle valigie improbabili, insieme a poveri indumenti e qualche fotografia, hanno rinchiuso i ricordi indelebili della propria *paideia*, che si rafforzerà proprio con la lontananza. A tutt'oggi, tra quegli emigranti si usa l'idioma dei nonni, si continua a mangiare la polenta, la *brovade*, il *salam* e a bere un *taj di vin,* e questo per sentirsi parte della propria storia, delle proprie radici. Si ritrovano così quei tanti 'americani', che guardano con affetto al di là dell'oceano, un luogo – un altrove – che per noi friulani è un di qua. Guardano al Friuli che hanno lasciato con la speranza di un abbraccio fraterno con quelli che vi sono rimasti e sempre pronti a tessere una trama che attraversi lo spazio-tempo che ci separa.

Numerosi sono i fili, scientifici e culturali, che legano la nostra Università e il Centro per il friulano, che ho l'onore di dirigere, con le università, i centri di ricerca, le scuole, e varie associazioni culturali sia nell'America del Nord che nel Sudamerica.

* Direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua del Friuli 'Josef Marchet' (CIRF) dell'Università di Udine.

Vedo proprio in questo volume, curato da Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, l'esempio più riuscito di questo legame che attraversa il mondo intero e fa dei friulani e più in generale di tutti gli emigranti della nostra patria gli artefici di un unico sentire. È come un tratto di inchiostro, una sottolineatura, sotto una comune firma.

Ho accolto con una sorta di commozione l'invito, rivoltomi da Silvana Serafin e Alessandra Ferraro, di curarne la prefazione. Le ringrazio soprattutto per avere dato forma a un pregevole lavoro dal sapiente equilibrio tra documentazione testuale e rigore scientifico. Sono certo che sarà un prezioso strumento per gli studi del settore, con l'ulteriore vantaggio di alimentare la conoscenza di Pier Paolo Pasolini, autore a tratti friulano, soprattutto universale.

LE AMERICHE DI PASOLINI. PASOLINI NELLE AMERICHE

Alessandra Ferraro

Abstract

I contributi del presente numero dedicati alla ricezione dell'opera di Pier Paolo Pasolini in Canada e Québec, in Ispano-America e in Brasile, insieme agli omaggi poetici di autori della diaspora italiana, consentono di cogliere, via le Americhe, i contorni di un pensiero e di una poetica che anticipano alcuni nodi centrali dell'attuale problematica postcoloniale.

The contributions to this number of *Oltreoceano* – dedicated to the reception of Pasolini's work in Canada and Québec, in Ibero-America and in Brazil – allow readers to understand the outline of a thought and a poetics that anticipate some core issues in the contemporary postcolonial debate.

Se arrivo in una città
oltre l'oceano
molto spesso arrivo in una nuova città, portato dal dubbio.
Divenuto da un giorno all'altro pellegrino
di una fede in cui non credo;
rappresentante di una merce da tempo svalutata,
ma è grande, sempre, una strana speranza.
(Pasolini. "Gerarchia": 189).

Fornire un resoconto aggiornato della ricezione critica dell'opera pasoliniana nelle Americhe, nella Latina e in quella del Nord, compresi il Canada e la sua provincia francofona del Québec: tale era l'intento all'origine di questo numero di *Oltreoceano*. Le numerose manifestazioni, le traduzioni, le rassegne cinematografiche, le opere che si ispirano alla produzione dell'autore o alla sua vita, i saggi in diverse lingue a lui dedicati, gli omaggi letterari recensiti nelle quattro bibliografie relative, in ordine geografico, a Canada, Stati Uniti, Ispano-Ameri-

*Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

ca e Brasile[1], così come i saggi di Giuseppe Bellini e di Adriana Crolla sulla ricezione rispettivamente in America del Centro-Sud e in Argentina, testimoniano un interesse continuamente rinnovato da parte dell'*intellighenzia* d'oltreoceano per la figura e l'opera dell'intellettuale di origine friulana, considerate in tutte le loro sfaccettature.

A mano a mano che il progetto del numero di *Oltreoceano* dedicato a *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe* nel quarantesimo avversario dalla sua scomparsa ha preso forma, le molteplici qualificate adesioni di specialisti, di traduttori dell'opera pasoliniana e di poeti ed artisti italiani e stranieri, sollecitate anche da Antonio D'Alfonso – il cui apporto nella realizzazione del progetto è stato inestimabile, soprattutto per il settore del Nord-America –, hanno contribuito ad allargare i confini del tema affrontato nella sezione centrale arricchendolo di due ulteriori parti: la prima dedicata alla visione pasoliniana delle Americhe, e l'ultima comprendente una serie di testi, di intellettuali precipuamente *italici*[2], di origine italiana, ma che scrivono e pubblicano in lingue disparate e in Paesi diversi. Artista poliedrico, riconosciuto e insieme contro-corrente, «eretico», come si definiva egli stesso, Pasolini è sentito dagli artisti che gli hanno reso qui omaggio, soprattutto dai poeti – Micha Lazare, Paul Bélanger, Peter Carravetta, Mary Di Michele, Filippo Salvatore, Thierry Renard, Martha Canfield e Federica Rocco – come un'ombra fraterna nelle sue contraddizioni e, per la sua diversità, una sorta di nuovo Rimbaud della post-modernità, figura cristica con cui identificarsi, immolata in nome della verità e della libertà.

Il ventaglio di approcci è stato quindi ben più ampio di quanto previsto originariamente ed il panorama che ne è emerso può essere considerato un tassello del più vasto tentativo, già intrapreso dalla critica, di disegnare le contraddittorie geografie pasoliniane (Di Blasi, Gragnolati e Holzhey).

Le geografie americane di Pasolini

In un gioco di rimandi incrociati e speculari, i testi presenti nel numero dieci di *Oltreoceano* permettono di esplorare, da un lato, l'immaginario pasoliniano «a stelle e strisce» (per riprendere il titolo del contributo di Angela Felice), gli incontri di Pasolini con Allen Ginsberg e Ezra Pound, il suo entusiasmo per la *New Left*, scoperta durante il viaggio a New York nel 1966 (Felice, Cadel e Lombardo) e la visione meno entusiastica degli ultimi anni. Nell'intervista di Daniela Ciani a Jack Hirschman, poeta e traduttore di Pasolini, viene anche

[1] Le bibliografie aggiornano e integrano i lavori di Cecchetto, Finazzi-Agrò e Pacchioni.
[2] Per approfondimenti rinviamo ai testi di D'Alfonso.

evocata la ricezione dell'opera poetica che, nonostante le traduzioni, rimane di nicchia, legata essenzialmente al contesto della controcultura americana di cui Hirschman è uno dei maggiori esponenti.

A un altro versante della ricezione pasoliniana, nella provincia canadese francofona del Québec, è consacrato il saggio di Julie Paquette. Se Pasolini vi è conosciuto e studiato soprattutto come cineasta, e lo testimoniano qui i contributi di Antonio D'Alfonso e André Roy, l'autrice constata l'ampiezza dell'attenzione rivolta all'intera sua opera, in particolare ai nuclei che vertono sul sacro in politica e sul rapporto con la Chiesa dello scrittore di Casarsa. Paquette spiega l'importanza della sua influenza in base ad alcune analogie tra la situazione italiana e quella di un Québec dal passato cattolico che usciva negli anni Sessanta da secoli di arretratezza oscurantista e coloniale e si interrogava sul suo futuro come nazione.

Il saggio di Biagio D'Angelo e Alex Calheiros ci permette di misurare quanto delle «visioni in bianco e nero» stampatesi nella retina di Pasolini durante l'esperienza brasiliana del 1970, in occasione della presentazione di "Medea", sia filtrato nell'opera e quali siano le tematiche pasoliniane privilegiate dalla critica nel paese sudamericano. Secondo l'opinione degli autori, il viaggio brasiliano deve leggersi come «un momento storicamente sottovalutato che ha affermato Pasolini come poeta-profeta della società del suo tempo e lo ha definitivamente legato al Brasile» (252).

È indubbio che l'interesse per l'opera pasoliniana sia alimentato dall'aura mitica che circonda la morte prematura e tragica dell'artista e dalle vicende scandalose che hanno costellato la sua esistenza, inserendolo così in un Pantheon di artisti *maudits* del XX secolo che, in senso lato, comprende anche Jim Morrison e Marilyn Monroe, vittime di una società cinica e impietosa[3]. È quanto constatano Lucille Toth e Sylvain Lavoie passando in rassegna l'eredità di Pasolini nel teatro canadese ove l'intellettuale italiano appare come personaggio centrale di due *pièces*, di Sky Gilbert e Gaétan Nadeau, mentre nessuno dei suoi testi è stato messo in scena. Leggendo l'orazione funebre di David Maria Turoldo composta per le esequie di Pasolini, Maria Luisa Daniele Toffanin rileva il profondo legame dello scrittore con la terra e la lingua materne, fonti primigenie di ispirazione e punto d'arrivo utopico di tutta l'opera di Pasolini. Sul significato del ricorso a questa lingua e sulla libertà che tale scelta comporta riflette Diego Bentivegna, traduttore di Pasolini in Argentina, mettendo in parallelo l'esperienza pasoliniana con le riflessioni linguistiche e poetiche di Ungaretti e Terracini, entrambi vissuti in America Latina.

[3] In questa chiave Pasolini dedica un bell'omaggio poetico a Marylin Monroe nel film "La rabbia".

La scomparsa precoce di una delle intelligenze critiche più acute del secolo scorso è motivo di rimpianto per il vuoto lasciato, e per l'incompiutezza di un'opera giunta alla sua maturità, ma della quale molti progetti sono rimasti allo stato di bozza, di note, come *Petrolio.* Le vicende editoriali di tale opera rimangono ancora legate a una stagione politica italiana di scandali e misteri irrisolti, circostanza che non contribuisce a una serena valutazione della dimensione puramente poetica, auspicabile invece per Antonio Daniele. Francis Catalano, secondo una prospettiva soggettiva, identifica il 'non finito' come cifra della poetica pasoliniana.

Dal Friuli alle Americhe via l'Africa: Pasolini poeta degli 'ultimi'

La morte prematura permette anche di cogliere a che punto Pasolini abbia saputo afferrare, con un'intelligenza e una sensibilità fuori del comune, i segni premonitori, ancora *in nuce* quando scriveva, di cambiamenti epocali che avrebbero segnato la società odierna. L'aspetto profetico del suo poetare è sottolineato in diversi saggi e la sua poesia "Profezia", disposta tipograficamente a forma di croci, citata da Antonino Mazza e Antonella Cancellier, assume le tinta di un oscuro presagio prefigurando il tragico esodo in un Mediterraneo trasformato in cimitero di un terzo mondo in fuga da fame, guerre e genocidi.

L'attenzione per i diseredati e i nuovi emarginati caratterizza la poetica pasoliniana fin dagli esordi friulani di "Viers Pordenon e il mont", ove l'emigrazione è colta nel suo legame con l'emancipazione da una realtà contadina arretrata ed è dettata da un'autentica com-passione per gli umili e gli sfruttati. Essa travalica ragioni di origine ideologica e politica, assumendo i tratti di una comunione di sentire con i personaggi da lui percepiti come più autentici. Tale legame è esplicitato nel saggio liminare di Piera Rizzolatti dedicato a "Spiritual", pubblicato nel 1949 in *Dov'è la mia Patria?* La lirica in friulano, apparentemente «eccentrica» rispetto alla produzione pasoliniana coeva, ricalca uno *spiritual* di Langston Hughes e dà voce all'oppressione del ricco e del padrone sul povero 'sottano', riportando così al mondo contadino friulano l'umiliazione legata allo schiavismo americano.

Questi 'ultimi'[4] – che Pasolini seguirà dalle campagne pordenonesi nelle loro emigrazioni verso altre regioni del mondo, passando per le periferie romane – occuperanno il centro della sua produzione letteraria e filmica e costitui-

[4] Si fa riferimento al titolo del film "Gli ultimi" girato nel 1963 in bianco e nero da Vito Pandolfi su soggetto di David Maria Turoldo e sceneggiatura di Vito Pandolfi e David Maria Turoldo.

ranno un costante oggetto delle sue riflessioni e del suo poetare nei viaggi extraeuropei. Pure lo sguardo di Pasolini, così come gli umili descritti nel loro esodo dalle campagne arretrate del Friuli post-bellico, 'emigra', spaziando a mano a mano verso il mondo. Non ne consegue, però, un cambiamento di *focus*, fissato quest'ultimo sempre sul soffrire e sul sentire di quegli emarginati la cui diversità, nel mondo globalizzato descritto in "La rabbia", è segnata ora dal colore della pelle.

La parola 'colore', che risuona martellante nel film, costituisce un *leit motiv* per leggere l'opera di Pasolini in chiave postcoloniale[5]. Sentiamo qui la voce del poeta commentare filmati dell'attualità degli anni Sessanta, segnata dai movimenti di indipendenza del Terzo Mondo, accostata ad immagini di un'Occidente decadente:

> Scoppia un nuovo problema nel mondo. Si chiama Colore./ Si chiama Colore, la nuova estensione del mondo./ Dobbiamo ammettere l'idea di migliaia di figli neri o marroni,/ infanti con l'occhio nero e la nuca ricciuta./ Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali,/ che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà./ Altre voci, altri sguardi, altri amori, altre danze:/ tutto dovrà diventare famigliare e ingrandire la terra!

In questa direzione Giovanna Trento propone una stimolante lettura prendendo in esame i riferimenti all'Africa, agli africani e alla loro diaspora nell'intera produzione pasoliniana, sottolineandone l'inscindibile legame con i mondi contadino, dialettale, sottoproletario e subalterno, che vanno a costituire nell'immaginario pasoliniano un unico Panmeridione (*Pasolini e l'Africa*: 12-51). Ne emerge l'immagine, precorritrice ancora una volta, di un'Africa «diasporica e transatlantica, altamente influenzata dai processi di decolonizzazione, dal movimento per i diritti civili degli afroamericani e dalle grandi migrazioni in genere, tratta transatlantica e emigrazione italiana comprese» (167).

Tra quanti popolano quel territorio dell'immaginario pasoliniano terzomondista e transnazionale possono essere annoverati anche i derelitti delle *favelas* di Rio de Janeiro evocati nella poesia "Gerarchia" – parte del trittico brasiliano composto da "Comunicato all'Ansa, Recife" e "Il piagnisteo di cui parlava Marx" –, poi tradotta in portoghese da Michel Lahud. Anche sulla base della

[5] Nel suo volume, Giovanna Trento propone una lettura globale dell'opera pasoliniana in una prospettiva postcoloniale. Alessandro Barbato mette a confronto la visione 'africana' di Leiris e di Pasolini. Sono preceduti cronologicamente dallo studio di Luca Caminati. Tali approcci sembrano più convincenti della lettura esotica che dell'opera pasoliniana fa Chris Bongie. Altri studi più puntuali prendono in considerazione singole opere del Nostro (Chiesi, Greene, Luijnenburg, Welch).

lettura acuta e originale dell'opera del Nostro che ne fa il filosofo brasiliano filtrandola attraverso il pensiero di Michel Foucault, D'Angelo e Calheiros possono concludere:

> Pasolini sente il Brasile terra natale e si trasforma, per pochi giorni (e per l'eternità) in un vero poeta nazionale. È in questo senso che Lahud naturalizza Pasolini come cantore brasiliano perché, a partire dagli ambienti marginalizzati dalla storia, riesce a forgiare un luogo ideale, in un tempo ideale, e in una lingua ideale (257).

L'immagine di Pasolini cantore dei marginali e delle *favelas* fissata da Lahud ne influenzerà la ricezione nel Paese sudamericano e sarà all'origine di una tendenza critica che privilegia il Pasolini dei *Ragazzi di vita*, i *meninos de periferia*, e dei suburbi in cui vivono (Amoroso). È questa la prospettiva adottata da Ana Lùcia Parahnos nel mettere in parallelo gli spazi periferici del romanzo di Pasolini con quelli di due opere, ambientate nelle *favelas*, dei brasiliani Jorge Amado e Paulo Lins.

Pasolini e la questione migrante

Il passaggio in Brasile, terzo mondo che accoglie i diseredati provenienti da tutti i continenti, e in particolare a Rio, «disperata città dove europei poveri/ sono venuti a ricreare un mondo a immagine e somiglianza del loro, spinti dalla/ povertà a fare di un esilio una vita» ("Gerarchia": 189), rafforza l'intellettuale nell'ideazione del progetto, mai realizzato in seguito, di un 'film-poema' in cinque episodi da girare in India, in Africa Nera, nei Paesi Arabi, in America del Sud e nei ghetti neri degli Stati Uniti[6].

Sarà una regista quebecchese, Helen Doyle, a riprenderlo nel 2011 con il progetto "*Appunti* sur Pasolini, poète civil", ispirati al disegno pasoliniano non tanto nel fondo, dato che l'ottica terzomondista viene abbandonata, ma nella forma, quella degli appunti. Si tratta di un'ulteriore testimonianza dell'influenza di Pasolini sulla cultura di Montréal, la più grande metropoli francofona del mondo, multietnica e multiculturale da decenni, in cui, però, i quebecchesi cattolici di lingua francese si sono sentiti a lungo colonizzati dalla minoranza anglofona. In tale contesto, il pensiero di Pasolini sarà diffuso dal gruppo di intellettuali che ruotano attorno alla rivista trilingue *Vice Versa*, da loro fondata con l'intento di avviare un dialogo tra le diverse comunità culturali della città. Il

[6] Saranno realizzati separatamente "Appunti per un film sull'India" (1968), "Appunti per un'Orestiade africana" (1969) e "Le Mura di Sana'a" (1971-1974).

primo numero, uscito nell'estate del 1983, sarà dedicato proprio a Pier Paolo Pasolini, la cui immagine campeggia in copertina, indicando così la volontà di superare tutte le frontiere, di aprirsi sul diverso, su altre culture e immaginari (Dumontet 93-94). Di Pasolini, a cui lo stesso anno a Montréal erano stati dedicati una retrospettiva e un convegno, viene qui proposta, in maniera significativa, la traduzione in francese di "Che fare col 'buon selvaggio'?", testo nel quale l'autore dell'"Orestiade africana" attacca il tracotante monologismo bianco e maschile che l'Occidente vuole imporre a tutti i buoni selvaggi del globo. Nella Montréal degli anni Ottanta quel ruolo marginale di 'buon selvaggio' era interpretato dagli immigrati delle diverse comunità impiantatesi in tempi diversi sul suolo canadese. La denuncia di Pasolini era quindi apparsa emblematica agli intellettuali italo-canadesi riuniti attorno a *Vice Versa* che vedevano delinearsi all'orizzonte sia il pericolo derivante dalla politica multiculturale varata dal Governo federale del Canada che avrebbe portato alla nascita di nuovi ghetti comunitari, sia la minaccia rappresentata di un nazionalismo del Québec che tendeva ad escludere il diverso. Come ci spiega Fulvio Caccia, uno dei fondatori della rivista, il loro proposito, influenzato dal pensiero pasoliniano, era quello di pervenire a «une mondialisation culturelle – transculturelle et humaniste» (58) sul modo del dialogo, dello scambio e della pluralità.

I contributi al presente numero di *Oltreoceano* fanno emergere in maniera nitida, in un gioco di echi e di rinvii speculari via le Americhe, i contorni di un pensiero e di una poetica pasoliniani che anticipano alcuni nodi centrali dell'attuale problematica postcoloniale, situandosi sullo sfondo di un'utopia transculturale più che mai attuale.

Bibliografia citata

Amoroso, María Betânia. "As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil". *Via Atlântica*, 12 (2007): 79-80.

Barbato, Alessandro. *L'alternativa fantasma: Pasolini e Leiris, percorsi antropologici*. Padova: libreriauniversitaria.it. 2010.

Bongie, Chris. "A Postscript to Transgression: The Exotic Legacy of Pier Paolo Pasolini". Id. *Exotic Memories: Literature, Colonialism and the Fin de siècle*. Palo Alto: Stanford UP. 1991: 188-228.

Caminati, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo.* Milano: Bruno Mondadori, 2007.

Cecchetto, Fabio. "Pasolini ai tropici: presenza e fortuna critica di Pasolini in Brasile". *Studi pasoliniani*, 6 (2012): 145-161.

Chiesi, Roberto (ed.). *L'Oriente di Pasolini. Il fiore delle* Mille e una notte *nelle fotografie di Roberto Villa*. Bologna: Cineteca di Bologna. 2011.

D'Alfonso, Antonio. *In corsivo italico*. Trad. Silvana Mangione. Isernia: Iannone (Quaderni sulle migrazioni, 22). 2009. Ed. or.: *In Italics: In Defense of Ethnicity*. Toronto: Guernica (Essay Series, 28). 1997.

Di Blasi, Luca, Gragnolati Manuele e Holzhey Christoph F. E. (eds.). *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*. Vienna/Berlino: Institute for Cultural Inquiry/Turia & Kant. 2012.

Dumontet, Danielle. "La revue *Vice Versa* et le procès d'autonomisation des 'écritures migrantes'". *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 34 (2014): 87–104.

Finazzi-Agrò, Ettore. "Il nodo inestricabile: il Brasile di Pier Paolo Pasolini". Giuseppe Bellini e Donatella Ferro (eds.), *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*. Roma: Bulzoni (Studi di letteratura ispano-americana, 10). 2001: 113-124.

Greene, Shelleen. "Zumurrud in her camera: Pier Paolo Pasolini and the global south in contemporary Italian film". *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. New York: Continuum. 2012: 210-252.

Lahud, Michel. "O poema de Pasolini para o Brasil". *Folha de São Paulo*, (2 dicembre 1985): s. p..

———. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Unicamp/Companhia das Letras. 1993.

Luijnenburg, Linde. "The Other in Italian Postcolonial Cinema. Pasolini and Fellini. Two Case Studies". *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 28 (2013): 33-43.

Pacchioni, Federico. "Pasolini in North America. A Bibliographical Essay on Scholarship Between 1989 and 2007". *Studi Pasoliniani*, 2 (2008): 139-155.

Pasolini, Pier Paolo. "Gerarchia". Id. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971: 189-192.

———. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti. 1955.

Trento, Giovanna. *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*. Pref. Hervé Joubert-Laurencin. Milano/Udine: Mimesis. 2010.

Welch, Rhiannon Noel. "Here and Then, There and Now: Nation Time and Colonial Space in Pasolini, Oriani and Marinetti". *Italica*, 4 (2014): 625-653.

Filmografia

Pandolfi, Vito. "Gli ultimi". 1963.

Pasolini, Pier Paolo. "Appunti per un film sull'India". 1968.

———. "Appunti per un'Orestiade africana". 1969.

———. "Medea". 1969.

———. "Le Mura di Sana'a". 1971-1974.

ITALIA

PASOLINI: "SPIRITUAL"

Piera Rizzolatti*

Abstract

Nel vario sperimentalismo di Pier Paolo Pasolini va inserito uno *spiritual*, che ricalca "Brass Spittoons" di Langston Hughes, autore di *spirituals* la cui produzione era giunta da poco in Italia. Pasolini fa propria la formula poetica utilizzandola con i contenuti a lui consueti: la sudditanza del proletariato friulano nei confronti del padronato latifondista.

In Pier Paolo Pasolini's multifaceted experimentalism there is also to be found a *spiritual*, written under the influence of Langston Hughes's "Brass Spittoons". The fame of Hughes, the author of famous spirituals, had recently reached Italy, and Pasolini adopted his poetic formula to give voice to his own contents: the subjection of the Friulian proletariat to estate owners.

L'abbandono dei paesi nativi

La parte seconda de *La meglio gioventù* raccoglie testi di Pasolini composti dal 1947 al 1952, quando, ormai esorcizzato il mito di Narciso, il poeta concentra la sua attenzione sulla povertà dei contadini friulani, che si vedono costretti, per ovviare ad una miseria secolare, ad abbandonare i focolari del paese nativo, per cercare condizioni di vita migliori, se non oltre oceano, almeno nei centri industriali che stavano sorgendo anche in Friuli, nelle aree contermini a Casarsa, dove le fabbriche del Pordenonese costituivano un polo aggregante e promettevano quella dignità da secoli negata dall'implacabile sete di terre e di potere dei latifondisti. I grandi proprietari terrieri erano usi a spadroneggiare, come nel Medioevo, sui braccianti e sui 'sottani', questi ultimi senza sicurezza di continuità di lavoro e di un tetto sotto cui riparare con la famiglia. Di San Martino in San Martino, al termine dell'anno agricolo si ripeteva la penosa migrazione di quei derelitti: le poche masserizie ammonticchiate sui carri, con vecchi e bambini, alla volta di un altro padrone a cui asservirsi.

* Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

All'indomani della guerra e di una lotta di liberazione, che tanto più aveva acceso negli animi il desiderio di libertà, i giovani non si rassegnavano al ripetersi del destino dei padri, alle disperate migrazioni interne, alle prepotenze dei *parons*. La nuova 'guerra di liberazione' ora si sarebbe indirizzata verso quel residuo insostenibile di Medioevo.

La partenza pur dolorosa verso i centri industriali era ineluttabile e, diversi anche tra gli allievi di Pasolini, trovarono la loro fortuna a Pordenone, ma i più disperati optavano per le città industriali del Nord se non addirittura per la fuga oltre oceano.

Ogni partenza dal paese (fosse pure quella della coscrizione) veniva immancabilmente suggellata dalla fotografia scattata davanti alla chiesa, emblema del paese identificato dai due campanili gemelli, i cosiddetti Zimui, o dalla più laica e moderna Cantina Sociale, luogo per eccellenza di raccolta e di socializzazione, che aveva dato nuova speranza ai piccoli proprietari in una prospettiva di moderno associazionismo.

Fatalmente spinta ad emigrare era soprattutto la gioventù della cosiddetta Alta, quell'alta pianura, arida e sassosa che non aveva ancora scoperto la miniera d'oro delle barbatelle (le "radici del vino") che di lì avrebbero invaso l'Europa e il mondo e portato ricchezza a quelle terre magre, dove anche l'erba stentava e solo la Stipa pennata si apriva, all'inizio d'estate, rigogliosa e provocatoria con i suoi pennacchi d'argento.

Nell'ultimo dei componimenti della sezione "El testament Coran", "Viers Pordenon e il mont", Pasolini descrive i giovanetti in partenza per conquistare una vita finalmente dignitosa, li descrive attraverso le fotografie lasciate, o inviate come ricordo alla famiglia, e accuratamente infilate nei vetri delle credenze: gli occhi chiari dei giovani dell'Alta pianura, che non vedono più la desolazione e la miseria di quelle povere case, i gesti ripetuti delle vecchie madri, come ogni giorno piegate a spezzare i rametti per accendere il fuoco. Accesi sono anche i volti dei ragazzi per l'emozione della prossima partenza, emozione che lascia appena trasparire la commozione trattenuta, come vuole il carattere tenero e spavaldo, un po' selvatico, dei giovani di quelle terre, impacciati nei vestiti nuovi, comprati per l'occasione. Quegli scatti, non sempre opera di fotografi modesti di paese, resteranno a far parte della casa e accompagneranno dalle credenze i gesti quotidiani e consueti delle madri e delle sorelle, ripetuti, sotto quegli occhi, che, ormai dimentichi dell'infanzia e dei suoi giochi, le fissano senza vederle.

Nell'edizione de *La meglio gioventù* curata da Antonia Arveda nel 1998 per i tipi della Salerno Editrice di Roma, il testo qui citato, presente già in *Poesie dimenticate* del 1965 e soprattutto in *Dov'è la mia Patria* del 1949, chiude la sezione intitolata "El testament Coran", e preannuncia il destino dei giovanetti casarsesi che si spargeranno per l'Italia e il mondo in cerca di fortuna.

L'odore della povertà

Dolore, sofferenza, lavoro, un destino che la permanenza nel Friuli del latifondo sarebbero stati l'orizzonte unico in cui consumare la vita. Una vita senza speranza di riscatto, quale si paventava in *Dov'è la mia Patria*, la plaquette introdotta dai versi di Bertran i Oriola («Sense foc sense…») e accompagnata dagli stilizzati disegni a carboncino di Giuseppe Zigaina, amico più che fraterno di Pasolini. Pubblicata ancora tra le Edizioni dell'Academiuta, chiamava i giovani a raccontare le proprie storie, il senso di una fatale prigionia nei ruoli ereditati nei secoli, e tramandati da padre in figlio, una realtà di miseria, di prevaricazione, di stenti. Riconosciamo così la disperazione dei 'cantori', ognuno con un racconto tramato di sofferenza e di rassegnazione: a Valvasone Bruno Leonardus, con il suo male del sabato, si accontenta di guardare la gente felice; a Cordenons Davide Bidinost paragona la giovinezza dei poveri alla breve vita delle farfalle; Sante Vergner di Bagnarola, fiato secco, rimpiange i giorni e i sogni perduti nella *giava*, la cava da cui estrae i sassi; a Cordovado Gidio Toneguzzo maledice i malvagi contadini di Sesto che gli impediscono di raccogliere l'*arba pai cunins*; a Marzinis Rino Targa conduce la sua gioventù «bello come un cavallo», con in tasca i soldi strappati dal padre ai padroni; a Pordenone Ivo Battistella, nella sua unta tuta blu, attende l'arrivo di un Cristo operaio come lui; Armido Bellotto di Caorle canta la sua povertà da una barchetta sul Lemene, padrone solo dei suoi capelli d'oro. Lamentano la loro miseria raccontando le crude storie di sopraffazione, unendosi ai compagni di Rosa, di Ligugnana, di Gleris: l'allegria è morta negli anonimi cantori di Ligugnana, ognuno con la sua storia di povertà, di aspirazioni frustrate, di donne orbate di allegria e dignità. In una generale sensazione di inutilità, di rabbia e di debolezza né le partite a bocce, né le corse in bicicletta, né le sorsate di vino ormai tiepido possono esorcizzare. L'odore della povertà non si cancella. Le campane del mezzogiorno preannunciano il solito piatto di fagioli e a sera, quando un po' di festa potrebbe far vibrare il cuore, sopraggiunge la vergogna e anche le stelle riarse vaneggiano nel focolare scuro.

Un'unica speranza per chi subisce sopraffazioni è quella di unirsi, solo così la nuvola diventa pioggia, la sorgente d'acqua roggia ed anche i poveri avranno un'anima. Rientra in questa aspirazione anche la storia bruciante del giovane partigiano trucidato dai tedeschi, che morendo inneggia alla innocenza dei *puarèth* ("El testament Coran", nel dialetto di Bannia) e "L'amou dal cunpai", dichiarazione di palese fede nel riscatto attraverso l'adesione alla fede comunista.

Il dialogo di Pasolini con i 'compagni' verrà ribadito e ripreso nei componimenti che chiudono la raccolta *Dov'è la mia patria*, di cui si è già trattato nell'introduzione alle raccolte del Pasolini dei primi anni postbellici.

“Spiritual”: una protesta nei confronti dei soprusi

Eccentrico rispetto ai componimenti precedenti e a quelli che seguiranno, Pasolini propone uno *spiritual* attualizzando in un contesto non soltanto locale o nazionale la sua protesta nei confronti dei soprusi degli uomini sugli altri uomini. Lo stacco, tuttavia, come ha segnalato Guagnini nel 1975, è netto rispetto agli altri componimenti: non inserito nel contesto rustico e paesano, rappresenta una gemma preziosa dell’onnivoro dello sperimentalismo formale che già all’inizio degli anni Cinquanta Pasolini aveva intrapreso. La collocazione dello “Spiritual” in *Dov’è la mia Patria* amplia le voci del coro degli sfruttati ed oppressi con l’utilizzo di una tecnica nuova, quella appunto degli *spirituals*, che viene collocata all’interno dei gesti del mondo contadino friulano.

Brugnolo, il più fine studioso della metrica pasoliniana, ha individuato nel “Brass Spittoons” di Langston Hughes il modello ricalcato da Pasolini ed inserito nella raccolta sperimentale del poeta, in cui le varietà linguistiche del Friuli occidentale e del vicino Veneto danno voce all’oppressione del ricco e del padrone sul povero ‘sottano’. Pasolini si pone sul piano di Langston Hughes, ma trasforma l’umiliazione inflitta nel mondo borghese americano ad un ragazzo schiavo, costretto a pulire la sputacchiera per renderla splendente come la coppa del re Salomone, e la riporta al mondo contadino friulano: la falce lucida contro la sputacchiera, le città e i lussuosi alberghi americani, i poveri indumenti di un ragazzo (*bocia* in friulano richiama *boy*, ma etimologicamente si riferisce all’umiliante capo rasato che preservava i ragazzi più poveri dai parassiti) contro l’elenco delle monete americane, la grappa, premio del sabato, contro il prezioso gin. Solo la messa resta nella sfera comune. La falce ben affilata è una stella lucente per i signori. La sputacchiera splende come i cimbali dei ballerini di Davide. La falce, una stella dimenticata da migliaia di secoli. I ballerini del re Davide bevono il vino dalla coppa di Salomone. Chi conosce il colore degli occhi di un angelo? A chi piace il colore delle maglia di un servo?

Pasolini misura il suo povero mondo contadino con l’opulenza e la bellezza dello splendente mondo americano: una falce vale una sputacchiera? L’umiliazione è uguale per tutti coloro che subiscono il potere e l’arroganza dei padroni.

Lo “Spiritual”, si noti, è inserito già nella raccolta *Dov’è la mia patria*, dove Pasolini raccoglie le storie di dolore e sopraffazione sui ‘sottani’ friulani da parte dei ricchi proprietari terrieri, spietati e cinici fino al sadismo. Per Pasolini “Spiritual” non si limita al significato di canto ritmato per alleviare la fatica con una preghiera innalzata a Dio. Non è assolutamente assimilabile allo *spiritual* americano.

“Spiritual” non è un canto spirituale Per Pasolini: è un canto di lavoro, di sofferenza e di fatica. Per Pasolini *spiritual* equivale a canto di sopraffazione del

ricco sul povero, di umiliazione inflitta al povero, come dimostra il testo in prosa intitolato proprio "Spiritual" pubblicato in *Un paese di temporali e di primule*, che è la versione narrativa di "Biel zuvinin", in *La nuova gioventù*.

Spiritual

Lustri al è il falsèt
tal muscli da la cort
ta li còtulis di me mari da la cort
ta li cuèssis di ciavàl da la cort,
lustri coma na stela.
    Hèila, bocia!
    Li barghessis,
    la maja,
    i supièj,
i supièj da l'Anzul.
    Hèila, bocia!
    Li barghessis,
    la maja,
    i supièj.
Trenta francs pal cine
i siòrs da olmà
sgnapa di Sabo
messa di Domènia,
    Signòur!
Cine, sgnapa e messa,
e fèminis di Sabo
dut insembràt cu li barghessis,
la maja, il falsèt
e i siòrs da olmà.
    Hèila, bocia!
Il me falsèt al è pai siòrs na stela
dismintiada da mijàrs di sècuj.
Cui sàia il colòur dai vuj di un Anzul?
Cui plànza il colòur da la maja di un famèj?
    Hèila, bocia!
(*La meglio gioventù*: 99-100).

Langston Hughes: "Brass Spittoons"

Clean the spittoons, boy.
    Detroit,
    Chicago,
    Atlantic City,
    Palm Beach.
Clean the spittoons.
The steam in hotel kitchens,
And the smoke in hotel lobbies,
And the slime in hotel spittoons:
Part of my life.
    Hey, boy!
    A nickel,
    A dime,
    A dollar,
Two dollars a day.
    Hey, boy!
    A nickel,
    A dime,
    A dollar,
    Two dollars
Buy shoes for the baby.
House rent to pay.
Gin on Saturday,
Church on Sunday.
    My God!
Babies and gin and church
And women and Sunday
All mixed with dimes and
Dollars and clean spittoons
And house rent to pay.
    Hey, boy!
A bright bowl of brass is beautiful to the Lord.
Bright polished brass like the cymbals
Of King David's dancers,
Like the wine cups of Solomon.
    Hey, boy!
A clean spittoon on the altar of the Lord.
A clean bright spittoon all newly polished –

At least I can offer that.
Com'mere, boy!
(Brugnolo. "La metrica delle poesie friulane di Pasolini": 64-65).

"Spiritual"

A Malafiesta, lungo il Tagliamento, viveva il Nini con nove fratelli e i genitori. La loro casa era stretta in mezzo al borgo, senza strade, ma pieno di cortili, orti, vasche di letame, concimai, stalle; tutto ammucchiato contro l'argine del fiume. Non c'era il campanile. Gli abitanti ne avevano costruito uno di pali – tronchi di pioppo segati lungo le rive del Tagliamento. Malgrado la miseria, tutti a Malafiesta erano allegri. Le ragazze e i ragazzi la domenica ballavano in un grande stanzone davanti al campanile.

Il Nini era il più povero di tutti, ma anche il più bello. La gente di Malafiesta però si accorgeva più del primo fatto che del secondo. Perciò il Nini era infelice. Nelle luminose mattine di primavera, quando i suoi compagni tenendo per il manubrio le biciclette, passeggiavano per il borgo, oppure filavano via verso San Michele, Morsano o Latisana, coi vestiti della festa e le sciarpette attorno al collo, egli si sentiva morire di malinconia.

I suoi fratellini, con gli altri ragazzi del borgo, andavano a giocare sull'argine del Tagliamento, tra le boschine. Egli non sapeva cosa fare, mal vestito com'era e senza una lira in tasca; e allora andava a camminare per qualche posto solitario. Una domenica d'estate se ne stava solo come sempre, lungo la riva del fiume. Dietro a Malafiesta il Tagliamento era un grande deserto di boschine, cespugli, sabbia. Proprio sotto l'argine correva un canale d'acqua verde e profonda. All'argine erano legate due o tre vecchie barche, e il barcone del guado. Il Nini era seduto sul bordo del barcone e guardava l'acqua verde.

Ad un tratto sentì una voce che chiamava, alzò la testa e guardò dall'altra parte della corrente per vedere se qualcuno voleva guadarla. Ma tutto era deserto: i gabbiani volavano radi tra le canne, lontanissime, al di là del greto, suonavano le campanelle di Staccis.

Allora il Nini tornò a guardare dentro l'acqua. Era così limpida che si vedevano distintamente i sassolini rosa della ghiaia. Ma sulla superficie, come in uno specchio, tremolava la sua immagine. Si scorgeva la camicia di tela rigata, la vecchia giacca che era stata di suo padre, il collo robusto, la bella faccia di contadino, e i capelli… Egli aveva stupendi capelli d'oro, ma d'un oro massiccio, striati di luce che gli cadevano sulla fronte con una grande onda. Egli guardava i suoi capelli, quando si sentì chiamare. Si voltò, questa volta, verso la sommità dell'argine dietro al quale si stendeva il borgo, e vide il fattore del

suo padrone che lo guardava ridendo. Il Nini arrossì. «Non vai a ballare coi tuoi compagni?» gli chiese il fattore. «Non ho soldi», rispose il Nini. «Che stupendi capelli d'oro!» gridò il fattore. «Ti pago il biglietto del ballo, se me li dai.» «È troppo poco», disse il Nini. «Be'», contrattò il fattore, «ti trovo anche da lavorare a Latisana.» «Ci sto», disse allora il Nini. Il fattore scese nell'acqua, sulla barca, tirò fuori dal panciotto le grosse forbici che servivano a potare, e tagliò alla radice i capelli del Nini.

Il Nini intascò i soldi per il ballo, e corse su per l'argine. I ragazzini che giocavano tra i cespugli e le bambine che andavano al pascolo con le oche, vedendolo, cominciarono a ridere e a canzonarlo. Ma egli era leggero e felice. Corse ansimando nella sala da ballo, pagò il biglietto ed entrò. Si accontentò di guardare gli altri che ballavano, standosene in un angolo, sotto l'orchestra, seduto ai piedi del violinista.

Il giorno dopo andò a Latisana a lavorare. Stavano ricostruendo il ponte distrutto dai tedeschi, ed egli per un anno si massacrò a lavorare sotto il pelo dell'acqua, dentro i piloni, o i cassoni di cemento, o sulle impalcature di ferro. Quando il ponte fu finito restò senza lavoro. Ma a Malafiesta non voleva tornare. Si mise sull'argine del fiume, seduto sull'erba sporca, sotto un freddo solicello d'inverno. Guardava dei ragazzetti che giocavano alle palline, e sorrideva. Passò di lì, tra le rovine del suo palazzo, la padrona, lo vide e gli disse: «Nini, cosa aspetti tutto solo?» «Non lo so», disse il Nini. «Perché non sei a divertirti oggi che è l'Epifania?» «Non ho soldi», rispose il Nini, «tutti quelli che avevo li ho mandati a casa.» Continuava a sorridere, timido e forte. «Se mi dai il tuo sorriso», gli disse la padrona, «ti do mille lire e ti trovo lavoro a Trieste.» «Magari!» disse il Nini. Dopo pochi giorni era a Trieste, e faceva il facchino nel porto. Lavorava da mattina a sera e mandava quasi tutto quello che guadagnava a casa. In primavera lo licenziarono. Egli andò in giro disperato per la città. Capitò in viale XX Settembre, tutto umido nella bella luce primaverile, con le prime foglie dei castagni che verdeggiavano tranquille e i primi tavolini dei caffè all'aperto, con le bibite e i cristalli rilucenti al sole. Si sedette sotto un castagno, sull'orlo dell'aiuola, e si guardò disperato intorno. Era senza capelli e senza sorriso, ma in mezzo al volto gli restavano come due pietre preziose, i suoi occhi turchini. Passò davanti a lui un vecchio signore con un cane al guinzaglio, e si fermò a contemplare in quel bel volto devastato la luce cupa e dolce delle pupille. «Sei solo?» gli disse. «Sì, sono solo», rispose il Nini. «Hai fame?» «Sono due giorni che non mangio.» «Vieni con me allora», disse il vecchio, «ti invito a pranzo.» Lo portò in un albergo lussuoso, dove erano tutti ricchi: il fulgore dei lini e delle stoviglie abbagliava, i vecchi camerieri triestini volavano tra i tavoli, severi e leggeri. Il Nini assaggiò tutto quello che mangiavano i ricchi, e che non sarebbe stato capace di sognare. Alla fine del pranzo, il signore gli disse: «Hai

degli occhi stupendi…». Il Nini lo guardò stupito. «Se me li dai», continuò il signore, «ti regalo un vestito, una bicicletta e un orologio d'oro.» «Affare fatto!» esclamò pronto il Nini, mezzo ubriaco. Così tornò a Malafiesta; dopo pochi mesi il vestito nuovo era tutto stracciato. La bicicletta e l'orologio dovette venderli per comprare delle scarpe e qualche medicina per i fratelli piccoli. Ormai, rugoso, calvo e cieco, anche la gioventù, unica sua ricchezza, era nelle mani dei padroni (*Un paese di temporali e di primule*: 179-181).

Bibliografia citata

Brugnolo, Furio. "La metrica delle poesie di Pasolini". Guido Santato (ed.). *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*. Padova: Cleup. 1983: 21-65.

Guagnini, Elvio. "Il friulano, la poesia, l'impegno". *Confronto*, Rivista mensile di politica e cultura del Friuli-Venezia Giulia, (1975): 22-23.

Pasolini, Pier Paolo. *La nuova gioventù*. Torino: Einaudi. 1975.

———. *La meglio gioventù*. Ed. Antonia Arveda. Roma: Salerno. 1998.

———. "Biel zuvinin". Id. *La nuova gioventù.* Torino: Einaudi. 1975: 129-130.

———. *Un paese di temporali e di primule*. Ed. Nico Naldini. Parma: Guanda. 1993.

———. "Spiritual". Id. *Un paese di temporali e di primule.* Ed. Nico Naldini. Parma: Guanda. 1993: 179-181.

———. *Dov'è la mia Patria*. Casarsa: Edizioni dell'Academiuta. 1949.

———. "L'amou dal cunpai". Id. *Dov'è la mia Patria*. Casarsa: Edizioni dell'Academiuta. 1949: 42.

———. "El testament Coran". Id. *La meglio gioventù*. Firenze: Sansoni. 1954: 97-123.

———. "Viers Pordenon e il mont". Id. *La meglio gioventù*. Firenze: Sansoni. 1954: 121-123.

———. *Poesie dimenticate*. Udine: Società filologica friulana. 1965.

A PROPOSITO DI *PETROLIO* DI PIER PAOLO PASOLINI

Antonio Daniele*

Abstract

Il romanzo postumo di Pasolini, *Petrolio*, è un coacervo di scritture non ancora bene sedimentate, ma ricco di spunti di poetica, autobiografici e sociologici di grande interesse. In esso si mescolano vicende politiche pubbliche (note) e vicende private (segrete) parimenti scandalose ed inquietanti.

Notes on Petrolio *by Pier Paolo Pasolini*

Pier Paolo Pasolin's posthumous novel seems a conglomeration of writings, not yet well settled, but it is a source of immensely interesting poetic, autobiographical and sociological suggestions. Well-known public affairs and, equally bewildering, secret and private ones are there present.

Petrolio: ultimo romanzo-poema incompiuto di Pasolini

Nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975 Pasolini fu ucciso all'idroscalo di Ostia. Sul suo tavolo di lavoro fu ritrovato l'abbozzo frammentario di un romanzo, *Petrolio*, al quale lo scrittore annetteva molta importanza per gli sviluppi della sua narrativa e al quale attendeva almeno dalla primavera del 1972. In un'intervista (a Luisella Re) su *Stampa sera* del 10 gennaio 1975 dichiarava, pur non volendo parlarne in dettaglio, che si trattava di «una 'summa' di tutte le *sue* esperienze, di tutte le *sue* memorie», e annunciava che forse tale lavoro lo avrebbe impegnato «per anni, forse per il resto della propria vita».

L'insieme delle carte lasciate, una serie progressiva e numerata di appunti, parte dattiloscritti (con correzioni autografe) e parte manoscritti, raggiunge una ampiezza che lo stesso autore a Lorenzo Mondo dichiarava consistere di circa 600 pagine sulle 2000 che si proponeva di scrivere: era dunque arrivato a poco meno di un terzo della sua opera.

* Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Lo stato del testo è fluido: accanto a pagine elaborate e compiute ce ne sono molte di appena accennate e incondite, fatte di appunti brevi e allo stato larvale. Il meccanismo che li lega e governa spesso è difficile da cogliere: vuoi per incompiutezza artistica, vuoi per non ancora raggiunta chiarezza organizzativa e strutturale, vuoi per troppo ambiziosa e complicata formulazione concettuale.

La prima edizione critica di *Petrolio* ha avuto le cure di un raffinato filologo romanzo, Aurelio Roncaglia, che si è fatto garante (per quanto possibile) della trascrizione di due sue ex allieve, Graziella Chiarcossi e Maria Careri (la prima anche nipote dello scrittore, e quindi vicina ai suoi modi di lavoro, alle sue abitudini scrittorie). È stata pubblicata nella collezione i "SuperCoralli" di Einaudi nel 1992 e ripresa negli "Struzzi" dello stesso editore nel 1993. Una nuova edizione, con interventi minimi ma una revisione dell'autografo, si è avuta in occasione della ripresa del romanzo nei *Romanzi e racconti* pasoliniani (vol. II) editi a cura di Walter Siti e Silvia De Laude per i "Meridiani Mondadori", nel 1998 (con note di Siti): edizione ripresa nel 2005, negli economici "Oscar" della stessa Mondadori, nel 2005, con ritocchi della De Laude.

Quello che è curioso (e sembra quasi una predestinazione) è che lo stesso Pasolini aveva escogitato che il romanzo (ma l'autore spesso lo denomina *poema*) nella sua stessa finzione dovesse apparire come una edizione critica, vale a dire con esibiti tutti gli stadî di sedimentazione e di elaborazione del testo, mettendo in conto anche l'aggiunta di parti spurie (o presunte tali) e di parti documentarie (vale a dire dichiaratamente non d'autore):

> Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno). Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri no ecc. La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati (di cui, per es., due apocrifi, con varianti curiose, caricaturali, o 'rifatte alla maniera'): non solo ma anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette ecc. Esistono anche delle illustrazioni (probabilmente ad opera dell'autore stesso) del libro (3).

Con l'edizione Roncaglia si è non dico inverata a pieno la finzione pasoliniana, ma si è reso ragione di tutte quelle istanze filologiche che lo scrittore voleva sottendere al suo lavoro, dando, al suo primo apparire, consistenza di operazione scientifica ad un prodotto di invenzione fantastica. Così anche per vie imponderabili si è venuti a fare la volontà dello scrittore, offrendo involontariamente ai suoi lettori qualcosa che se non gli corrispondeva in tutto, già gli si

poteva affiancare in quell'intenzionalità funeraria, mortuaria ed epigrafica che sempre accompagna l'operazione filologica *tout court*.

Dirò subito che *Petrolio* non è fra i libri che più amo di Pasolini. E non tanto per il carattere 'non finito' dell'opera, non determinante e certo non voluto dall'autore. Ma per certe pagine volutamente sgradevoli e ossessivamente volte al sesso, che nella loro inerziale ripetitività vorrebbero richiamare l'idea della ritualità e sacralità dell'atto, e si fermano ad una fastidiosa, ossessiva, esibizionistica esternazione di esso. Del resto nei suoi ultimi anni di vita, Pasolini portò anche visivamente nella filmografia (penso in particolare a "Salò o le 120 giornate di Sodoma", 1975) alle estreme conseguenze quella sua disperazione della vita – unita a quel suo disprezzo per la politica e cultura dominanti – che rispecchiava nella propria opera la desertificazione morale e il disgusto che ormai lo attanagliavano.

Ma *Petrolio* non è neanche un libro che si possa liquidare a cuor leggero. Esso rappresenta, pur con tutti i suoi simbolismi, allegorismi, mitologismi un punto d'arrivo della poetica pasoliniana; e non posso tacere che pur nel coacervo delle carte e delle intenzioni si incontrano delle pagine molto belle, descrittive dell'Italia e dei suoi costumi, della vita sociale e dell'etica corrente, dell'intreccio oscuro di trame eversive terroristiche e mondo affaristico politico-imprenditoriale: uno spaccato antropologico fatto per squarci di grande penetrazione ambientale e psicologica, nel quadro dei primi anni Settanta. E su tutta la vicenda grava la presenza dell'ENI (ente nazionale dai molti intrighi, da cui discende il titolo *Petrolio*: con quel tanto di nero e magmatico che esso evoca). Addirittura entrano in campo Enrico Mattei ed Eugenio Cefis, con i nomi fittizî rispettivamente di Bonocore e Troya; ma – ed è quello che più interessa e impressiona e inquieta – si adombra una partecipazione di Troya nella morte di Bonocore, tanto che il narratore arriva a sostenere in un passaggio del romanzo che «Troya(!) sta per essere fatto presidente dell'Eni: e ciò implica la soppressione del suo predecessore» (*Petrolio:* 217).

Cercare di dare un sunto della trama è arduo, e ancora più arduo è dare il succo della materia offerta: carne alla brace non cotta quasi mai a puntino, ma piuttosto al sangue, e talora anche frolla e graveolente. Tuttavia proverò.

Il protagonista Carlo è un uomo diviso a metà, una specie di Dr Jeckill e di Mr Hide, conteso tra una parte sana e l'altra malvagia, tra un io civico e un io sessualmente esasperato. E in questa distinzione schizoide c'è l'identificazione forse del protagonista con l'autore, consapevole di questa sua scissura insanabile. In una traccia appuntata della «Primavera o Estate 1972» la questione viene enucleata così:

> Un uomo e il suo doppio, o il suo sosia. Il protagonista è ora l'uno ora l'altro. Se A ha un sosia B, B ha un sosia A, ma in tal caso egli stesso è A.

> È la dissociazione schizoide che divide in due una persona, riunendo in A alcuni caratteri e in B altri, ecc.
> A è un borghese ricco, colto, un ingegnere che si occupa di ricerche petrolifere; fa parte del potere, è integrato (ma colto, con aperture a sinistra ecc.: tutto ciò implicito). B l'uomo dai dai caratteri 'cattivi' è al servizio di A l'uomo dai caratteri 'buoni': è il suo servo, è addetto cioè ai bassi servizi. Tra i due dissociati c'è un accordo perfetto. Un vero equilibrio (551).

Attorno a questo nucleo tematico si sviluppa il romanzo, anzi il 'metaromanzo' pasoliniano, in un crescendo di trasformazioni e di sviluppi, come generati per aggregazione piuttosto che per evoluzione. La vicenda si evolve più come una serie giustapposta di sequenze (e qui c'entra il cineasta) che come un naturale sviluppo. Quello che si evolve è il senso di iterazione che investe le singole scene. E spesso si tratta di materia scabrosa a sfondo erotico e omosessuale, provocatoria in sé e per quel tanto di esplicitato autobiografismo che traspare da tutte le parti, di materia scatologica (tutta una serie di cosiddette 'visioni' – con richiamo dantesco – ha per protagonista un personaggio dal nome parlante "Il Merda"), ma anche di materia sociologica (con le impuntature consuete contro l'omologazione, il conformismo, la corruzione dei partiti, ecc: temi cari anche al Pasolini saggista e politologo).

Inutile dire che tutto è caricato di sovrasensi (come abbiamo detto), tutto è filtrato attraverso un repertorio di allusioni e di riferimenti impliciti ed espliciti (letterarî, politici, sociologici, nonché allegorici e retorici: quasi una reazione a catena), per cui il testo pretenderebbe di funzionare come una macchina simbolica in cui i dati realistici del racconto vengono come passati al setaccio di una raffinazione figurale.

Ma in sostanza il racconto pasoliniano resta sempre più pregnante quando si esprime sui toni di un realismo poetico, senza troppe sovraesposizioni mentali, o sui toni di un resocontismo sia pure acre e affilato polemicamente. Significative sono alcune pagine in cui l'autobiografia scavalca il muro dell'oggettività romanzesca e si mescola con la realtà privata, con un ibridismo che meriterebbe di passare sotto la lente dello psicanalista.

Cito, per esemplificare, l'attacco dell'Appunto 4 (tutto il libro risulta da una successione di 133 'appunti' di varia lunghezza e qualità), una delle pagine più illuminanti sulla figura del padre:

> Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica: infatti tra mio padre e questo ingegnere tecnico 'sdoppiato' la cui storia mi accingo a narrare, non c'è nessuna possibilità di raffronto; mio padre era un ufficiale dell'esercito, che ha vissuto la sua maturità durante il periodo fascista, aderendo al fascismo (benché nella rivalità che si era instaurata tra fascismo ed

> esercito egli fosse dalla parte dell'esercito): il suo carattere che era pronto ad accettare il fascismo – perché da ragazzo […] era stato uno scavezzacollo e un teppista di famiglia nobile – ne era stato modificato: non c'è niente di più solidale che il disordine e l'ordine. È rimasta una fotografia di mio padre diciassettenne, poco prima che partisse come volontario per la guerra libica: è un ragazzo molto bello, forte come un toro, elegante di una eleganza un po' teppistica, appunto, da figlio di una famiglia ricca e decaduta, viziato e rozzo nel tempo stesso, nei capelli e negli occhi neri c'è qualcosa di cattivo: è la sua sensualità che appare violentissima, e che lo rende troppo serio e quasi torvo. La purezza della sua guancia giovanile, […] la perfezione del suo corpo (era però un ragazzo di bassa statura, un bassetto) era quella di chi possiede un gran cazzo. Eppure tutto questo, insieme, esprimeva una volontà ostile, quasi l'eccesso di difesa di chi pur vantando violenti diritti sul presente, preveda una futura tragedia, che avrebbe trasformato i suoi diritti in degradazione. […] si è fatto una famiglia e l'ha terrorizzata. Poi è andato in Africa a combattere la sua terza guerra; è rimasto prigioniero alcuni anni, ed è riapparso a Casarsa, il paese di mia madre, il 'paese inferiore', che egli aveva sempre disprezzato, rifacendosi con questo dell'amore non ricambiato verso mia madre – ed ha cominciato ad ubriacarsi, come fanno gli uomini. Si vede che non aveva mai pensato al suo destino come non aveva pensato alla politica (29).

Il romanzo è costellato anche di squarci personali come questo, di notevole effetto artistico e di estrema potenzialità rivelatrice. Chi si avvicina a quest'opera ha la sensazione di entrare in un'officina, in un laboratorio privato, ma anche di attingere ad un 'libro segreto', a un deposito di verità talora inconfessabili.

In un altro punto di questo lutulento libro-fiume, che Pasolini definisce come scritto secondo la tecnica del «romanzo non tanto 'a schidionata' quanto 'a brulichio', o magari a 'shish kebab'» (117)[1] (vale a dire per confusa aggregazione), compare anche la descrizione ("Appunto 32, Provocatori e spie (nel 1960)") dei salotti romani con i ritratti, sia pur anonimi, di diversi personaggi di spicco, tra cui si riconoscono facilmente tra gli altri per icasticità di rappresentazione quelli di Moravia, di Pasolini stesso, di Andreotti, rilevati con capacità psicologiche e coloristiche assai notevoli. Ecco, dunque, due di questi ritratti, facilmente identificabili:

> C'era un intellettuale, da molti anni all'opera e quindi celebre e venerabile, che tuttavia aveva ancora l'aria giovanile di chi non crede a nulla ma si interessa a tutto: i suoi capelli erano bianchi e cortissimi, il suo naso pronunciato, la bocca rientrante, senza labbra, e aguzzo il mento foltissime, barbariche le sopracciglia, con sotto gli occhi vivaci e eternamente distratti di chi è un po' sordo. In qualunque posa si mettesse seduto o in piedi, era continuamente inquieto, inquieto quasi con violenza.

[1] La definizione compare anche (sia pure ancora non del tutto compiuta) in *Petrolio*: 97.

> Benché perfettamente estraneo, in ricevimenti del genere, vi si trovava a suo agio, faceva perfettamente parte del quadro: era lontano da lì, ma visto che era lì, accettava il gioco, e non desisteva neanche per un momento dalla tensione della sua intelligenza. Ogni sua parola era una parola critica: nonno e nipote, egli stava in mezzo a flottiglia eternamente arenata, come la prua di una vecchia nave che avesse solcato tutti i mari, ma in un'avventura più intellettuale che poetica: divenuta poetica, però, a causa di un rigore intellettuale mai neanche per un istante allentato.
> Un altro intellettuale, una quindicina d'anni più giovane di lui, stava in un altro angolo del salotto, infinitamente più timido e quindi più aggressivo: la sua aggressività – mescolata alla naturale dolcezza anzi, quasi soavità del suo carattere – pareva far parte di un ruolo ch'egli era stato costretto ad accettare. Non aveva affatto l'aria di sentirsi a suo agio, se mai aveva l'aria di sentirsi imposto lì solo dal suo successo e dal suo tempestoso prestigio. L'aria era quella dell'adolescente, magro e scavato, con zigomi quasi esotici e smarriti occhi castani. Una sensualità indecente grondava dal suo corpo non meno asceticamente e rigidamente votato a un'avventura tutta intellettuale, come il suo più anziano amico: i suoi calzetti, del resto, erano allora corti, e i suoi vestiti un po' troppo vistosi (*Petrolio*: 122-123).

Basterebbero, a parer mio, anche solo questi spezzoni di natura descrittiva e interpretativa a decretare l'importanza di questo 'zibaldonesco' romanzo di carattere insieme intimistico e, in parte velleitariamente, storico e corale, che rappresenta in parallelo la corruzione di un'anima dalle mille complicanze (intellettuali, morali e sessuali) e di una società corrosa da uno sviluppo involutivo e autodistruttivo.

Petrolio: un caso politico e giudiziario

Ma, sembra un destino, tutto quello che riguarda Pasolini si tira sempre dietro una scia di scandalo e di sospetto. Anche *Petrolio*, oltre che un caso filologico di ricostruzione e interpretazione di un'opera postuma e sconnessa di autore celebre, è diventato nel tempo anche un caso politico e giudiziario.

Il senatore Marcello Dell'Utri aveva annunciato il 2 maggio 2010 di poter esibire, in occasione della XXI Mostra del libro antico a Milano, circa una settantina di pagine inedite in carta vergatina di *Petrolio*: pagine trafugate dalla casa di Pasolini poco tempo dopo la sua morte (ma la nipote dello scrittore, la Chiarcossi, nega qualsiasi possibilità di furto) e ricomparse, come per incanto, sul mercato antiquario. Si sarebbe trattato proprio di quel capitolo che, con il titolo "Lampi sull'Eni", resta in bianco, come mancante, nelle edizioni postume del romanzo.

Purtroppo il risalto giornalistico-mediatico della vicenda (e la circostanza che all'origine di essa ci fosse un furto) ha fatto alla fine propendere gli organizzatori

della Mostra milanese per il ritiro dalla scena delle carte pasoliniane in questione, in sostanza condannandole, dopo quarant'anni, ad una nuova sparizione.

Questo fatto ha innescato non tanto una silenziosa indagine poliziesca (come ci si sarebbe aspettati) su chi e come fossero state trafugate queste carte, ma si è accesa una disputa, come si dice ora, 'dietrologica' sul perché della loro sparizione: se essa non fosse per caso legata alla morte, rimasta sempre misteriosa, nonostante le confessioni (purtroppo contraddittorie) dell'assassino, di Pasolini.

Walter Veltroni ha presentato un'interpellanza in Parlamento (18 marzo 2010), chiedendo chiarimenti all'allora ministro dei Beni culturali, Sandro Bondi, e affermando che proprio queste carte potrebbero «rappresentare una nuova importantissima chiave di lettura di alcuni episodi misteriosi della storia recente del nostro Paese, non esclusa la stessa morte di Pasolini». Bondi ha risposto che ha interessato i carabinieri della faccenda, e ha spiegato così l'intermediazione di Dell'Utri: «Il senatore sarebbe stato contattato da una persona che gli avrebbe mostrato il manoscritto […] Dopo la risonanza che questa notizia ha avuto sulla stampa, questa persona non avrebbe più preso contatti con lui». Quest'ultima notizia la ricavo dal *Corriere della sera* del 19 marzo 2010.

Le recenti, note vicende giudiziarie di Dell'Utri hanno fatto cadere in secondo piano la faccenda degli inediti pasoliniani relativi a *Petrolio*, tanto che da qualche tempo non se ne sente più parlare.

Quello che personalmente mi auguro è che (come spesso avviene in Italia) la fantasticheria, l'illazione, il sospetto non soverchino la verità; ma che invece si prema perché quelle carte – se ci sono, e non sono dei falsi – vengano fuori, e presto, e vengano messe a disposizione dei lettori e degli estimatori di Pasolini, e parlino per sé, come carte d'artista, non per il cumulo di supposizioni che hanno provocato (e tuttora stanno provocando).

In questo quadro d'insieme si comprende come le ragioni politiche e inquisitorie trascendano addirittura quelle puramente letterarie, e Pasolini, così in vita come in morte, finisca per presentarsi come elemento di intrigo e di scandalo. Quanto tempo dovrà ancora passare perché lo scrittore sia definitivamente collocato e fermato nella sua naturale e più propria dimensione poetica?[2].

Bibliografia citata

Bondi, Sandro. "Giallo su un manoscritto di Pasolini. Veltroni presenta un'interpellanza al ministro Bondi". *Corriere della sera*, (19 marzo 2010) s.p.

[2] Per un discorso critico (e una bibliografia ragionata dei più significativi interventi critici su *Petrolio*) vedi Guido Santato.

Dell'Utri, Marcello. "Dell'Utri: ho io il Pasolini scomparso". *La Stampa*, (2 marzo 2010): s.p.
Mondo, Lorenzo. "Intervista a Pasolini". *La Stampa*, (10 gennaio 1975): s.p.
Pasolini, Pier Paolo. *Petrolio*. Ed. Aurelio Roncaglia (con Graziella Chiarcossi e Maria Careri). Torino: Einaudi (SuperCoralli). 1992; ripreso negli Struzzi. Torino: Einaudi. 1993.
———. *Petrolio. Romanzi e racconti*. II. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1998; ripreso negli economici Oscar. Ed. Silvia De Laude. 2005.
Re, Luisella. "Intervista a Pasolini". *Stampa Sera*, (10 gennaio 1975): s.p.
Santato, Guido. *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Roma: Carocci. 2012: 535-575.
Veltroni, Walter. Interpellanza parlamentare presentata il 18 marzo 2010.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "Salò o le 120 giornate di Sodoma". 1975.

IL COMPIANTO DI TUROLDO PER LA MORTE DI PASOLINI

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Abstract

Il saggio si ispira al compianto per la morte di Pasolini di David Maria Turoldo dedicato alla madre del poeta e da lui letto al funerale a Casarsa, nella chiesa di Santa Croce, il 6 novembre 1975. E vuole evidenziare la figura dell'autore quale migrante che ritorna, per l'estremo conforto al suo corpo offeso, alla terra-madre-origine della sua poesia. A lei riporta il patrimonio umano e culturale accumulato nell'andare da luogo a luogo fra espressioni linguistiche molteplici, quale eredità eterna.

Turoldo's Lamentation for Pasolini's Death

The essay found inspiration from *compianto*, which David Maria Turoldo wrote for Pasolini's death and which he dedicated to the poet's mother and read at the poet's funeral at Santa Croce Church, in Casarsa on November 6th 1975. It focuses on the figure of the poet, who like an emigrant returns to his mother-land and source of his poetry, for the last comfort to his wounded body. It is to this land that he brings back the human and cultural heritage he gathered during his travels from place to place, amongst multiple linguistic expressions to finally reach universal worth.

La nota di Silvana Serafin, in apertura al decimo numero di *Oltreoceano*, tratteggia con felice intuizione la figura di Pier Paolo Pasolini 'americano', quale migrante da luogo a luogo alla ricerca di trame comuni fra tradizioni proprie e altrui, sempre più sensibile ai nuovi micro-macrocosmi avvicinati, teso a trasmetterne la viva voce in forme reinventate nel suo continuo itinere «tra linguaggi espressivi molteplici» (12). E ciò crea nell'affresco storico del migrare amalgama fra più lingue e culture e affina nel nomadismo di ogni autore le potenzialità del proprio ego.

Ora questa pagina che conclude il cammino pasoliniano riprende l'immagine dell'autore come antico migrante che ritorna alla terra amata con il suo carico di esperienze per ricevere là l'ultimo conforto al suo corpo dilaniato, al suo

* Poetessa padovana e saggista.

spirito offeso. E la riprende da "L'ultimo saluto"[1] di Turoldo espresso alla madre di Pier Paolo in una dolce e dolorosa lettera da lui letta ai funerali, a Casarsa, nella chiesa di Santa Croce, il 6 novembre 1975. Un ritorno, afferma l'amico fraterno friulano, al grembo dell'umile suo Friuli, al grembo della madre quale nido di purezza, nido della prima poesia nata «in nome della madre» (Zanzotto XVII) per usare l'intensa espressione di Zanzotto relativa all'origine della lirica di Turoldo, ma ben riferibile allo stesso Pasolini. E pure Bandini conferma che la sua poesia è parlare poetico succhiato dal latte materno come nutrimento. Un ritorno quindi il suo alla casa materna, a questa innocenza primordiale, fonte sorgiva della bellezza che purifica la sua fine devastante e diviene catarsi alla sua vita di figlio «divorato dalla stessa vita che tu gli hai dato: una vita rovinata dalla troppa umanità. Là c'è suo padre, ora in pace nella morte, c'è l'altro figlio ucciso pure lui per la nostra liberazione, e ci sono gli altri morti; e ci sono gli amici ancora vivi, tutta una gente di cui ti puoi fidare…» (s.p). Così Turoldo si rivolge, nella sua sofferta partecipazione, alla madre incitandola a riportare alla casa

> il suo corpo di linciato, come figlio della stessa colpa […] ora simbolo della morte ormai dissacrata per sempre […], perché «C'è troppa violenza su Roma. Non c'è un fiore più che sbocci e non un alito di vento che ne spanda il profumo; non un fanciullo con la faccia pura; non un prete che preghi… E le messe in piazza S. Pietro servono a poco, né convincono molti a credere che sia questo davvero un anno santo, e che Roma è la città di Dio, secondo la parola del cardinale […]. Mamma, ti parlo per lui, che ora ha la bocca piena di sabbia e polvere, e non ti può chiamare: ma ha tanto bisogno di te, mamma; come l'ha sempre avuto lungo tutta la sua martoriata vita: una vita di povero friulano, solo, senza patria e senza pace. Eri tu la vera sua patria, il luogo della sua pace, il solo asilo sicuro. Lui così timido, fino al punto di aver paura di ogni cosa, per cui era diventato tanto spavaldo… Tu, che sei stata la sua madre addolorata sotto la croce… (s.p).

Solo là a Casarsa nel luogo delle origini, incontaminato dalle scorie della città, della società malata, si può ricomporre, nel ritorno del corpo e dello spirito pasoliniano, una vita di ricerca appassionata del bello che è essenza dell'arte ma anche ricupero di verità attraverso luoghi, persone, che diviene conoscenza, quindi urgenza di esprimere ogni messaggio in forme altre nel suo percorso poliedrico. Sempre con l'atteggiamento di un nomade che con pensiero e fantasia creativa riconosce nuove realtà trasfigurandole, riprendendo la nota iniziale

[1] L'orazione funebre di David Maria Turoldo venne poi inserita con il titolo "Chiediamo scusa di esistere" nel volume *Pasolini in Friuli*. Tutte le citazioni della lettera di Turoldo sono tratte dal sito internet: http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/itinerario-pasoliniano/chiesa-di-santa-croce/lultimo-saluto/.

della Serafin. E in questo suo impegno etico e civile, più avvertito da lui di umili origini, non si risparmia di andare fino in fondo, di indagare anche le borgate romane dove, secondo il nostro Turoldo, c'è solo «gente ingrumata e torva, gente che urla dalle baracche; oppure gioventù che pensa a strappare e a uccidere, caricando la ragazza morta nel bagagliaio, e l'altra viva appena, per poter raccontare come "finalmente ce l'hanno fatta" ad ammazzare» (s.p).

Quindi ancor più orrenda è la sua morte deturpante perché tradito proprio negli spazi che voleva riscattare, dai giovani che voleva salvare, e ancor più bisognosa, la sua morte, di sua madre e del Friuli che è la sua chiesa, la sua preghiera condivisa ora nel dolore corale di tutte le donne friulane vestite come la madre. Con le gonne lunghe e nere, con il fazzoletto nero in testa legato al collo che scende dietro le spalle sono figure ieratiche, sentimento di un tempo mitico, chiuse nei loro muti silenzi in cui gli occhi e l'espressione del volto parlano di un dolore eterno che ha tormentato il Friuli. Figure simili alla Madonna, alle donne altre ai piedi della croce nel suo eccelso "Vangelo secondo Matteo". E il dolore stesso della madre si sublima in questa coralità, nella partecipazione d'una terra che ha sempre sofferto, avara nella sua configurazione geografica, attraversata sempre da orde barbariche, segnata dal destino, e quindi terra di conquista sottomessa ma umile come era umile Pier Paolo che solo qui accolto, avvolto da queste donne, dalla sua gente, unito agli altri canterà le 'villotte della gioia', sue prime composizioni giovani, sua prima viva poesia. «Perché – afferma Turoldo –, noi siamo un popolo che canta, anche quando ha da piangere. È questa la nostra natura migliore, come era quella di tuo figlio, vero grande poeta del popolo, voce dei poveri! Perché, per noi, tutto il resto è "segnato", è il destino» (s.p.).

E rivolgendosi a Dio aggiunge:

> Quante volte in questa nostra piccola chiesa di Santa Croce, noi ti abbiamo cantato litanie (di Pier Paolo), perché tu avessi pietà della nostra terra! Ma ora ci accorgiamo di averti pregato per nulla… Oggi è la morte che ci gira intorno!… In fondo il tuo Pier Paolo, mamma, ha sempre vissuto con la morte dentro, se l'è portata in giro per il mondo lui stesso come suo fardello di emigrante, come suo carico fatale. Ed ora che l'ha raggiunta, è bene che ritorni anche lui a casa. Meglio che il silenzio scenda su quella notte… (s.p).

E nel ritorno di lui nomade al suo Friuli, si conclude la vicenda di questo migrante rabdomante della verità circondato ora dagli amici sinceri e veri che non giudicano e non sbavano con inchiostri di ogni colore nei giorni del grande dolore ma sanno solo accettare con dignità e con pietà com-patendo insieme. E proprio il compianto di Turoldo, talora espresso su registro di acuta esasperazione contro la società e la Chiesa ufficiale, si fa così voce corale del Friuli,

nota di poesia-bellezza che vince l'orrore della morte, eleva a Dio il patire della madre.

La tragica esperienza personale di Pier Paolo Pasolini purificata a Casarsa dal ricupero della freschezza della sua infanzia, diviene paradigma dell'offesa, del dolore antico e universale subito dalla sua gente, si carica quindi della memoria e della sapienza di un popolo. E il funerale acquista la sacralità di una grande liturgia paesana che ha sapore di eterno.

E con questo ritorno nella morte al nido della poesia si chiude quel percorso-tensione ne «Il 'sogno di una cosa' chiamata poesia», che Bandini evidenzia quale nota peculiare di tutta la sua vita: «luogo dell'assoluto, dove ogni asserzione diventa verità e il privato può presentarsi come universale. A questa perenne tensione verso la poesia vanno ricondotte anche tutte le altre sue scritture, compreso il cinema. […] In una volontà poetica ininterrotta e onninclusiva» (XV). Il tutto ora restituito, quale ricchezza accumulata da lui migrante, quale patrimonio universale, al luogo della sua origine.

Bibliografia citata

Bandini, Fernando. "Il 'sogno di una cosa' chiamata poesia". Pier Paolo Pasolini. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori (Meridiani). 2003: XV-LVIII.

Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori (Meridiani). 2003.

Serafin, Silvana. "Un duplice anniversario: Pasolini e Oltreoceano". *Oltreoceano*, 10 (2015): 11-14.

Turoldo, David Maria. "Chiediamo scusa di esistere". Corriere del Friuli e Comune di Casarsa della Delizia (eds.). *Pasolini in Friuli*. Udine: Arti Grafiche Friulane. 1976: 67-70.

———. "L'ultimo saluto", www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it (consultato il 2 luglio 2015).

Zanzotto, Andrea. "Note introduttive". David Maria Turoldo. *O sensi miei… poesie 1948-1988*. Milano: Bur. 1996³: V-XVII.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "Il Vangelo secondo Matteo". 1964.

CANADA QUÉBEC

ESQUISSE DES ÉCHOS PASOLINIENS EN TERRE QUÉBÉCOISE: DES JÉSUITES AU TRANSCULTURALISME*

Julie Paquette**

Abstract

La présence de Pasolini au Québec prend des formes différentes, dont l'analyse permet d'observer que quelque chose de son œuvre résonne de manière singulière au sein de la gauche québécoise élargie. Cet article se veut le fruit d'une quête – qui demeure partielle et inachevée – des traces laissées par cet intellectuel complet.

Traces of Pasolinian Echoes in Quebec: from the Jesuits to Transculturalism
Pier Paolo Pasolini was in Montreal in 1966 for the launching of the film "Uccellacci e uccellini"; in 1968 he was assigned the Office catholique international du cinéma award for "Teorema" by a jury presided by the Canadian Jesuit, Father Marc Gervais; in 1983 an important symposium was held at the presence of Italian and Quebec intellectuals. These are all elements signifying Pasolini's resonance within the Left movements of Quebec.

Tracce di echi pasoliniani in terra quebecchese: dai gesuiti al transculturalismo
L'analisi della presenza di Pasolini in Québec permette di osservare come qualcosa dell'opera di Pasolini risuoni in modo singolare in seno alla sinistra quebecchese. Questo articolo è il risultato di un'indagine – che rimane parziale e incompleta – sulle tracce dell'intellettuale completo che fu Pasolini nella *Belle Province*.

Une atmosphère magique

Pendant l'année académique 2013-2014, j'organisais, dans le cadre de mon postdoctorat sous la supervision de Silvestra Mariniello au sein du Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) de

* Je tiens ici à remercier plusieurs personnes qui m'ont accordé une entrevue (en juin et juillet 2015) afin de compléter cet article: Fulvio Caccia, Dario De Facendis, Helen Doyle, Dominique Garand, Gordon Lefèbvre, Silvestra Mariniello, Jean-Marc Piotte et André Roy. Je tiens aussi à remercier les employés de la Médiathèque Guy L. Côté. Je réfèrerai à ces entrevues dans le texte par la mention *Entretiens* entre parenthèses.
** École d'éthique publique dell'Université Saint-Paul di Ottawa.

l'Université de Montréal, un cycle annuel de conférences et de projections intitulé "Pasolini citoyen: l'engagement dans le réel". Plusieurs de nos conférenciers étaient des universitaires du Québec: Gilles Dupuis, Dario De Facendis, Silvestra Mariniello, André Habib. La documentariste Helen Doyle s'est aussi jointe à nous[1]. De l'extérieur du pays, nous avons accueilli Anne-Violaine Houcke, récipiendaire du prix Pier Paolo Pasolini pour sa thèse de doctorat en 2013. Le tout s'est conclu par la participation exceptionnelle d'un des grands spécialistes de Pasolini, le français Hervé Joubert-Laurencin[2] et par la venue de l'italienne Cecilia Mangini, première documentariste femme en Italie et dont les commentaires de ses trois premiers documentaires ont été composés par Pasolini[3].

Au moment où j'ai proposé ce cycle, j'étais loin de me douter que les échos pasoliniens en terre québécoise étaient aussi nombreux. J'avais certes le pressentiment d'une réception particulière, distincte de la réception française par exemple, notamment autour de la question de la gauche et du sacré sur laquelle je reviendrai, mais mes intuitions s'arrêtaient là. Au fil du cycle, j'ai notamment appris que Pasolini était venu à Montréal en 1966 afin d'y présenter "Uccellacci e uccellini". J'ai aussi eu vent d'un colloque qui s'était tenu en 1983 autour de la figure de Pasolini, auquel avaient participé plusieurs intellectuels importants. Cette rencontre fut toute singulière car, écrit André Beaudet: «Pour la première fois, […] des écrivains et des intellectuels québécois, rencontr[aient] des écrivains et des intellectuels italiens» (Beaudet. *Interventions du parlogue 1*: 3)[4].

La connaissance de cette rencontre où régnait, selon les mots de Gordon Lefebvre, une «atmosphère magique» (*Entretiens*), a été révélatrice de quelque chose de plus profond qui unissait Pasolini à la société québécoise en pleine transformation. Cet article se veut le fruit de cette quête – qui demeure partielle et inachevée – des traces laissées par cet intellectuel complet, venu d'Italie qu'est Pier Paolo Pasolini. Je vous en propose ici une esquisse à gros traits, qui permettra peut-être, je l'espère, de donner quelques pistes à explorer sur le sens de cette présence continue qui débuta, en 1966, avec la présentation d'"Accattone" au Festival de film de Montréal (*La Presse*. 12 août 1966).

[1] Helen Doyle est une scénariste et réalisatrice québécoise indépendante. Elle a co-fondé en 1973 *Vidéo Femmes*. Son dernier film, "Dans un océan d'images j'ai vu le tumulte du monde" a été primé Meilleur film canadien au Festival international du film sur l'art (FIFA) en 2013.

[2] Hervé Joubert-Laurencin est spécialiste de l'œuvre de Pasolini. Il a traduit de nombreux écrits de Pasolini. Il est l'auteur de *Pasolini, portrait d'un poète en cinéaste.*

[3] Ces trois films sont "Ignoti alla città" ("Étrangers dans la ville", 1958) "Stendalì suonano ancora" ("Stendalì, elles sonnent encore", 1959) et "La canta delle marrane" ("Le chant des marais", 1961).

[4] Les *Interventions du parlogue 1* de Beaudet, paru aux Herbes rouges ne sont pas numérotés. J'inscrirai donc, à titre indicatif, le numéro du feuillet du texte.

C'est par le cinéma que Pasolini entre dans la vie de la plupart des Canadiens français; pendant les festivals, en salle, ou encore, comme le raconte Dominique Garand: dans les écoles. "L'Évangile selon saint Mathieu" de Pasolini (1964), un évangile marxiste, était en effet obligatoire dans plusieurs établissements d'enseignement, tel que le séminaire Saint Augustin à Cap-Rouge où Garand a vu, pour la première fois, un film de Pasolini (*Entretiens*)[5].

Pasolini à Montréal, 1966

En 1966, Pier Paolo Pasolini débarque à Montréal. La délégation italienne est alors composée de Pier Paolo Pasolini, Mario Gallo, Gian Vittorio Baldi, Ninetto Davoli et Gianfranco Mingozzi. La présentation de "Uccellacci e uccellini" eut lieu le dimanche 31 juillet 1966 au Cinéma Loew's dans le cadre du septième Festival international de film de Montréal. On retrouve dans les journaux de l'époque quelques photos de leur passage, dont une qui n'a pas manqué d'attirer mon attention: on y voit Ninetto, souriant comme toujours, carton de cigarette à la main. Sous la photo on peut lire: "Ninetto a acheté une cartouche de cigarette Player's pour Totò 'Ah, papà, queste so sigarette!'" (*La Tribuna Italiana*, 3 août 1966). C'était quelques jours avant que Pasolini n'effectue son passage remarqué à New York[6].

La réception de "Uccellacci e uccellini" dans la presse canadienne-française est plutôt positive. André Roy, qui était présent lors de cette séance, me raconte la joie qui y régnait[7]. L'humour de Totò, les renvois à Saint-François d'Assise ainsi que le regard cinglant posé sur le désir d'utopie interpellaient bien des spectateurs. On peut lire dans les journaux d'alors: «Faire un film sur la crise du marxisme, telle que vécue par un marxiste italien dans les années cinquante, voilà une gageure, Pasolini a gagné la partie» (Kattan).

[5] Dominique Garand est professeur de littérature à l'Université du Québec à Montréal. Il a participé à un colloque autour de la pensée de Pier Paolo Pasolini, en 1995, organisé par l'Institut italien de Montréal, complété par une rétrospective complète des films de Pier Paolo Pasolini à la Cinémathèque québécoise. Ont participé à cette journée du 5 septembre: Dominique Garand, Paul Tana, Bruno Ramirez, Silvestra Marniello, Marc Gervais, Katia Stockman, Enzo Lavagnini.

[6] C'est lors de son passage à New York que Pasolini rédigea son *Qui je suis. Poète des cendres*. La ville de New York revient dans le projet *Saint Paul*, qui ne sera jamais réalisé.

[7] André Roy est un écrivain et poète québécois, qui affirme avoir été «nourri» par Pasolini (*Entretiens*). Il était aussi à Cannes lorsque Pasolini est venu présenter "Les milles et une nuits", ainsi qu'à la première de "Salò" à Paris en 1976. Il a écrit plusieurs articles sur Pasolini (notamment dans les revues *Spirale* et *24 images*).

Du côté de la presse anglophone, deux critiques ont attiré mon attention. Dans *The Gazette*, l'humour ne passe visiblement pas, l'ensemble du film étant qualifié de «pénible à l'extrême» (1 août 1966). Puis dans *The Star*, on semble passer à côté de l'ironie pasolinienne qualifiant Pasolini de «prêcheur de la Révolution». Malgré tout, l'on semble là avoir apprécié le film:

> Soviet directors have been guest of the Festival in the past, but nothing as generated quite interest and curiosity of the arrival of an Italian Communist who Works and preaches the revolution from within the Western camp. It may be that Pasolini is the only film director in the world who avows Marxist ideology in his work, yet still makes them great work of art (2 août 1966).

Nous sommes en 1966, le Québec est en pleine Révolution tranquille. Le Parti Québécois n'a pas encore été créé, les grands mouvements de gauche rencontrent certaines difficultés, mais rien de laisse présager que le Québec prendra nécessairement le chemin ouvert en Italie par la mort de Togliatti.

L'affaire Marc Gervais

Deux années après le passage de Pasolini en sol montréalais, un autre événement aura ici un écho singulier. Il s'agit de la remise du prix de l'Office catholique international du cinéma pour "Théorème". Le président du jury d'alors est Marc Gervais, un jésuite canadien français, spécialiste de l'œuvre d'Ingmar Bergman (Valade. "Marc Gervais…": 14). Au sujet de cette attribution, Gervais écrit:

> En décernant le prix 'Teorema', l'intention était… de faire savoir que les chrétiens sont vraiment ouverts au monde et qu'ils sont capables d'admirer la sincérité, la beauté et la profondeur d'une œuvre telle que "Teorema"… faire savoir également qu'un chrétien peut avoir une connaissance, du respect et un amour passionné pour le cinéma… (Gervais in Mole. "*Teorema*: Ne jetez pas vos perles": 166).

Le scandale autour de la remise de ce prix amènera l'O.C.I.C à revoir les critères d'attribution de ses prix et «à apporter certaines précisions quant à la composition des futurs jurys et du rôle de leur président» (Perreault. "Pasolini selon le jésuite Marc Gervais": 41). John-W. Mole dira de Marc Gervais – qu'il qualifie d'homme à la «motivation si évidemment arriviste ou snob» – que son «obstination semble avoir été la raison principale pour laquelle le prix de l'OCIC a été attribué au film de Pasolini» (Mole 166)[8]. Quoi qu'il en soit, et

[8] Voir aussi, une étude plus nuancée de Jean-René Éthier, Ptre. "*Théorème* de Pier Paolo Pasolini".

bien que cette affaire ait fait grand bruit, cela ne fera pas taire le jésuite. Son travail l'a d'ailleurs conduit à publier, aux éditions Seghers, la première biographie en langue française sur Pier Paolo Pasolini en 1973[9].

"Salò"

En 1981, "Salò" est programmé en dehors de la compétition officielle du Festival des Films du Monde de Montréal. Dans *La Presse*, le lundi 24 août, Serge Dussault écrit: «Le film est dur, terriblement. Il donne la nausée. Mais il est essentiel» (A14). Son de cloche similaire du côté du jésuite Marc Gervais (qui n'avait pas particulièrement apprécié *La trilogie de la vie* qu'il qualifiait «d'objet de consommation» où «le goût de la mort et de la pourriture» pénétrait malgré une aspiration à une certaine «joie et innocence»; comme si Gervais avait déjà appréhendé, dès la sortie de *La trilogie*, l'abjuration à venir de Pasolini ("L'abjuration de la *Trilogie de la vie*": 81-88). Avec "Salò", écrit le jésuite Gervais:

> Pasolini redevient un cinéaste important. Et comme jamais auparavant, un cinéaste maudit […] "Salò" n'est pas un film pornographique, ni sadique. […] On n'a qu'à étudier les réactions de la foule: aucun 'trip' pour les voyeurs, les sadiques […] Pour moi, c'est le dernier cri (artistique) d'un cinéaste au bord de l'abîme. Plus de dialectique, plus de lutte, seulement le cri de désespoir devant cette condition humaine devenue intolérable (Gervais. "Pier Paolo Pasolini…": 10-11).

Le 29 janvier 1983, une projection du film "Salò" est prévue à la cinémathèque dans le cadre du colloque Pasolini. Cependant, en raison d'une plainte qui a été déposée plus tôt par Mgr Lavoie devant la Cour des sessions de la paix, la projection est annulée. André Beaudet écrit à ce sujet: «Le lynchage de Pasolini se poursuit. À preuve, l'interdiction de présenter "Salò" ce soir, à la Cinémathèque québécoise. Même mort, Pasolini continue de déranger, reste encore trop vivant» (Beaudet 2)[10].

Une rencontre italo-canadienne autour de la figure de Pasolini

C'est à Dario De Facendis et à André Beaudet que l'on doit la tenue du grand colloque de 1983. Dans un entretien que m'a accordé De Facendis, il raconte que l'idée de ce colloque a germé lors d'un congrès de l'Union des écrivains du

[9] Ce livre fait suite à un article paru en 1968 dans la revue *Sight and Sound* à Londres.
[10] Voir aussi "Films porno, Mgr Lavoie part en croisade", Jacques Boutin et Luc Perreault.

Québec (UNEQ) qui s'est tenu dans les Laurentides en 1982. Jean-Paul Daoust, un poète québécois, y présentait une lecture des *Écrits corsaires* de Pasolini. La discussion qui s'en est suivie a poussé De Facendis à poursuivre l'expérience. Le 29 janvier 1983 s'est donc tenue, dans le Pavillon Hubert-Aquin de l'Université du Québec à Montréal, cette fameuse rencontre autour de la pensée de Pier Paolo Pasolini, en collaboration avec la Cinémathèque québécoise et l'Union des écrivains québécois. «C'[était] la première fois que l'Union des écrivains québécois célèbr[ait] un auteur ainsi, de façon officielle» et cet auteur était Pier Paolo Pasolini (Boisvert 11). Ont participé à ce colloque: Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, Gordon Lefebvre, Jacques Mascotto, François Péraldi, Michel Pierssens, Jean-Marc Piotte, Patrick Straram le bison ravi, Bruno Ramirez, Filippo Salvatore et Pierre Vallières[11]. Danièle Boisvert, qui assiste à la conférence, dira qu'elle a «l'impression d'assister à quelque chose de sacré […] Cette façon de traiter Pasolini comme un Dieu m'agaçait depuis le début […] mais je crois […] que la tentation d'élever Pasolini au rang du Christ crucifié reflète notre propre besoin de sacré, dans un monde de plus en plus complexe, violent, désespéré» (12).

Ce qui me marque dans les mots de Boisvert, c'est la facilité avec laquelle elle réintègre le questionnement sur le sacré dans des considérations sur le politique, ce faisant, elle semble se faire porteuse d'un message qui me paraît singulier au Québec (si on l'oppose à la France par exemple), en répondant à l'épineuse question que soulevait Silvestra Mariniello[12]: «Que faire avec l'irrationalité du sentiment religieux, réalité anachronique mais persistante que la gauche a choisi de nier avec trop de facilité?» (Mariniello 225. Ma traduction). Pasolini, on le sait, cherchait à répondre à cette question, nous en retrouvons les traces, d'ailleurs dans un entretien, réalisé en 1972 par Michel-M. Campbell, alors professeur de théologie à l'Université de Montréal, pour le compte de la revue *Séquences* où Pasolini affirme:

> Ce moment laïc, purement laïc, je dirais même lourdement laïc du communisme est un moment du siècle dernier, même s'il a duré jusqu'à il y a une vingtaine d'années.

[11] Dans mes recherches, j'ai découvert que Vallières (journaliste et écrivain québécois, auteur d'essais militants; son plus célèbre: *Nègres blancs d'Amérique* en 1968 a été rédigé alors qu'il était emprisonné aux États-Unis) avait écrit quatre textes sur Pasolini en 1981 pour le compte de la revue *Le Berdache*, revue de gauche qui se donnait comme mission la pleine déculpabilisation de la sexualité entre personnes de même sexe (cf. Marcel Pleau). Je n'ai pu consulter ces articles pour le moment, mais en voici les références: "Pasolini: Choisir sa vie c'est choisir sa mort"; "Qui a peur de Pasolini"; "*Salò* sort du placard"; "À propos de *Salò* et de Fassbinder".

[12] Professeure et directrice du Département d'Histoire de l'art et d'étude cinématographique, et auteure d'une étude sur Pasolini publiée en espagnol.

> C'est, en fait, l'héritage du libéralisme. Les premiers intellectuels marxistes sortaient directement de la bourgeoisie antireligieuse, libérale, rationaliste et ils portaient avec eux tout un bagage positiviste, scientifique, etc. Cette première phase du communisme est dépassée même si elle avait alors sa raison d'être et si, en fait, elle l'a encore (Campbell 33).

Mais revenons à la conférence de 1983, puisqu'il en ressort plusieurs éléments d'analyse nous permettant de mieux appréhender le sens des échos pasoliniens en sol québécois. J'en retiendrai ici quatre que j'esquisserai à gros traits: la question du clérico-fascisme (Gordon Lefebvre), la gauche et la question ouvrière (Jean-Marc Piotte), la question de l'après Révolution tranquille (André Beaudet) ainsi que l'échec référendaire et l'ouverture vers un discours postcolonial (Fulvio Caccia).

Pour Gordon Lefebvre, c'est le sens d'une alliance entre l'institution catholique (dont Pasolini fait entendre le chant du rossignol) et le fascisme, qui résonne d'une manière singulière au Québec. Au cœur de ces considérations: la question romaine. Lefebvre rappelle que la très catholique province du Québec d'avant la Révolution tranquille avait salué le geste de Mussolini ayant donné au Vatican son indépendance en 1929. Notons qu'en guise d'hommage, l'on fera peindre le portrait de Mussolini sur un cheval dans une fresque de l'Église Notre-Dame de la Défense, qu'il est toujours possible d'observer dans la Petite Italie, à Montréal[13]. Pour Lefebvre, cette question romaine fut la porte d'entrée du fascisme dans le Canada français (et conséquemment dans un certain nationalisme naissant). Il trouve chez Pasolini des outils afin de mieux appréhender le sens de cette alliance. Relire Pasolini en 1983, en prenant à bras le corps la question du clérical-fascisme au Québec, signifiait en appeler à «regarder le passé en face», à «le prendre comme modèle historique, afin d'éviter les mêmes erreurs», c'est-à-dire les «tendances fascistes de l'ancien nationalisme» (Boisvert 12).

Jean-Marc Piotte, dont la conférence a été publiée plus tard dans la revue *Conjonctures*, expliquera pour sa part de quelle manière le film "Uccellacci e uccellini", qu'il a vu à Paris en 1967 l'a «boulevers[é]» (133). C'est qu'au même moment, Piotte, qui rédige sa thèse sur Gramsci, cherche à comprendre de quelle manière ce penseur de l'intellectuel organique serait à même d'expliquer les raisons de l'échec du «*Mouvement de libération populaire*, ce pendant politique de [la revue] *Parti pris*». Je retiens ici deux éléments du film qui marqueront profondément Piotte. D'abord, Pasolini exposait le problème d'une connexion entre les intellectuels et les ouvriers (qu'il accuse d'être complices de la société néo-

[13] En entretien, Gordon Lefebvre m'informe que la conférence de Bruno Ramirez interrogeait justement cette fresque.

capitaliste naissante), puis, il mettait à l'écran l'inaccessible dimension prométhéenne et utopique du marxisme (135). Deux éléments qui troubleront le jeune Piotte puisque avec "Uccellacci e uccellini", Pasolini lui renvoyait «cette image impitoyable d'un étudiant penché sur un Gramsci révolutionnaire pour en faire une thèse de doctorat, d'un petit-bourgeois contestataire de l'ordre bourgeois, de celui qui refuse cet ordre tout en s'y intégrant» (137).

André Beaudet, pour sa part, souligne qu'au même moment où se tient le colloque, a lieu, à Québec, une manifestation contre René Lévesque (chef du Parti Québécois). Cette manifestation signait en quelque sorte la fin d'une espérance (envers laquelle, doit-on le souligner, Beaudet était sceptique depuis le début) en une certaine gauche qui semble prendre désormais, et de manière significative, un tournant néolibéral. Beaudet écrit:

> Il m'est subitement apparu que la Révolution tranquille, tant vantée, continuée et fétichisée, n'était que la première étape de l'homogénéisation et de l'homologation de la société québécoise sous un régime socio-démocratisé, laïcisé et faussement tolérant: en d'autres termes, sa naturalisation techno-culturelle de masse (7).

On croirait entendre Pasolini… (*Lettres…*: 32). Finalement, c'est peut-être chez Caccia que l'on retrouve une dimension d'espérance, aux lendemains de l'échec du référendum de 1980 sur la souveraineté du Québec. Caccia avoue qu'il ressent qu'à ce moment, tout se passe comme si les Québécois «découvraient étonnés qu'ils n'était pas la seule minorité dans la société canadienne» (*Entretiens*). Mais cette découverte ne semble pas s'inscrire dans la continuité. En effet, lorsqu'il revient sur ce colloque, il écrit:

> Grâce à Pasolini, nous avons pu échanger de plein pied avec les intellectuels québécois et qui plus est, les plus progressistes, notamment ceux qui avaient pris part à l'aventure *Parti pris*. *Ce fut un moment fort qui est resté inédit, me semble-t-il*. Pour la première fois le milieu québécois qui avait déconstruit l'histoire postcoloniale en se la réappropriant interpellait les intellectuels issus de l'expérience postimmigrante (Caccia, *Entretiens.* Je souligne).

Dans la foulée du colloque, Caccia et ses complices de la revue transculturelle *Vice Versa* décideront d'ouvrir leur tout premier numéro avec un texte de Pasolini: "Que faire du bon sauvage?" qui met justement en question le modèle colonial. On note en effet dans ce texte de Pasolini, une critique acerbe de la virilité de l'homme blanc et de son paternalisme latent, doublé d'un discours postcolonial inspiré de Senghor. Puis Pasolini conclut par une critique de la nouvelle jeunesse qui cherche, mais à partir d'une forme bourgeoise, à imiter le sauvage (1, 10-11). En réintroduisant Pasolini au sein d'une réflexion post-

coloniale au Québec, ils actualisaient un discours de déconstruction des identités du colon et du colonisé (tel que Albert Memmi l'avait déjà théorisé), pour en appeler à la mise en avant d'une société métissée et transculturelle.

Et les femmes?

Aux termes de son résumé du colloque, Boisvert note: «Je prends soudainement conscience qu'on entend que des hommes à ce colloque. J'éprouve la sensation désagréable que quelque chose ne tourne pas rond. Un sentiment d'exclusion […] Une certaine réalité 'organique' et concrète fait défaut» (12). Il m'importe de ne pas passer cette dimension sous silence. Dans le cadre de mes entretiens, j'ai appris que des femmes avaient été sollicitées, mais elles auraient décliné en affirmant que Pasolini était antiféministe et misogyne (De Facendis, *Entretiens*). À bien y penser, je me demande même si le choix du texte à publier dans *Vice Versa* n'était pas, peut-être même inconsciemment, une sorte de réponse à cette critique en laissant parler un Pasolini sensible à la question de l'émancipation des femmes, puisqu'on y lit: «Pour nous bourgeois, la dignité humaine est dignité virile. Même la femme, dans sa volonté d'émancipation, est contrainte de se fixer le but de jouir, de droit et par mimétisme, de la dignité virile (de la même façon que le Noir américain moyen lutte dans le but de ressembler à l''executive' blanc)» (Pasolini. "Que faire du bon sauvage?": 1).

Cherchant à répondre à cette critique, j'ai été contrainte de revenir, notamment, sur la polémique concernant l'avortement (textes envers lesquelles Helen Doyle dit ressentir «un grand chagrin». *Entretiens*) qui peut effectivement poser problème lorsque l'on cherche à penser la question de la place de la femme chez Pasolini[14]. Mais, du même coup, je ne peux m'empêcher de penser au magnifique personnage féminin, que Pasolini peint avec force et joie de vivre dans "Les mille et une nuits": Zoumouroud. Cette réflexion reste à mener…

[14] Pour bien saisir la position de Pasolini concernant l'avortement, il faut lire les lettres rassemblées dans les *Écrits corsaires*: 143-179. Précisons que Pasolini est juridiquement contre l'avortement qui légalise, selon ses dires, le meurtre. Mais il ajoute qu'il ne condamnerait jamais moralement la femme ayant eu recours à ces pratiques, ni l'homme qui est d'accord avec elle. Pasolini s'en prend aussi et surtout à la valorisation du coït hétérosexuel qu'il perçoit comme étant sous-jacent au débat sur l'avortement. Pasolini ensuite, propose – cela peut étonner – une série de mesures *libérales* qui permettraient de poser autrement le problème: anticonceptionnels, pilule, techniques amoureuses différentes, etc.

Pour la suite des choses…

Aujourd'hui, l'œuvre de Pasolini continue de faire entendre ses échos. J'aimerais conclure en évoquant le travail de Helen Doyle qui fomente le projet fou de reprendre, à sa manière, le souhait de Pasolini de réaliser cinq films sur cinq continents différents. C'est non pas en s'inspirant du discours de Pasolini, mais en revenant plutôt sur la forme (celle des *Appunti* le cas échéant) que Doyle trouve une source inédite d'inspiration qu'elle tente d'insuffler à ses documentaires. Ce projet a germé en 2009, soit la même année où les trois "Appunti" de Pasolini: "Notes pour un film sur l'Inde" (1967), "Repérages en Palestine" (1965) et "Carnet de note pour une Orestie africaine" (1970) ont été programmés dans le cadre du Rendez-vous international du documentaire de Montréal (RIDM)[15]. Son projet l'a déjà conduite à Rome pour un repérage, où elle a rencontré notamment Roberto Chiesi et Gian Vittorio Baldi. Puisse cette route, ces «petits chemins de travail» comme les appelle Doyle (*Entretiens*), nous en ouvrir d'autres, et faire résonner, encore longtemps, ces échos pasoliniens, ici comme ailleurs.

Bibliographie citée

Anonyme. *Sans titre*. *La Presse*, (12 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

———. *Sans titre. La Tribuna Italiana*, (3 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

———. "Sunday 9.30 pm. UCC *Uccellacci e uccellini* by Pier Paolo Pasolini". *The Gazette*, (1 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

———. "Falcons and Sparrows". *The Star*, (2 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

———. "Films porno, Mgr Lavoie part en croisade". *La Presse*, (8 janvier 1983). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

Barrette, Pierre. "La culture en héritage. Entretien avec Marc Gervais, propos recueillis par Pierre Barrette". *24 images*, 135 (2007-2008): 10-12.

Beaudet, André. "Colloque Pasolini". *Interventions du parlogue 1*. Montréal: Les herbes rouges. 1985.

Boisvert, Danièle. "Le droit à la différence". *Vice Versa, Magazine transculturel*, 1 (1983) 1: 12.

[15] La présentation aux RIDM s'est tenue entre le 11 et le 21 novembre. Les films ont été présentés par Silvestra Mariniello.

Boutin, Jacques. "Mgr Lavoie exagère". *Le Soleil*, (18 janvier 1983). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
Campbell, Michel-M. "Pier Paolo Pasolini et la religion". *Séquences*, 69 (1972): 31-35.
Dupuis, Gilles. *Trois cas d'une critique marginale: Aquin, Gould, Pasolini*. Thèse soutenue au Département de littérature comparée. Université de Montréal. 1996.
Dussault, Serge. "Le festival des films du monde, Pasolini interdit au cinéma?". *La Presse*, (24 août 1981): A 14.
Éthier, Jean-René, Ptre. "*Théorème* de Pier Paolo Pasolini". Communication donnée à l'Université Laval, Congrès de Théologie. 1970. (Archives de la cinémathèque).
Gervais, Marc. "Pier Paolo Pasolini, le dernier cri d'un cinéaste au bord de l'abîme". *Cinéma Québec*, 43 (1976) 5, 3: 8-11.
———. "P. P. Pasolini contestatore". *Sight and Sound*, (1968): 2-6.
———. *Pier Paolo Pasolini*. Paris: Seghers. 1973.
Giguère, André. "Salò et le fascisme". *Séquences*, 107 (1982): 20-25.
Joubert-Laurencin, Hervé. "Genèse d'un penseur hérétique". Pier Paolo Pasolini. *Écrits sur le cinéma*. Lyon: Presses universitaires de Lyon. 1987: 13-95.
———. *Pasolini portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma. 1995.
Kattan, Naïm. "*Uccellacci e uccellini* de Pasolini". *Le Devoir*, (2 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
La Rochelle, Réal. "Entretien avec Pasolini". *Séquences*, 40 (1965): 35-40.
———. "Rétrospective Pasolini: la rage et la musique". *Ciné-Bulles*, 14 (1995), 4: 5-7.
Lemieux, Louis-Guy. "*Salò*, de Pasolini: cochon ou génial?". *Le Soleil*, (18 septembre 1982). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
Macciocchi, Maria Antonietta. "Cristo e il marxismo". *L'Unità*, (22 dicembre 1964): 3.
Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra. 1999.
Martel, Réginald. "Un colloque Pasolini". *La Presse*, (17 janvier 1983): A 11.
Mole, John-W. "*Teorema*: Ne jetez pas vos perles". *Christian Communications*, (1969): 166.
Paquette, Julie. "Pier Paolo Pasolini: marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-poétique de *Salò*". Gilles Labelle, Éric Martin et Stéphane Vibert (eds.). *Les racines de la liberte, reflexions a partir de l'anarchisme tory?* Montréal: Nota Bene. 2014: 175-207.
Pasolini, Pier Paolo. "Que faire du bon sauvage?". *Vice Versa, Magazine transculturel*, 1 (1983) 1: 1, 10-11.
———. *Les écrits corsaires*. Paris: Flammarion. 1976.
———. *Qui je suis. Poète des cendres*. Évreux: Arléa. 1994.
———. "L'abjuration de la *Trilogie de la vie*". *Lettres luthériennes*. Paris: Seuil. 2000: 81-88.
Perreault, Luc. "Pasolini selon le jésuite Marc Gervais". *La Presse*, (10 mai 1969): 41.
———. "Les Cinémas-Unis s'entendent avec Mgr Lavoie". *La Presse*, (10 juin 1983). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
Piotte, Jean-Marc. "La passion selon le corbeau". *Conjoncture politique au Québec*, 5 (1984): 136-140.
———. *La pensée politique de Gramsci* (1970). Montréal: LUX. 2010.
Pleau, Marcel. "Archive: *Le Berdache*, l'ultime utopie (texte de 1999)". Mis en ligne le 5 octobre 2013. *Le blogue de Marcel Pleau. Critique de la culture, écriture de soi*. http://pleaublogue.blogspot.ca/2013/10/le-berdache-lultime-utopie-texte-de-1999.html (consulté le 16 juillet 2015).
Valade, Claire. "Marc Gervais 1929-2012. Un singulier Jésuite". *Séquences*, 278 (2012): 14.
Vallières, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique*. Montréal: Partis pris. 1968.

———. “Pasolini: Choisir sa vie c’est choisir sa mort”. *Le Berdache*, 26 (1981): 37-41.
———. “Qui a peur de Pasolini”. *Le Berdache*, 23 (1981): 24-26.
———. “À propos de *Salò* et de Fassbinder”. *Le Berdache*, 24 (1981): 30-33.
———. “*Salò* sort du placard”. *Le Berdache*, 25 (1981): 9.

Filmographie

Doyle, Helen. “Dans un océan d’images”. 2013.
Cecilia Mangini. “Ignoti alla città” – “Étrangers dans la ville”. 1958.
———. “Stendalì suonano ancora” – “Stendalì, elles sonnent encore”. 1959.
———. “La canta delle marrane” – “Le chant des marais”. 1961.
Pasolini, Pier Paolo. “Accattone”. 1961.
———. “Il fiore delle Mille e una notte” – “Les mille et une nuits”. 1974.
———. “Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo” – “Repérages en Palestine”. 1965.
———. “Appunti per un film sull’India” – “Notes pour un film sur l’Inde”. 1968.
———. “Appunti per un’Orestiade africana” – “Carnet de notes pour une Orestie africaine”. 1970.

PASOLINI TRANSCULTUREL

Fulvio Caccia*

Abstract

L'auteur décrit l'impact de la réflexion des intellectuels italo-québécois sur le rôle de Pasolini au sein de la revue transculturelle *Vice Versa.*

Pasolini transculturale
L'autore descrive l'impatto della riflessione degli intellettuali italo-quebecchesi sul ruolo di Pasolini in seno alla rivista transculturale *Vice Versa.*

Transcultural Pasolini
The author describes the impact of the Italian-Quebecoise intelligentzia's thought about the role of Pasolini within the transcultural magazine *Vice Versa.*

De l'autre côté de l'Atlantique, en ce début des années 1980, Pier Paolo Pasolini était déjà une figure consacrée de la scène internationale des arts et des lettres. Son assassinat en des circonstances troubles et jamais vraiment élucidées, l'avait propulsé directement au septième ciel aux côtés des grands astres de la modernité: Rimbaud, Kafka, Walter Benjamin… L'attestaient l'activité éditoriale et cinématographique qui étaient demeurées constantes autour de son œuvre: traductions, hommages et rétrospectives abondaient. Par conséquent, il n'avait pas eu à subir l'habituel purgatoire auquel sont condamnés les artistes et écrivains immédiatement après leur décès. Une autre preuve en était le roman biopic *Dans la main de l'ange* que Dominique Fernandez venait de lui consacrer. Le prix Goncourt attribué à ce roman parachevait ainsi sa panthéonisation.

L'œuvre et la figure de l'auteur de "Teorema" étaient donc présentes partout et il aurait été bien difficile pour le jeune intellectuel italo-canadien que j'étais de l'ignorer. J'avais découvert Pasolini comme tant d'autres par son ci-

* Écrivain, poète.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

néma et puis par ses positions controversées qui choquaient moins ce Québec nouvellement sécularisé que ma patrie d'origine.

Ses premiers films m'avaient beaucoup ému parce qu'ils dépeignaient la candeur d'une Italie provinciale que j'avais quittée quelques années plus tôt pour le grand rêve américain dont l'ombre portée englobait toute terre américaine. Les grandes tours HLM qui se dressent dans l'horizon de "Mamma Roma", les terrains vagues que traversaient ses personnages, c'étaient les miens! L'Italie qu'il dépeignait c'était l'Italie de ma petite enfance qui s'éveillait à la conscience de la modernité. Comment aurais-je pu rester indifférent? D'ailleurs le cinéma italien de ces années-là était touché par cette grâce. Et Pasolini, comme ses autres amis cinéastes, en étaient les magiciens. Dire que je lui vouais un culte particulier serait inexact mais, pour moi, il représentait cette grande tradition des imagiers-penseurs qu'il revendiquait lui-même et dont l'Italie demeure si prodigue.

En imagier, il faisait le pont entre l'ancien et le nouveau. L'ancien c'était les traditions païennes revisitées par le monachisme franciscain attentif à la condition des démunis; le nouveau c'était la revendication de liberté, porteuse de modernité pour affirmer ses singularités (homosexuel, catholique et marxiste), mais c'était aussi le côté obscur: l'*omologazione*, le contrôle de la technostructure qui réduisait tout un chacun à n'être qu'un consommateur décervelé et obéissant.

Plus que tout autre il l'a dénoncé avec une véhémence et une clairvoyance à nulle autre pareille… bien avant qu'elle en prenne la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. C'est pourquoi on l'aimait et on le craignait un peu. Qu'allait-t-il révéler de nous? Il était un peu cette sorte d'ange exterminateur qu'interprétait Terence Stamp dans "Teorema" qui révélait aux membres d'une famille de la grande bourgeoisie milanaise leur nature profonde.

Son cinéma était profondément dérangeant mais il n'y avait aucune outrecuidance, du moins dans ses premiers films. Je serais plus réservé pour ses derniers opus que je trouvais trop complaisants dans cette sorte de provocation excessive. L'aspect ténébreux s'opposant ainsi à son versant lumineux. Ombre et lumière se côtoyaient en lui, mesure et démesure, Eros et Thanatos. Rarement créateur n'aura aussi bien incarné cette double attirance.

Il n'est pas étonnant qu'il ait frappé l'imagination de ses contemporains. Le Québec qui s'était éveillé depuis peu à la modernité, y fut particulièrement sensible. C'est pourquoi avant même que l'on commémore le 10e anniversaire de son décès, la Cinémathèque québécoise organisa une rétrospective de ses films que compléta un colloque d'une journée à l'Université du Québec à Montréal[1]. Alors comme jeune intellectuel, j'y fus convié. Et c'est dans le tout nou-

[1] La rétrospective, qui a eu lieu du 22 au 29 janvier 1983, s'est conclue par un colloque organisé par Dario de Facendis et André Beaudet le 29 janvier. Cf. Danièle Boisvert.

vel amphithéâtre Hubert-Aquin de la jeune Université du Québec à Montréal que j'y ai lu quelques vers de mon cru intitulé "Cendre de Pasolini". Cet hommage maladroit en vers où je paraphrasais son célèbre poème dédié à Gramsci, étaient une manière d'affirmer mon 'italianité'.

Mais je n'étais pas le seul. Je le partageais avec un groupe qui, comme moi, était d'origine italienne et qui allait, quelques mois plus tard, donner naissance à la revue *Vice Versa*. Plusieurs d'entre nous avaient également participé à cette rétrospective qui se prolongea de manière impromptue quelques semaines plus tard dans les sous-sols de la Société Saint-Jean-Baptiste, rue Sherbrooke! Notre présence dans le temple du conservatisme québécois n'était pas fortuite. À l'époque, les élites québécoises avaient été passablement échaudées par la défaite du referendum et découvraient étonnées que les Québécois n'étaient pas la seule minorité dans la société canadienne. Ce choc avait eu comme vertu que nous étions accueillis avec une certaine bienveillance. Et curiosité.

La commémoration pasolienne tombait à point nommé. Le choix de Pasolini s'imposa naturellement pour ouvrir le premier numéro de notre revue, *Vice Versa*. Nous nous hâtâmes de négocier les droits et permissions et c'est ainsi que nous pûmes publier un texte, demeuré alors inédit en français, dont le titre était tout un programme "Que faire du bon sauvage?"[2].

En voici les premières lignes: «Nous bourgeois avons toujours parfaitement su quoi faire du 'bon sauvage'» (1). Pasolini y attaque bille en tête «la dignité virile» (10-11), fruit du monothéisme que le blanc qu'il soit de gauche ou de droite, s'acharne à imposer aux bons sauvages qui subsistent encore de par le monde. Il y brosse un intéressant parallèle entre ces derniers et les hippies qui fleurissaient alors et dont les propositions écologistes anticipaient celles d'aujourd'hui.

Cette réflexion sur ce paradis perdu rousseauiste nous avait permis d'entamer le dialogue avec la majorité francophone ou du moins son intelligentzia. Grâce à Pasolini, nous avons ainsi pu échanger de plein pied avec les intellectuels québécois et qui plus est, les plus progressistes et notamment ceux qui avaient participé à l'aventure de la revue *Parti-pris*. Ce fut un moment fort qui est resté inédit, me semble-t-il. Pour la première fois le milieu intellectuel québécois qui avait déconstruit l'histoire postcoloniale en se la réappropriant interpellait les intellectuels issus de l'expérience post-immigrante.

Si le dialogue s'est ensuite poursuivi, il est resté en pointillé, inachevé. Sans doute était-il basé sur un malentendu qui n'a pas vraiment été levé et qui peut se résumer ainsi: qu'est-ce qui fait nation? L'attente de nos vis-à-vis était – c'est moi qui interprète – qu'on les rejoigne pour construire un état national indé-

[2] L'article "Che fare col 'buon selvaggio'?" avait été traduit par Nunzia Javarone.

pendant et socialiste alors que nous, nous explorions précisément la voie contraire: le dépassement de l'état-nation voulu par cette mondialisation qui montrait alors le bout de son nez. On était à contretemps. Les uns réclamaient un état-nation pour se prémunir contre sa disparition annoncée, les autres proclamant une mondialisation culturelle – transculturelle et humaniste –, que les ultra-libéraux ont réduite à sa dimension financière et consumériste. Utopies trahies. Éternel dilemme.

Cette utopie était précisément le message délivré par Pasolini dans ce texte et qui demeure un des axes de sa pensée. «La dignité virile» qu'il brocardait s'appuyait justement sur l'état-nation, socle de la modernité. Il fallait explorer un au-delà de l'état-nation, non pas pour l'abolir mais pour le dépasser. Comment? En expérimentant «un modèle souple à la jonction des divers univers culturels» comme nous le disions dans l'éditorial du premier numéro. Nous voulions à travers la revue impulser une forme de démocratie participative *ante litteram* avec nos lecteurs afin qu'ensemble nous puissions «identifier cet espace interculturel» (*ibidem*) à venir. Ce projet demeure plus que jamais d'actualité et les échos que nos anciens et rares lecteurs nous en donnent de temps à autre encore nous le confirment. En ce sens, oui, nous avons été profondément pasoliniens.

Bibliographie citée

Boisvert, Danièle. "Le droit à la différence". *Vice Versa*, 1 (1983), 1: 11-13.
Caccia, Fulvio. "Cendre de Pasolini". Poème inédit.
Caccia, Fulvio; Ramirez, Bruno et Tassinari, Lamberto. "Éditorial", *Vice Versa*, 1 (1983), 1: 3.
Fernandez, Dominique. *Dans la main de l'ange*. Paris: Grasset. 1982.
———. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti. 1957.
———. "Che fare col 'buon selvaggio'?". *L'Illustrazione italiana*, CIX (1982), 3: 39-42.
———. "Que faire du 'bon sauvage'?". *Vice Versa*, 1 (1983), 1: 1 et 10-11.

Filmographie

Pasolini, Pier Paolo. "Teorema". 1968.

NAKED IN THE METROPOLIS: PASOLINI'S PROPHETIC POETRY IN CANADA

Antonino Mazza*

Abstract

The text follows the intellectual journey back to Italy from Canada that led the author to read and later translate Pasolini's mature, prophetic poetry, including the uncanny poem that contains a vision of the present-day flood of migrants crossing by boat from Africa. Reference is made to important interviews conducted on Pasolini in Toronto in the 80s and 90s, with Alberto Moravia, Franco Fortini, Nico Naldini, Francesco Leonetti, Giuseppe Zigaina, and with Marco Tullio Giordana – some of which are still unpublished.

Il testo segue l'itinerario intellettuale attraverso un viaggio di ritorno: dal Canada all'Italia, che ha portato l'autore alla lettura e poi alla traduzione della poesia matura e profetica di Pasolini, tra cui la poesia che contiene una visione epocale sconcertante dell'attuale flusso di profughi provenienti via mare dall'Africa. Sono citate, inoltre, importanti interviste su P. P. Pasolini rivolte ad Alberto Maravia, Franco Fortini, Nico Naldini, Francesco Leonetti, Giuseppe Zigaina e Marco Tullio Giordana effettuate a Toronto, negli anni '80 e '90 – alcune delle quali tuttora inedite.

To the memory of Gianfranco Contini

Spring 1975

I had just completed my comprehensives, the exams required for my M.A. in Comparative Literature, when to the dismay of the external examiner – the one unconvinced member of the examining committee – I was awarded an Italian External Affairs bursary to study in Italy.

All summer long I heard nothing more. Near the end of August I visited the Embassy in Ottawa. The Italian cultural attaché was not expected back for several weeks. He was on his holidays, and «no one else knew about my case». September

* Poet and translator, Carleton University.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

came and went. So I determined to prod him by phone now every day till the on-again, off-again promised stipend and airfare were confirmed in mid-November.

The very next day I gave up my extended summer job as an immigration officer. In 1975, Canada, like many other Western countries, was flooded with refugee applications from Vietnamese boat-people.

I drove downtown to Laurier Avenue. There I walked through a congenial unanimity of portable panels loosely configured in a maze – the offices of the Citizenship and Immigration department. With a red marker I wrote the word URGENT across the large stack of files that fastidious bureaucrats up the ladder kept casting back down to the lower rungs. I stepped out of the maze into the bureau of Mr. Coletta, my affable supervisor, set down the files neatly on his desk with regrets, and two days later, on November 21, I landed at the airport in Fiumicino. I was unaware that just three weeks earlier Pasolini had been found on a beach nearby, bloody and half-naked, run over by his own car.

The dark carnelian shock-image photographed on the sand in Ostia – like the dried blood of saints and martyrs I became accustomed to seeing encased behind glass in old churches in Palermo, Rome, Milan, Turin, and a myriad of other towns up and down the Apennines – has grown with the passing years like a vivid reminder of how different – without literature – life might have been. Indeed, vast frozen lagoons of ignorance remained with me in my chosen field. The only comfort at that time came from the fact that I was writing poems. One or two of these, published in the undergraduate newspaper, may have even endured.

The fact is that I spent most of my time at university repairing the damage that had resulted from a violent uprooting at age 12. Mine was the post-war southern European mass migration of the underprivileged. I was no longer young enough to integrate fully in a new culture, and certainly not old enough to have matured sufficiently in my first. I was now reading anything and everything, to learn the language that might help unlearn my dependence on vulgar expletives that had taken over the function of the comma, the semicolon, the dash in my everyday speech.

There had been courses mostly in Old and Middle English and in Early Italian as an undergraduate. It was toward the end of my undergraduate degree and the start of my M.A., however, that I grew feverish for modern poetry: a visiting professor from the University of Essex introduced Eugenio Montale in a graduate course. And while I could barely discern him at first, to mitigate the mysterious, stirring voice I began to replace the Italian of the poetry with what I intuited to be equivalents in the new language, English. Neither of the two languages, to be sure, was my mother tongue.

A torment is on this side of the steep wall.
If you set forth you will stumble,
perhaps, upon the phantom which will save you… (Montale 13)

Through what was a rudimentary, albeit precise process of transformation I had stumbled on a technique that allowed me to peer if ever so slightly into the subliminal layer of Montale's verses, and uncover with awe the inarticulate wonder that hid there:

See, in these silences in which things
abandon all restraint and seem on the verge
of betraying their most intimate secret,
at times we expect
to discover a fault of Nature,
the dead spot of the world, the mesh that does not hold,
the thread to unravel which can finally place us
in the midst of a truth. ("I limoni". *Ibid*.: 20)

I sought to disentangle all of the first edition of Montale's *Ossi di Seppia* in that simple way.

That year I even grew audacious enough to think of writing to Gianfranco Contini, whose slim book of essays on Montale's poetry, *Una lunga fedeltà* (1974), I found fresh in my university library. When through the auspices of the Italian Government grant – so hard fought for, so hard won – I met Contini at the Scuola Normale in Pisa, he handed me back my translations on which Edith Farnsworth, who several years earlier had published *Provisional Conclusions* (Montale 1970), which I had read, and was then living in Florence, had commented.

But Contini did not stop there. He had read the poems I'd enclosed in my letter to him. Now as I ran behind him after class, as I did every week, trying to keep up on foot as he rushed the two kilometres to catch his train to Florence, I distinctly heard him murmur in his muffled, rapid speech that he had thought well of them too. How could I ever express enough gratitude for the confidence his excited urging bestowed on me then, and all the years since?

Spring 1976

Contini, as well, I soon learned in a far away place, had been in 1942 the first to review a collection of poems by Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa* (1942). These poems, which Pasolini published at age 20 at his own expense, Contini praised for the poet's precocious language-strategy. Pasolini had written this

small collection in the Friulan language of his mother's region. For this reason Contini had to publish his review in Switzerland. Publication in Italy was not sanctioned by the regime for fear, as Pasolini later ironized, that the dialect would prove the existence of uncouth peasants in Italy and embarrass the regime ("Al lettore nuovo": 5-14).

There were, of course, very few allusions made to contemporary literature in Contini's Romance Philology seminar, where we devoted our time, rather, to the writings of Nicholas Cusanus. The Normale, I discovered, was also a mathematician's Eden. I befriended a number of *normalisti* of diverse interests with whom I often spent the evening at the Caffè dell'Ussero, reputed to have been frequented by luminaries. The 19th century poet Giacomo Leopardi was one, as was Ezra Pound, who wrote here some of his *Pisan Cantos* in a much later and very different era.

Students and professors often gathered here after dinner to sip on liquors and espresso, or wines of rare vintage, for those who could afford them. There was not much entertainment in Pisa other than a repertory cinema where *The Gospel According to Saint Matthew* was shown at Easter, the odd classical or contemporary recital performance at the Verdi Theatre, and there was this café.

In our group was a perfectly taut mathematical genius, Maria, a Sicilian raised in Rome, who completed a doctoral degree at Purdue University a year or two later; there was a lanky post-doctoral Dante scholar, Matthew, from Texas; and there was Alex from Liverpool and James from Sheffield, both fond of Renaissance art, Italian literature and *The Cutty Wren:*

> Oh where are you going, said Milder to Moulder;
> Oh we may not tell you, said Festel to Fose.
> We're off to the woods, said John the Red Nose;
> We're off to the woods, said John the Red Nose…

…they predictably sang to happily cap a late night at the café.

It was where many of us were spending the evening of May 6, 1976. Someone must have been talking about prose styles, or about the arithmetic of curved space, or we may have been discussing a recording of the *Commedia* we had become fond of listening to before dinner, a series of LPs Alex had unearthed in the Normale's music room. (We alternated it on the turntable with Bob Dylan and the Rolling Stones). Or perhaps we were making light of how our American mate still missed his hamburgers in spite of the sumptuous meals we were served nightly in our posh cafeteria. Without warning, the chandelier swayed forward above our heads, and then back – as it had done in this same Tuscan town for Galileo when he made his observations on the motion of pendulums.

Silence fell on the room while the chandelier-lights danced. Then a remarkable thing occurred. Moved by some animal instinct, the whole café poured out onto

the Lungarno. But instead of moving away to a safe distance from the swaying *palazzi*, the desperate herd darted down darkened cobblestone alleys towards Santa Maria, reaching Piazza dei Cavalieri, then across to the Torre della Fame – the Tower of Famine where Count Ugolino is imprisoned and left to starve together with his children in Canto XXXIII of the *Inferno* – before one last street brought us to Campo dei Miracoli.

When we got there, the Field of Miracles was still intact, its leaning tower still leaning. Some people laughed nervously. We did not know how far the peninsula had shifted under our feet, and what devastation had befallen elsewhere.

By morning the epicentre was known to have been much further north. I woke up very early from a series of murderous dreams. I packed my black leather day-bag and left for the Central Station, past perplexed student colleagues who just then were heading to the communal showers.

I kept to myself the uncontrollable impulse, inexplicable even to me, to get to the zone of the earthquake at any cost. It was something I couldn't shake off, but which I understood only later, once I changed trains in Padova for Gemona del Friuli.

An extraordinary sense of *déjà vu* came upon me in Padova, such as I never expected. This was a train from another world. The locomotive with its country people sitting on wooden benches was a war vintage locomotive, the very same as my father had described boarding in Padova in 1943 after he, with a younger brother and an older uncle in tow, evaded the Nazi guards who had brought them out of Albania in another train destined for a camp in Germany.

When that train pulled into Padova, Allied planes were bombing the station. Under that fiery rain, the German guards jumped from the railcar to save themselves. They left behind their captives who themselves jumped out and scattered.

All my life my father had told me in great detail of his escape from those German guards under the Allied bombs, and of the train he jumped onto afterwards to evade any pursuing Gestapo agents. On the train moving into Friuli's hinterland, as mine was now, they noticed a rotund woman with a younger quick-witted girl by the rear corner sitting on a bundle of American shirts and shorts. The two women were distributing these scant garments to uniformed passengers as a change of clothing to disguise them from their recent service, turning them all quickly into civilians.

Those two resourceful women would soon recognize them and give them instructions where to get off, and where to go to introduce themselves to partisans in the mountains—which is how my father was saved from sure death in Friuli before I was born.

When I arrived in Gemona that evening, a film crew had arrived from the Swiss Red Cross that needed a driver. I volunteered, and roamed the devastated region in their truck for several days. Every night, after the drive back from Trieste, which had the closest airport from where film could be sent to Geneva, we returned to our quarters in Udine. We filmed in places like Osoppo, Trasaghis and other more isolated districts where we sometimes were the first outsiders to arrive!

«Where is the Italian army?» called out a peasant in an isolated hamlet far from Osoppo who had come out of a cellar waving a bottle of wine. He wanted to share it with us, though it was still morning, to thank us for having come to ask after his losses. The night before, he said, the German army had helped dig out a relative from a crumbled house nearby.

«Why aren't they here already?» he continued. He was shocked, as I was, as we all were shocked, in fact, to see German soldiers maneuver bulldozers in these villages, helping to rescue victims where just a generation earlier their fathers had murdered and pillaged and instigated the villagers into a fratricidal war that contributed to turning millions of Italian peasants into outbound migrants. (Such a waste! of humanity as of ourselves.)

The Italian army never made it up those isolated hills for the several days that I was still in Friuli, as its riot squads were busy monitoring anti-government demonstrators in Florence that spring, and clearly were unconcerned for other life-threating national emergencies…

Gli anni di piombo, years of lead, they call the violence-wracked 1970s in Italy. I could still remember my dreams really well then. And though I was already old enough to think myself a man, the ritual of sex and death had not yet occurred to me. So I would drop off our filmographer Claudio, sometimes with the others, sometimes alone, to trawl the muggy sidewalks of Udine for the girls working the Piazza della Libertà. I would return to the hotel for a nap before returning to pick them up. Mostly I dreamed of Cusanus's dialogues, the shapes of creation – Man, the living, breathing self-portrait God had painted in his own image. But not always. Once in my sleep I drove to the other side of the Tagliamento in that dreary rain that follows all earthquakes and turns the whole landscape into a quagmire. Until all you want is to drown in your own tears and escape anywhere when it's over, forever changed.

In a few days, which felt more like the passing of several lifetimes, I was back in Padova. Waiting my turn in a barbershop for a much-needed haircut, I explored a pile of rumpled magazines and books; among them was a book entitled *Alì dagli occhi azzurri* (1965). The poem from which the book drew its title began:

Era nel mondo un figlio
e un giorno andò in Calabria
era estate, ed erano
vuote le casupole, nuove, a pandizucchero,
da fiabe color
della fame. Vuote.
Come porcili senza porci, nel centro di orti senza insalata. Di campi
senza terra, di greti senza acqua. Coltivate dalla luna, le campagne.
Le spighe cresciute per bocche di scheletri. Il vento dallo Jonio
scuoteva paglia nera
come nei sogni profetici ("Profezia": 488-493).

It was uncanny, discovering this poem here:

There came into the world a son
and one day he went to Calabria:
it was summer and the new
hovels which resembled
sugarbread hives were
empty. As in fairy-tales the colour
of hunger. Empty.
Like pigsties with no pigs, in the middle of gardens with no vegetables,
of fields without earth, alongside dry banks. Tilled by the moon, the
fields. The weeds had grown through mouths of skeletons. The Ionian wind
beat the blackened hay
as in prophetic dreams… (Trans. Mazza: 93-98).

The barber seemed to know where each Allied bomb had landed in '43 and '44. He was elated to learn my father's story as a displaced refugee among the partisans in Friuli and insisted I take the fateful book from his shop.

At Feltrinelli, still in Padova, I picked up a second book, where I saw Pasolini's acknowledgement of Contini's review. Both books were central to the English translation of Pasolini that I later undertook.

Spring 1985 - Spring 2015

By now I was commuting from Toronto to teach at Queen's University, in Kingston, a town that had been Canada's first capital, and where Canada's first Prime Minister, John A. Macdonald, was buried; but also where several of Canada's largest prisons were, together with a military college and one of the largest aluminum manufacturers in the world, and yet with so much evident deprivation and poverty among its diverse population that it wasn't long after

the publication of *The Bones of Cuttlefish* (1983), my translation of *Ossi di Seppia* (1972), before I was being pulled away by Pasolini's outsider's perspective from Montale's cohesive poetry, which had contributed so much towards making my language more cogent.

That spring, as the courses I was teaching and my contract with Queen's University were coming to an end, I conspired with my friend the book artist Hugh Walter Barclay to mark the 10th anniversary of Pasolini's death with a hand-printed commemorative book. We chose my translation of the poem "Il primo paradiso, Odetta…": "The First Paradise, Odetta…" (1985).

The presentation took place under the auspices of the Italian Cultural Institute of Toronto, with the collaboration of other artists, Luciano Ceschia, a sculptor from Friuli, and Emrys H. Evans of the Thomas Fisher Rare Book Library of the University of Toronto. Canadian poet Eli Mandel also took part in the presentation. I invited him specially. We had met in Sicily the previous year, and in the English Cemetery in Rome we had visited the graves of Shelley, Gramsci and Keats.

I continued reading Pasolini. My personal selection of his poems came out in 1991 and won the Columbia University Italo Calvino translation prize for the best translation from Italian to English for that year. The successful launch of my commemorative art-book with Hugh Walter Barclay had been followed by a number of cultural events that brought to Toronto many of Pasolini's friends, collaborators and intellectual rivals whom I was fortunately able to interview. Alberto Moravia discussed with me how he distinguishes Pasolini's reluctance to accept the anthropological and cultural transformation of Italy into a modern society from his own thought that Italian society was not evolved enough. Franco Fortini told me that Pasolini's historical contribution to the discourse had been overtaken by his contemporaries – a controversial assessment by a major thinker of the Left. Nico Naldini, Pasolini's cousin who knew him from childhood, drew for me an extremely informed three-dimensional socio-psychological portrait, foregrounding Pasolini's great strength but also his inherent weaknesses. I interviewed Francesco Leonetti, who makes a highly symbolic appearance in "Poem in Form of a Rose", one of Pasolini's most suggestive and enlightened poems on the poetics of his *œuvre*, which I also translated ("Poem in Form of a Rose": 51-59). Giuseppe Zigaina with conviction insists on reading Pasolini's work as well as every gesture of Pasolini's life as an artwork created by the poet, including Pasolini's gruesome death; Zigaina deciphers his murder as a public spectacle that Pasolini planned and executed as a final mythological act of self-sacrifice. Later, moreover, I spoke with Marco Tullio Giordana, who discussed the Italian court system in the context of his film on Pasolini's unsolved murder. He believes that the botched investigation is proof of the need for reform of the

judiciary in Italy, which has yet to come to pass. The Moravia has been published; a publication with the rest of these forthright interviews all conducted in Toronto, outside of Italy, therefore, would make a valuable contribution to the appreciation of Pasolini in Italy and in the English-speaking world, both.

Lately I have been rereading the poem "Prophecy", a central piece of my selection *Pier Paolo Pasolini: Poetry*. I had planned to publish this book with the more fitting title *Ali Blue-Eyes and Other Prophecies*, but regretfully this choice of title was rejected by Pasolini's heirs on the grounds that Pasolini had not used it himself.

In this poem, Pasolini informs us that he is telling the story of Ali Blue-Eyes as it was told him by Jean-Paul Sartre. Increasingly I read it as a foretelling of the events of the past quarter-century, the wars and acts of violence, now followed by desperate mass migrations in coffin-boats from Africa across the sea to Sicily.

> And the light of the sentiment
> of Africa, that suddenly sweeps
> across the Calabrias, be it a sign
> without meaning, relevant
> in future times!
>
> [...]
>
> Ali Blue-Eyes
> one of many sons of sons,
> will plow forth from Algiers
> on ships with sails and oars.
> There will be with him thousands,
> like their fathers, tiny-bodied men
> with eyes of wretched dogs
> on boats launched in the Kingdoms of Hunger. With them will be the children, and bread and cheese wrapped in the yellow foil of Easter Monday. With them will be the grandmothers and the donkeys, aboard the triremes stolen from
> the colonial ports.
> They will land at Crotone or at Palmi,
> by the millions, clad in Asian
> rags and American shirts.
> At once the Calabrians will say
> as though from one brigand to another:
> "Here are our ancient brothers,
> their children, and the bread and cheese!"
> From Crotone or Palmi they will
> sail on to Naples, and thence

to Barcelona, Salonika and Marseille,
the City of the Underworld.
Souls and angels, mice and lice,
carrying the seed of Ancient History ("Prophecy": 96).

Who would dismiss the oracular poet's presentiments, premonitions and prophecies today, when the only hope of the disinherited, the wretched of the earth, the disadvantaged and persecuted may be an unprecedented counter-attack of apocalyptic proportions against blind, one-sided dominance?

[…] abandoning the honesty
of peasant religions,
forgetting the honour
of the underworld,
betraying the candor
of barbarian peoples,
behind their Alis
of the Blue Eyes – they will emerge from the underground to kill – they will surface from the bottom of the sea to attack – they will swoop down from the sky to steal – and before arriving in Paris
to teach the joy of living,
before arriving in London
to teach how to be free,
before arriving in New York,
to teach how to be brothers
– they will destroy Rome
and upon its ruins
they will sow the seed
of Ancient History… ("Prophecy": 98).

Works cited

Contini, Gianfranco. *Una lunga fedeltà: Scritti su Eugenio Montale.* Torino: Einaudi. 1974.
Montale, Eugenio. *Provisional Conclusions*. Trans. Edith Farnsworth. Chicago: H. Regnery Co. 1970.
———. *Ossi di Seppia*. Milano: Mondadori. 1972.
———. *The Bones of Cuttlefish*. Trans. Antonino Mazza. Oakville: Mosaic. 1983.
Pasolini, Pier Paolo. *Poesie a Casarsa.* Bologna: Libreria antiquaria. 1942.
———. *Alì dagli occhi azzurri.* Milano: Garzanti. 1965.
———. *Poesie*. Milano: Garzanti. 1970.
———. *The First Paradise, Odetta…* Trans. Antonino Mazza. Kingston: Thee Hellbox. 1985.
———. *Pier Paolo Pasolini: Poetry.* Trans. Antonino Mazza. Toronto: Exile. 1991.

OF MUD AND MEN: SPECTRES OF PASOLINI IN CANADIAN THEATRE

Sylvain Lavoie and Lucille Toth*

Abstract

While we find no trace of Pasolini's plays being staged in Canada, his spectre haunts the work of two Canadian artists: Sky Gilbert and Gaétan Nadeau whose plays mostly depict the Italian figure as a piece of mud for a few men to play with.

Di fango e uomini: spettri di Pasolini nel teatro canadese

Non vi è traccia di messa in scena dei testi di Pasolini in Canada, però il suo spettro perseguita il lavoro di due artisti canadesi: Sky Gilbert e Gaétan Nadeau, nei cui spettacoli l'autore italiano è generalmente rappresentato come un pezzo di fango con il quale giocano gli uomini.

Quanto al resto,
seguirete come potrete le vicende un po' indecenti
di questa tragedia che finisce ma non comincia –
fino al momento in cui riapparirà la mia ombra.
(Pier Paolo Pasolini. *Affabulazione. Pilade*: 9).

In 1979, reviewing a series of public readings of contemporary French plays, among which René Kalisky's *La passion selon Pier Paolo Pasolini*, Montreal critic Gilbert David wondered: «But who, here, is interested in Pasolini? The play is too 'culture': 'It's good for Europeans', people whispered during the intermission…»[1] (84). The comment may not be surprising inasmuch as, in the 70s, the province of Quebec vibrates to the beat of the Quiet Revolution and a certain emancipation from a Culture which too often rhymes with colonialism. The comment is quite surprising however when applied to Pasolini, knowing that he advocated a «struggle for separatism [that] is nothing but the defence

* Université Concordia / Scripps College (California).

[1] Every time we quote a work whose title is not in English, the translation into this language is ours.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

of cultural pluralism, which is the reality of a culture» (Buratti s.p.) (let's not forget that in 1979, René Lévesque's government is preparing the first referendum on Quebec's sovereignty).

A few years later, to mark the tenth anniversary of Pasolini's death, young director Denis Marleau worked with choreographer Daniel Léveillé and poet Paul Chamberland to adapt the movie "Teorema" into a dance-theatre production, *Théorème 1985*, which opened at the small Théâtre de Quat'Sous, in Montreal, in January 1985. Some twenty years later, in 2004, Montreal-born composer Silvio Palmieri signed *Elia*, a chamber opera in one act whose libretto was an assembly of poetic texts he wrote himself, including those of Daniele Pieroni, Pasolini, as well as excerpts from the Bible.

These examples all take place in Montreal, which may be explained by the «singular» connection linking Quebec and Italy that Carla Fratta and Élisabeth Nardout-Lafarge explored in *Italies imaginaires du Québec*:

> a connection in which we can imagine are playing, in varying proportions, the taste for the arts which is common to all cultured circles no matter where they are from, the former adherence to Catholicism with Rome embodying its center, and the experience, especially in Montreal, of a long established immigration (7).

What may not be explained, though, is why there are so few examples – these are the only ones that we came across – of representations of Pasolini's work in theatre in Canada. As for his plays, the conclusion is even darker: we found no trace of a single production throughout the country. Is his theatre too Italian, as David suggested, so that it cannot speak to the local audiences? Was the spectre haunting Europe too European for Canada?

Pasolini's rare appearances reveal the way his absence haunts not only this foreign land, but also the queer territory of two Canadian playwrights in particular. In "Pasolini/Pelosi, Or The God in Unknown Flesh: A Theatrical Enquiry into the Murder of Filmmaker Pier Paolo Pasolini" (1983) and in "In Which Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death in the Face of a Boy: A Defacement in the Form of a Play" (1991), Toronto-based Sky Gilbert stages the death of Pasolini or «God», as he calls him. He does so in a time when the (gay) male body was vanishing due to of the HIV-AIDS epidemic. Gilbert's works embody Pasolini-the-disgusting-and-disturbing/ed figure depicts a need to reintroduce waste as an ecology of a (queer) creation. On the other hand, Québécois Gaétan Nadeau, in his intimist solo performance *Personal Jesus* (2009), stages himself in Rome and its harbour Ostia, precisely where Pasolini was killed. In this play, the Italian artist is disembodied, immaterial, purely spectral. Nadeau goes beyond the body in order to render to Pasolini his status as a creator.

By studying the influence of Pasolini onto these two Canadian artists, we want to put his work in line with a tradition of the queer body, one queering the body and the other queering the medium. The former needs to damage the body, to exceed it through excrement, waste, violence, and eventually death, in order to kill the figure («God») on stage and grieve before making him a spectral, haunting figure. As for Nadeau, he has a more introspective vision of the Maestro.

A strange attraction to mud

> What is it about excess that is so threatening on the one hand, and yet so titillating, even seductive, on the other? …Although excess is historically and culturally contingent, parallel discourses of excess have developed in different contexts, geographical locations, and historical movements (Skelly 2).

Sky Gilbert is a writer, academic, performer and drag queen. He was the artistic director of Buddies in Bad Times, a LGBT theatre company he founded in 1978 with Matt Walsh and Jerry Ciccoritti to promote queer theatrical expression. Throughout his prolific career, Gilbert wrote two plays about Pasolini, in which the Italian figure clearly appears as the central character. They are part of a book called *This Unknown Flesh*, a title that refers to Pasolini's own words. In both "Pasolini/Pelosi, Or The God in Unknown Flesh", first produced in 1983, and "In Which Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death", which premiered in 1991, Gilbert stages the death of Pasolini as a recurring obsession. In "Pasolini/Pelosi", Gilbert stages Pasolini-the filmmaker at work with Laura Betti and his actors (the Boys) with whom he flirts, tries to have sex and discusses politics. In the second act, we find Pasolini in a mental institute trying to cure his «strange attraction to mud» (52), the mud symbolizing his ex lover with whom he is obsessed. Then arrives Pelosi who, through a very anti-gay dialogue with the other Boys, announces the violent death of the Master. In "In Which Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death in the Face of a Boy", the action takes place after the death of Pasolini and the fantasies that have created his sexual, if not pedophile and scatological myth. The two characters (Pasolini-the homosexual and a seventeen-year-old Boy, whose name will remain Boy while he is clearly Pelosi) explain their own version of the murder and try to justify it: Pasolini promised pizzas to the Boy in exchange of his excrements, proposition that provokes a violent and fatal reaction.

In his work, Gilbert challenges a repressive society by confronting it to its fears. In line with a Pasolinian and, before him, a Sadian tradition, the Canadian playwright places body fluids and excretions (feces, blood, sperm) at the

core of his political aesthetic. Putting Sade, Pasolini and Gilbert into conversation – even though they evolved in different contexts – allows us to trace a genealogy of a refusal of a spectral body and a need to flesh and dig into the body in order to exceed it and destroy it. Destroying the body to recreate and sublimate it. In his plays, Gilbert questions his character's "strange attraction to mud" in order to criticize and challenge a sterilization of modern bodies and minds, a single mindset, a uniform, politically-correct mode of thinking:

> So you come home with me and you eat and drink as much as you like and you'll probably feel like farting that's okay you fart in my face I don't mind and you feel like taking a big shit well go right ahead. You don't have to go to the toilet if you don't want to. You can just take a dump right on me ("In Which Pier Paolo Pasolini": 135).

Pasolini begs the Boy to use his body as a receptacle for his lower fantasies. Here, we use the term *lower* in reference to Mikhail Bakhtin's notion of *lower senses* developed in his chapter "The Material Bodily Lower Stratum", in *Rabelais and His World*, regarding Renaissance French author François Rabelais and his carnavalesque, scatological aesthetic. As Bakhtin writes:

> This downward movement is inherent in all forms of popular-festive merriment and grotesque realism. Down, inside out, vice versa, upside down, such is the direction of all these movements… Debasement is the fundamental artistic principle of grotesque realism; all that is sacred and exalted is rethought on the level of the material bodily stratum or else combined and mixed with its images (370).

According to the Russian semiotician, the «lower senses» are fundaments to the creation of a counter-political and aesthetic discourse – complex tension between abjection and pleasure that Julia Kristeva discusses in her essay *Powers of Horror* where she explains how the abject is everything that disturbs identity, social system and, more generally, order. Her idea of a feared and fantasized *elsewhere* (2) is precisely what Gilbert, Pasolini and Sade have in common: a complex attraction-repulsion relationship to mud, dirt, and abjection that could be linked to an impossibility for them to recognize the limit between the Self and the Other.

Spectres of the law, spectres of pleasure

Following this idea, Pasolini uses the materiality of the body (excrements) to condemn a totalitarian society. In their essay *Dialectic of Enlightenment*, Theodor W. Adorno and Max Horkheimer studied the relationship between

libertines and the law by linking the libertine system to the totalitarian regime occurring at the time. While Michel Foucault used, in *Discipline and Punish*, the term "disciplinary", Adorno and Horkheimer talked about a 'totalitarian' eroticism: «fascism, they write, which by its iron discipline relieves its people of the burden of moral feelings, no longer needs to observe any discipline» (67). Adorno and Horkheimer remind us that there is no political organization in fascism, since the leader *is* the law and can eliminate his subordinates. In Sade's *120 Days of Sodome* (as in Pasolini's "Salò") there is a double relationship to the law: on one hand, the libertine man who, thanks to his status, posits himself in opposition to the usual social (sexual, political, religious) codes and then tries to fight the law or, at least, to challenge it; on the other hand, rules that are crucial for the libertines in order to gain pleasure. The law is a constraint that regulates pleasure; the limit stimulates pleasure.

This idea of a stimulating limit is also present in Gilbert's work and, particularly, in the sentence «You can use me» ("In Which Pier Paolo Pasolini": 135) repeated several times by the protagonist throughout "In Which Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death". By saying this again and again, the anti-hero is looking for control. The new rule authorizing the lover to fart or 'take a shit' on him shows a desire to not simply revoke or destroy the rule but, on the contrary, to impose and follow new rules. This is not a desire for a lack of rule, as rules and the very idea of a limit are a source of sexual excitation for the protagonist: «Just thought you might be interested in the Eleventh Commandment: *do not under any circumstances loosen your sphincter*» (137). Here, using both the legal and religious – or even military – word *Commandment*, Gilbert responds to Pasolini's totalitarian era, and interdictions/regulation of the body.

> What would happen if these rules were to be broken? … Don't you see? It's not your asshole, it's not your shit. It's all that stuff back there that says you're merely a human crouched on the ground gathering sticks making great giant farts that everybody can hear. So as you can see, I perform a public service. In a way. I help the boys, because their assholes are so *tight*, those boys, I help them to release their sphincters. It is up to me. It is my God-given mission (137).

Like Pasolini, Gilbert shows how boundaries, traditional or those of theatrical performance, can be crossed. Social barriers, at least temporarily, need to matter. «Within his rhetoric of the theatrical (image, gesture, voice, gait), the borders that usually distinguish art from life grow blurry» (15), suggests Robert Wallace in his "Introduction" of *This Unknown Flesh.*

Rules are also what dictate the use of bodily wastes and feces, which, in a Sadian perspective, implies, for Gilbert, a need to transgress the hygienic law

of intimacy[2], while allowing a creation of a queer desire through a queer body. If dirt attracts sperm and enables pleasure, the use of feces also diverts Catholic/bourgeois moral and order:

> One wonders, when one is in a bourgeois reflective mood, one tends to wonder what might happen if the sphincters of the world ever loosened up. Would it be diarrhea as so many fear or would it be instead the fine firmly packed feces of an adolescent: gleaming and immoral, proud and bursting with yesterday's lunch ("In Which Pier Paolo Pasolini": 136).

What is unacceptable in the diarrhea is the loss of something we should own or should keep on owning. Bourgeoisie and diarrhea do not get along.

Sade, Pasolini and Gilbert all posit excrement as 'property', a term that etymologically means, in French, both 'clean' and 'own' (*propre*). The feeling of cleanliness is then associated to the feeling of ownership. In their essay *Economimesis*, Jacques Derrida and Richard Klein explain the limit between taste (*goût*) and disgust (*dégoût*) by showing how it is possible to idealize the horror in art but not the disgusting. Disgust is the limit: «A single 'thing' is unassimilable. […] That is the *disgusting*» (22). For Derrida – and Immanuel Kant before him –, there is a possibility of a 'negative pleasure'. Quoting Kant, Derrida and Klein write: «There is only one kind of ugliness which cannot be represented in accordance with nature without destroying all aesthetical satisfaction and consequently artificial beauty which excites disgust» (22). Derrida and Klein take the example of vomit that they link to joy and not to pleasure, and that they then associate to the un-representable: «Vomit is related to enjoyment, if not to pleasure. It even represents the very thing that forces us to enjoy – in spite of ourselves. But this representation annuls itself, and that is why vomit remains unrepresentable» (22). They conclude by writing that there is «something more disgusting than what disgusts taste. The chemistry of smell exceeds the tautology taste/disgust» (25). As for excrements, vomit cannot be digested, assimilated. It will automatically be rejected, thrown out by the reader/viewer. Sade, Pasolini and Gilbert have this in common in that they represent this notion of disgust in the same way as do these playwrights. Interestingly, this 'unassimilable' object that is disgust can also define the queer body, since 'queer' is an anti-bourgeois discourse that refuses heteronormative rules and perception of society. When, in "In Which

[2] Georges Vigarello, throughout *Le propre et le sale*, explains how, in 18th Century Europe, restrooms became a private (bourgeois) space that created a new relationship to both the collective and the individual. According to the historian, modern individuals are, in part, created in the isolation of toilets.

Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death", Pasolini asks: «What would happen if these rules were to be broken» (137), he creates a queer philosophy/ literature, he investigates the slippery terrain of queer sex where not only gender roles, but also sexual behaviours, social rules and limits are mutable, unfixed, open.

Malheureux qui, comme Nadeau, a fait un beau voyage[3]

In 2009, the underground artist Gaétan Nadeau presented, at La Chapelle in Montreal, the first version of *Personal Jesus*. One of the first lines is «The parenthesis that I live here in Rome is a suspended time in my existence[4]», revealing in his solo performance, as he lays fainting on a couch holding, the biography of Pasolini by Nico Naldini. With his desire to go against the notion of speed, Nadeau is left with the pleasure of looking at the Earth rotating on itself, wondering where to drink his cappuccino, or wanting to pick the most beautiful seashell on the beach of Ostia.

Nadeau's thoughts «pile up on top of one another, forming a sort of humus» (Nadeau), he explains by quoting Pasolini who added, as we know, that in this humus he «lost the feeling for what was real, for whatever gives measure and resignation (as well as hypocrisy)» (quoted by Zigaina 26). By multiplying layers of sense and by assimilating the words – of Pasolini, that is, but also of Marguerite Yourcenar and of his mother –, Nadeau constantly questions his origins; the *ticul de province* (little provincial shit), like the Italian intellectual, «keeps returning to his childhood [in one case Neuville – located 30 km away from Quebec City –, in the other case Friuli], on his first awakenings to male desire and his first steps into the world of Literature» (Nadeau). Artistic initiation(s) and sexual one(s) walk hand by hand. For Nadeau, it all started in his small town thanks to the «rural and itinerant encyclopaedia» *Grolier*, a «ragbag of culture and eroticism» full of «arousing» drawings of bacchanals and «legions in short skirts suggesting a muscular calf or wearing a breastplate shaped like in a Nautilus Plus [a popular North American gym network]» (Nadeau).

This investigation of a legacy through the (de)construction of a certain representation of the body is in line with the queer philosophy, which focuses on mismatches between sex, gender and desire. «Queer locates and exploits the

[3] In English: *Unhappy who, like Nadeau, had a great trip*. For sure we refer here to Joachim Du Bellay's famous poem "Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage".

[4] The text, written in French, has not been published but its author has generously provided us with the manuscript.

incoherencies in those three terms which stabilize heterosexuality. Demonstrating the impossibility of any 'natural' sexuality… (queer) suggests that traditional models have been ruptured» (Jagose 3). Gaétan Nadeau, as well as Sky Gilbert, work in opposition to dominant ideologies of feeling and affect, using substituting imaginative, theatrical responses.

Indeed, *Personal Jesus* is all about *travestissement*, as the play of gender is most visible through Nadeau's constant cross-dressing: his hairy and stocky body, strangely (un)covered, keeps putting at risk the social norms of identity; sewing is central to the show with Angelina di Bello, «an exacting seamstress and an exuberant mistress of haute couture» (Hustak s.p.) who entered thousands of Canadian households through television to teach housewives – and some of their sons, like little Gaétan – the art of the seam, word that, pronounced in English, can be heard as 'seem', meaning the appearance. It is, after all, a problem with bad seams that caused Nadeau's newest slip to make him look like a «coiled sausage» (Nadeau); these Roman underwear seem to be made for the Vatican statues with their marble limb covered by a fig leaf that «suggests more than it shows» (Nadeau).

In that sense, *Personal Jesus* is much less graphic than Sky Gilbert's work. When the latter first presented "Pasolini/Pelosi" at the Buddies in Bad Times in 1983, doctors at the Institut Pasteur in France were about to report they had isolated a new virus, which they suggested might be the cause of AIDS. It was also a critical moment in the prevention campaign, with the newly emerged evidence that AIDS might be spread through blood clotting factor and through blood transfusions that tremendously helped to prevent the spread of HIV or, at least, helped to understand how to build an efficient prevention campaign. If this discovery did not immediately change the daily life of HIV patients – it took ten more years before the creation of an efficient treatment –, a change of discourse emerged. Indeed, scientific discourse and data were used in order to attack the social and religious discourse effective at the time in the mass media. AIDS was no longer solely about guilt, shame or a Divine intervention against the so-called sinful homosexual community. It was grounded in scientific explanation and terminology. The acceptance of AIDS as a medical issue and, consequently, its detachment from the religious damnation as the only possible narration that built the discourse around AIDS, allowed a shift in the representation of the gay (viral) body; a shift that was not only visible in the media but that also became visible on stage.

Twenty-five years later, Gaétan Nadeau's show can be read as a quest of the (national) body through the figure of homosexuality, the gay body therefore becomes a mere medium. If the author of *Mémoires d'Hadrien* is the «disconcerting mirror» (Nadeau) of his mother, is it only because she wears, in

an interview that Nadeau once watched, a raincoat and rubber boots, dressed as if she was going to milk the cows; in fact, the kid always thought that «[his] natural parents must have had left [him] there, in Neuville, with the *Habitants*, while [his] mother, the real one, was partying at the Académie française» (Nadeau). Here the filiation is intellectual and echoed by the voice-over of Yourcenar telling one of the unknown tale from the *One Thousand and One Nights* in which God, after being warned by the animals that Man would make the world go wrong, still sent an angel on Earth to gather some mud to create Man; the Earth did not want to provide the angel with any mud, claiming that Man would be a disaster for the environment; but God was apparently stubborn… In this omen, mud is not a product – which means the result of a consumption, and therefore of a destruction – but the original clay from which Man is sculpted. Yet the mud is also the ground composing the rectangular estates that Nadeau sees when his plane starts its landing, and which looks like a handmade quilt – evoking the rustic, not to say the vulgar aspect of his world… – dropped on a crying children's bed. The aesthete is sadly back at his birthplace only to hear his mother's litany that «[he] spent [his] money», that «[he's] back with nothing» (Nadeau).

It is about time, thus about style[5]

Nadeau's attraction to mud is everything but strange. Following Yourcenar, he sees mud as linked to the origins; for Gilbert, mud is the incarnation of Pasolini's violent, fantasized lover, and of his tireless search for the lower senses. Mud is for him a refusal to adapt to a bourgeois representation of sexuality and to social conducts. This idea of a scorned bourgeoisie might be where Gilbert and Nadeau coincide, in their use of Pasolini as a counter-bourgeois figure, even though, ironically, one of the Boys in Gilbert's "Pasolini/ Pelosi" calls Pasolini a "bourgeois communist":

> Boy 1: Oh yeah, you big Communist with lots of money. Communists always have money, if you're so goddamned concerned about the peasants why don't you go out and fucking do something about it, eh?
> Pasolini: Culture in Italy is still bourgeois.
> Boy 1: And you're still bourgeois – What have you ever done for politics, just this stupid movie about poor peasants – You're a fake. You're just a fucking intellectual (45).

[5] We are paraphrasing Didi-Huberman ("Les formes survivent: l'histoire s'ouvre": 24-40).

The legacy of Pasolini has undeniably a more complex relationship to bourgeoisie than a simple binary right/wrong, poor/rich discourse; the Italian poet was indeed a bourgeois and intellectual communist, rather conservative about certain things (the local traditions, for instance), but a communist nonetheless. For Derrida, communism, this «spectre haunting Europe» (*Spectres de Marx*) establishes a philosophy of responsibility, and one of critique. Using mud in order to talk about higher society is radical in every time period but it was especially radical in the after-war Europe for Pasolini and within the queer community for Gilbert. Nadeau's position towards bourgeoisie, far from being as radical as is Gilbert's, is rather a lyrical critique; for his mother, the encyclopaedia is nothing more than a dust-gatherer, while outside of the house, the smell of the grass freshly cut mixing with the exhalations of the pool chlorine, the baloney sandwich full of Miracle Whip and the colourful sponge cloth outfits quickly put us in contact with many symbols that depict the typical Québécois bourgeois way of living. Nadeau also multiplies the references to a certain order: the flight of a «mathematical precision» (Nadeau) – such as a theorem? – of the starlings over Rome in winter, the allays of perfectly aligned trees or stores… just like rosaries, a recurrent image Nadeau's world who puts, starting with its title – inspired from the English pop group Depeche Mode hit heard from a horde of Romans' SUV spitting speakers –, religion at the foreground of the entire show, always in a mingle of veneration and ecstasy as with the recumbent Santa Cecilia or the magnificence of (Pasolini's) Saint-Matthew.

A corpse, not a corpus

To conclude this analysis, we could certainly write, inspired by Derrida's *Spectres de Marx*, that *Rabelais qui genuit Sade qui genuit Pasolini qui genuit Sky Gilbert*, as we could use a similar formula to draw Gaétan Nadeau's filiation. While the Italian bad boy is definitely a ghost haunting a few figures of Canadian history of theatre, his queerness makes us wonder if it is possible to talk in terms of influence, even of presence in the greater genealogy considering the fact that both Gilbert and Nadeau represent figures of exception. Two displaced artists in the theatre landscape of this country, they are queer cases in all senses of the expression. We could have started to speculate on the reasons of why Europe and the United States are fascinated by the man as much as his work, where in Canada it is the man and not the playwright that seems to intrigue: the different figures portrayed by Gilbert and Nadeau may prove that here, Pasolini is mostly a piece of mud for a few men to play with, a queer (re)creation.

Works cited

Adorno, Theodor W. and Horkheimer, Max. *Dialectic of Enlightment*. Redwood City: Stanford University. 2002.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press. 1984.

Buratti, Gustavo. http://www.storia900bivc.it/pagine/editoria/buratti394.html (visited in June 2015).

David, Gilbert. "1. À Montréal". *Cahiers de théâtre Jeu*, 12 (1979): 82-85.

Derrida, Jacques and Klein, Richard. "Economimesis". *Diacritics*, 11 (1981), 2: 2-25.

———. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée. 1997.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit. 2002.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books. 1977.

Fratta, Carla and Nardout-Lafarge, "Introduction". Id. (éds). *Italies imaginaires du Québec*. Montreal: Fides. 2004: 7.

Gilbert, Sky. "Pasolini/Pelosi, or The God in Unknown Flesh: A Theatrical Inquiry Into the Murder of Filmmaker Pier Paolo Pasolini". Id. *The Unknown Flesh*. Toronto: Coach House. 1995.

———. "In Which Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death in the Face of a Boy: A Defacement in the Form of a Play". Id. *The Unknown Flesh*: Toronto: Coach House. 1995.

Hustak, Alan. http://www.canada.com/story.html?id=61a149f4-8054-449f-9d37-3e3a7d99bcc7 (visited in June 2015).

Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University. 1996.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University. 1982.

Nadeau, Gaétan. *Personal Jesus*. Unpublished.

Pasolini, Pier Paolo. *Affabulazione. Pilade*. Milano: Garzanti. 1977.

Skelly, Julia (ed.). *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010*. Farnham: Ashgate. 2014.

Vigarello, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil. 2004.

Wallace, Robert. "Introduction". Sky Gilbert. *The Unknown Flesh*. Toronto: Coach House. 1995: 11-26.

Zigaina, Giuseppe. *Pasolini Between Enigma and Prophecy*. Trans. Jennifer Russel. Toronto: Exile. 1991.

"ACCATTONE": A NEW LIFE. PIER PAOLO PASOLINI, 1961

Antonio D'Alfonso*

Abstract

This work attempts to underscore certain formal and semantic aspects of Pasolini's working method found in his first film that will reappear in his later works. Reality is turned into a symbolic fabric that requires we handle with care to better appreciate the network of signs unfolding.

Questo lavoro sottolinea alcuni aspetti formali e semantici del metodo di lavoro di Pasolini nel suo primo film che riapparirà poi nelle sue opere successive. La realtà si trasforma in un tessuto simbolico che deve essere decodificato attentamente per cogliere la rete di segni presenti.

A poet, a novelist and a writer of essays, Pier Paolo Pasolini made his first film, "Accattone", when he was almost forty years old. Pasolini had, however, already collaborated on many other films: Fellini's "Notti di Cabiria" (1957), Bolognini's "Il Bell'Antonio" (1959), "La Notte brava" (1959), "La Giornata balorda" (1960), and Bertolucci's "La Commare Secca" (1962).

"Accattone" was released in 1961. "Accattone" (known in the U.S.A. as "Accattone!" and "The Scrounger", and "The Procurer" in the U.K.) means "beggar" in English. It is based on Pasolini's 1959 novel *Una vita violenta* (A Violent Life). According to Pasolini specialist, Marc Gervais, with whom I had the honor of studying in the early 1970s, "Accattone" was an 'honorable film' which was well received by the Italian press. Gervais wonders why.

The film didn't stand out at the time: the period in which "Accattone" was made (from 1959 to 1963) is considered by many as being one of the most creative years in the history of cinema: Fellini, Bergman, Hitchcock, Visconti, Bresson, Antonioni, Olmi, Godard, Truffaut, Cassavetes, Monicelli, Chabrol, Camus ("Black Orpheus"), Rohmer, and so many other fine filmmakers would

* Writer, film Director. PhD Toronto University.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

alter the way we experienced film as an art medium. "Accattone" has aged remarkably well.

"Accattone" and a new form of neo-realism

With neo-realism *à la* De Sica and Rossellini being pushed to the margins, Pasolini and his "Accattone" came to be viewed as the birth of a new form of neo-realism. Pasolini openly proclaimed the fact that he was a Marxist and an atheist; he was openly critical of the tendency of filmmakers for being bourgeois Christian Democrats.

Pasolini in an 1965 interview published in *Film Quarterly* (Summer 1965):

> Everyone […] believed that the world of the urban underclass no longer existed. What was I to do with the twenty million members of the urban underclass? Lock them up in concentration camps? Throw them in gas chambers? The general attitude people had towards the urban underclass was almost racist, as though these people belonged to a world community that no longer existed. People said that the urban underclass was a book that had been read; nevertheless, the urban underclass was still very much alive. (Gervais 13-14)

To illustrate this point I would like to compare the scene where the friends are sitting outside of some bar with a similar scene Fellini filmed in "I Vitelloni" released in 1953. Both films depict a bunch of Roman unemployed men, but how different the two group of men actually are. In Fellini's film, the men seem typically bourgeois, even though they are unemployed. In Pasolini's film, the men are also unemployed; they have, however, something else about them. I was going to write 'more'; in reality, they have something 'less' than the unemployed depicted by Fellini. Pasolini's young men do not live in the beautiful city of Rome. They live in a slum (*borgata*) at the outskirts of the city. The setting might be urban, but it looks more like an innercity hood devastated by an atomic bomb. These men are members of the lowest urban poor. This geography of spoilage is there to remind us that these men belong to the underclass, situated outside of city life.

Pasolini knew the urban underclass very well. He lived with the unemployed in their neighbourhood, and went on to teach their children. What Pasolini shows in "Accattone" is the Rome that no tourist would ever want to visit.

To act in the film he hired men and women who truly lived in the hood which he would elevate to the status of Greek mythological prophets. Fellini employed professional actors who played the role of simple men and women. Already, for one filmmaker it is beingness that counted, for the other it was the

depiction of a certain kind of beingness. By expressing this point of view, I do not intent to belittle one at the expense of the other. We are dealing with great artists here. What I wish to do is delineate the essential difference of the art view adopted by these two creators.

Cesare Zavattini:

> Upon this elementary situation it is possible to build a film. All we have to do is discover and then show all the elements that go to create this adventure, in all their banal 'dailiness', and it will become worthy of attention, it will even become 'spectacular'. It will become, however, spectacular not through exceptional, but through *normal* qualities; it will astonish us by showing so many things that happen every day under our eyes, things we have never noticed before. (154)

Reality juxtaposed on reality

"Accattone" displays the surface markings of neo-realism: Pasolini uses real settings; shoots these settings in long takes; often uses the panoramic shot; employs non-professional actors; films what André Bazin defined as *images-faits* ('image facts': objects and people are filmed in such a way that their meaning becomes clear only *after* the fact, once they are compared to what comes before and after the shot). With all this realism something seems yet unnatural. Something more than reality is presented. What we see is reality to the power of two. Roland Barthes labelled this technique as 'pseudo-natural'. Precisely, nature revisited by culture. Perhaps we could keep in mind what Paul Schrader called the Transcendental Style. Realism is stretched to encompass another kind of reality. As Marc Gervais suggested, contrary to many neo-realist films, with "Accattone" we immediately sense the presence of the filmmaker's hand. He is stirring realism as it is not supposed to be.

How is this something-more-than-reality brought up to the foreground (or background)? Characters appear up front, in close-up, as if they step out of their real role and speak to the spectator personally. Two events unfold: on one plane, the narrative connects the horizontal, disparate elements to form a sequence; on another plane, these same disparate elements are connecting on a vertical plane. The vanishing point is not simply the voice used in story-telling (the narrator telling his story), it divides into a second voice: the story becomes an excuse for another narrative.

Characters advance so close to the camera that eyes become metonymical (a device Sergio Leone would brilliantly exploit in his *spaghetti* Westerns). What we have before us is more than realism, it is a plunge into a new sort of neo-realism: this is hyper-realism, realism to the power of two.

In an theoretical article published in *Le Cahiers du cinéma*, Pier Paolo Pasolini explained how he considered cinematographic writing as 'Im-signes' (*L'expérience hérétique*: 87) the filmic equivalent of Barthes' 'Lin-signs', that is, a semiological formula by which one assigns special meanings to cinematographic images. Cinema is used to express a beyond-reality by utilizing realism as a symbol. It is as though we get so close to the details of reality that people and objects acquire a depth of significance that lifts these people and objects outside the screen-frame.

Pasolini insisted in his interviews with critic Jean Duflot that, no matter what 'symbol' one uses in film, this sign must arise from the use of it as a real object. That is, this image of the real object is now used to express a thought. In other words, by showing a real object the real object is transformed into something else. Though the trope figured in the work by surrealists, what is offered here is not surrealism. Pasolini's supra-realism stands parallel to surrealism. Hence, my feeling that we are dealing with transcendentalism at work.

The screen becomes a window through which we view another landscape. «Chaque signe est l'objet réel, signe de lui-même» (Duflot 101)[1]. This is where, I imagine, Pasolini does what had not been done before in Italian cinema: he uses reality to express what he called the *sacralité* (sacredness). In Pasolini's hands the microscope becomes a telescope.

Pasolini himself believed what he called sacredness to be very much present in "Accattone": «Quand je fais un film, je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion» (*Ibidem*)[2].

Pasolini claimed to be a non-believer, yet he insisted on introducing a religious view of life. He might not believe in the divine; he considered people and objects religious as representing the essential culture of a country.

Reality as the symbol of itself

"Accattone": so what is this film about? On the immediate diegetic level, it is about "Accattone" (Vittorio Cataldi), a pimp who loses Maddalena, a whore, his main source of revenue; he is then obliged to find a second woman, Stella, to replace Maddalena (what's in this name?), and when Stella is unable to fulfill her duty as a whore Accattone convinces himself (and with the help of his

[1] «Every sign is the real object, is a sign of itself» (my translation).

[2] «When I film I enter a state of total fascination before an object, a thing, a face, eyes, or a landscape as though they are a machine waiting to eject sacredness» (my translation).

brother) to finally apply himself in legality, in social work. Manifestly Accattone is not up to physical labour and so quits, and returns to his initial lifestyle, he returns to stealing from others. Unfortunately this job too crashes when Accattone dies in a motorcycle accident.

I would like to suggest that this narrative (*fabula*) does not tell the complete story that is presented on the screen. Clearly, this narrative of the beggar is the first level of narrativity. The second narrative, at the second level, is simultaneously disclosed. A second story, behind and beyond the first story. This sandwiching of two narratives is what Pasolini called 'allegorical film': Reality as the symbol of itself. The fact of the matter is that we are enjoying not only two levels but plurilevelled narratives.

"Accattone" is the story of a young evil man who dies and becomes someone else. Clearly, death removes any chance for the spectator to ever see who this new man might turn out to be, and yet by the end of the film, there is no doubt that Accattone has become another man called Vittorio.

The outsider attempts to enter normal society but is, by his own making, unable to stay in this lateral world. The outcast remains an outcast.

Accattone's rebirth, however, is not permitted to fulfill itself completely. Rather, Vittorio can only exist in death; that is, as a dead man. What we have here is not so much a change as much as total existential and essential transformation, a transmogrification that is, sadly, not permitted to exist in real life. Change can only occur in a contemporaneous life.

It is because metamorphosis is not permitted in real life that brings out the film's political message. Life without an optimist solution tips the film onto sacred ground. The future for the underclass can prolong itself in an end-of-life, in death; and if death is to be avoided, a refitted sort of change – this time a social change – is needed.

And during every second, complex thought process is performed within the spectator via the film matters themselves, without Pasolini ever having to revert to the plain voice-over or unambiguous inter-titles.

Sequences

I counted twenty-three major sequences in "Accattone". I am using Christian Metz's definition of the syntagm to break up the film into smaller units. Though Metz places the scene at a higher plane than the sequence he did realize that the sequence could be made up of many individual scenes linked together by a temporal unity.

Whereas the theatrical scene unwinds steadily on a single stage and is limited by temporal and spatial continuity, in film a scene can be allowed to spread its

temporal continuity over many spaces. In other words, a scene in a film is not necessarily confined to one spatial continuum. As is known, a scene in film can be larger than the single theatrical stage. But with Pasolini sequential delivery is introduced variously.

Normally in film, we move from one scene to another; in "Accattone", however, Pasolini extends the scene to different metaphorical locations. For instance, a great amount of footage is dedicated to Accattone wandering about: the handheld camera follows the actor Franco Citti *playing* Accattone, and the spectator is made to physical experience this walking. And so Pasolini's scenes smoothly extend into sequences: extended scenes composed of multiple shots stretching into sequences, themselves, composed of many such extended scenes, bending the horizontal and vertical axes to point of convergence at any moment. This is when a flash sparks out from the screen.

Sequences, constituted of scenes chronologically and temporally linked together, prolong beyond cross-cutting syntagms that might help the spectator grasp meaning through analogy (for example, Fellini uses with great effect a similar device at the end of "I Vitelloni": while one character emigrates on a train which seems to cross into the bedroom where his buddies are fast asleep).

In "Accatone", prepositions are never a given, one element does not automatically resemble another. Such as, this A equals that C. Each Pasolini sequence is a multileveled, changeable, and metaphorical stratagem. Establishing shots, medium shots, and close-ups, tools normally used to build a normal scene, seem to have been rejected. It is possible that, at this point in his career, Pasolini's lack of practical knowledge of film language and technique discouraged him from experimenting with montage, as Godard mastered quite rapidly. Pasolini pretty much remained loyal to the classical approach of what a scene should be. Where he innovated was in his particular brand of storytelling which conveyed familiarity with the use of lengthy sequences.

The two main sequences

The sound track is basically authentic, synchronized to the image and justified by the diegetic continuum. There are four occurrences where a sound has been added to alter the worth of the image: the music of Bach, the church bell ringing, the heavy breathing during the dream sequence, and the sound of the motor-bike crashing when Vittorio dies. No doubt these four 'unjustified' sounds provide a value to the sequences that they would not have had otherwise. This addition of import constantly topples the film into metaphor and ultimately allegory. Juxtaposed sounds, often equivalent in substance, lead us back to the context of the sacred.

Besides these non-coincidental foley-sounds, the sound track is pretty much composed of sounds recorded from scenes shot in various takes, with the exception of two long sequence shots. These are the only two actual sequence shots (long takes): the first reveals Accattone dressed in black walking with his wife Ascenza and child; and the second depicts Accattone with a bright white shirt talking with Stella. Similarity of execution implies equivalence of meaning — the sequences sound like an interrupted musical score, as if the images were pasted onto the soundtrack which was recorded beforehand.

Surely, Pasolini was aware that using a similar approach in two instants would enable the spectator to place them in his mind on the same semantic level. The crux of the entire film can be retold by viewing these two sequence shots together: on the one hand, we have the past: Accattone trying to win his wife back; and the other hand, the present: Accattone with Stella he is falling in love with.

One he is with his wife Maddalena, a reminder of a life turned sour; the second, he is with Stella, the representation the potential lifestyle awaiting Accattone. But this new life it will never burst forth. It can only revealed in death. The last line of the film are given to Vittorio: «Ah mo' sto bene»[3].

The death

The film begins with a wager against death. By the end unmistakably death will win. Death makes its first appearance in a travelling shot presenting Accattone discussing with his companion Balilla; the scene ends with a funeral procession (an obvious foreshadowing of Accattone's own death).

Balilla: One could almost consider Balilla as portraying an angel. The few times Balilla appears, otherness is present as well. Balilla is a shadow that steps out of fire. Balilla is a man in a black suit who follows Accattone's oneiric funeral procession. What Balilla mutters in the dream sequence a worried Accattone is unable to make out. What these words might be, deconcert Accattone. Later, Accattone, lying on the ground, about to die from the motorcyle accident, addresses Balilla as if he were confessing to a priest. Balilla, however, responds with a morbid sign of the cross, not appropriately Catholic. Balilla is not simply a drinking buddy. He is the angel of death. Perhaps worse, evil itself.

The metaphor the motorcycle brings to mind the Angels of death as introduced in *Orphée* by Jean Cocteau, another artist obsessed by Greek mythology, allegory, and sacredness.

[3] «Ah now I feel fine» (my translation).

Accattone's world is as dark as a starless night. For Accattone to turn into Vittorio, for Accattone to be victorious, for Accattone to escape the intent of death, he needs to discover a star in the sky that will brighten his darkness.

When Accattone first meets Stella he reverts to the language of a poet: «Stella, Stella, indicami il cammino. Insegna a quest'accattone la strada giusta»[4]. Is it not meaningful then that Accattone initiates Stella to love making by inviting her to a deserted landscape? The desert is where rebirth is initiated (the desert figures as well in Pasolini's major film "Teorema").

Stella, the night Star, angel of light (the opposite of Balilla), is a poor woman who tries to make ends meet by working in a scrap yard. Accattone compliments her for being ignorant of the outside world. Stella's infallible innocence arises right in the middle of the film. There is a before and an after Stella. Before Stella, there is the night without light. After Stella's emergence, the film takes a turn. This is the only time Accattone will refer to himself as Vittorio. Before Stella, there is Accattone. After Stella, there is Vittorio.

To equate Stella to light, Pasolini decided to makes her a believer. Accattone steals his son's necklace to collect the money much needed to purchase the necklace he will tie around Stella's neck. They are standing in front of a church, and the necklace is a flash of light tearing through the present and into the future. Stella's luminosity shines after Accattone enters the world of death. What about the church? Is it not a relic of post-mortem incandescence? In front of the church the couple escorts the spectator to the mead of sacredness. It is with Stella that Pasolini finally conducts us into the sphere of the sacred.

From the start, Pasolini delineates characters who pronounce sentences like prophets. They apostrophe not a friend but the silent god behind the character photographed. Men wear masks, the iconic veneer of mutation.

Jacques Aumont has this to say about faces in film: «Le visage de cinéma est double, parce que l'acteur de cinéma représente à la fois lui-même et un autre: premier thème, donnant lieu lui-même à un étoilement secondaire» (80)[5]. Aumont again: «Ce qui importe c'est que le visage figuré dans toutes les icônes et, par-delà l'icône, dans toutes les images de l'Occident médiéval, ait été un visage supra-humain, ait toujours été, en dernière instance, le visage de Dieu» (20)[6].

[4] «Star, bright Star, lead me to the right road. Teach this beggar how to walk the right path» (my translation).

[5] «The face in film is double, because the film actor is at once representing himself and another: one theme giving birth to a constellation of secondary themes» (my translation).

[6] «What is important about the face depicted in icons, and elsewhere, in many paintings of the Middle Ages in the Western world, is that the face is super-human and ultimately represents the face of God» (my translation).

When this face is brought up to the fore in film, it is allowed to be judged and confess (160). This closeness to the spectator has nothing to do with psychology or the wish to stir empathy for the fictive characters. As Godard says: what is offered is the cold discourse of politics, bad conscience, repent and shame (138).

Pasolini uses these Im-signs to stress the fact that behind these effigies from stark realism another sort of reality is activated. An ancient world attracts Accattone to the system of the sacred. Pasolini said he wanted to be "a force of the past, more modern than any modernist" (Schwenk 35).

However, images of the Catholic faith should not be construed solely as religious icons. They could be considered clichés, stereotypes that nevertheless incite a precise disposition from Accattone. Yet Accattone is not comparable to the religious characters of Rossellini as depicted in "Paisà" or "Francesco, giullare di Dio". For Pasolini, the non-believer that he was, these figures belong to popular Italian culture (as spaghetti does), and artistically to mythology. What Roland Barthes considered the *studium*, when analysing photographs, these living signifiers belong to Italian reality signified. As blocks filled with individual meaning, each one denotes a new connotation. Every denotation builds up to a block of connotations. Nothing on screen is ever only an index or an icon, it is a window to otherness, it is a wall of blocks heavy with allusion.

The dream sequence

The dream sequence unfolds after Accattone and Stella have engaged to become a couple. And so we could equate semantically Accattone's dream to Stella's presence. Without Stella, there would be no wish for a better world. Without Stella, there would be death. Without Stella, there is no Vittorio, there is only an evil Accattone. What is dream if not the actual burial of Accattone? Vittorio sporting a black suit begs the gravedigger to move his casket out from the shadow of a tree and into the sun.

Compare Pasolini's dream sequence to Fellini's dream opening sequence in "8 e mezzo". Guido, a prisoner in his own mind and in the mind of the artist, is unable to free himself of the world pulling him in like a kite. In Pasolini, Accattone dies, yes, but Accattone sheds his old skin in order to introduce Vittorio. Death gives birth to Vittorio.

The film begins with an epigraph by Dante, taken from the Fifth Canto of the *Purgatorio*:

> l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
> gradiva: 'O tu del ciel, perché mi privi?

Tu te ne porti di costui l'etterno
per una lacrimetta che 'l mi toglie…[7]

God's dark angel, Balilla, waits for Vittorio at the gates of Hell. Balilla guides Vittorio to the other world. Pasolini has been accused of being a pessimist. No doubt he was. But in "Accattone", Pasolini rises from this filmic adventure as glorious as Bresson or Ozu. Behind images of pain and death awakens *una vita nuova.*

The constant surpassing of things leads us to believe that there is a space, a heaven where Accattone attains freedom. But there is no another world, no galaxy where happiness is to be found neat and quick. If there is a halo that gleams above Vittorio-Accattone's head, it is the glow the hero of a fable that is granted to him at the end of the journey. Pasolini admitted to Duflot (104) that an everyday man represented in film would radiate with epic proportions. This juxtaposition of allegorical constructs will not take us to a staircase to heaven. What awaits us is more like the three-dimensional Ring Torus, where narration, symbol, sign, object, and person intersect and move as elliptic curves. Was this the sort of phenomenon Pasolini was referring to when he spoke of *sacralità tecnica* (Gervais 24)? The never-ending blending of reality and art blossoms as a fable of renewal. With his first film, Pier Paolo Pasolini taught us how to fuse technical, narrative, and filmic matter in order to frame an allegoric abode. This complex structure embodies sacredness: a flourish of elegance, nobility, equilibrium, and wisdom on the trivial roads of horror.

Works cited

Armes, Roy. *Film and Reality: An Historical Survey.* London: Penguin Books. 1974.
Arnheim, Rudolf. *Film as Art.* Berkeley: University of California. 1974[9].
Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma.* Paris: Cahiers du cinéma. 1992.
Bachy, Victor. *Notes du cours d'esthétique du cinéma et de la télévision.* Louvain: Université Catholique de Louvain, CETEDI. 1969.
Barthes, Roland. *Le dégré zéro de l'écriture.* Paris: Seuil. 1972.
———. "Éléments de sémiologie". *Communications*, 4 (Recherches Sémiologiques, 9). 1964: 91-135.
———. *L'obvie et l'obtus: Essais critiques.* III. Paris: Seuil. 1982.
———. *S/Z.* Paris: Seuil (Points). 1970.
Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf. 1975.
Duflot, Jean. *Pasolini: Entretiens avec Pier Paolo Pasolini.* Paris: Pierre Belfond. 1970.

[7] «God's angel took me, and he from Hell cried: 'Oh you from Heaven, why do you rob me? You are carrying off with you this man's eternal part for a little tear that takes him from me'» (my translation).

Gervais, Marc. *Pier Paolo Pasolini.* Paris: Seghers. 1973.
Leprohon, Pierre. *Le cinéma italien.* Paris: Seghers. 1966.
Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. I-II. Paris: Klincksieck (Esthétique). 1968, 1972.
———. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse (Langue et Langage). 1971.
Pasolini, Pier Paolo. *L'expérience hérétique.* Paris: Payot, 1976.
———. *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, 1972.
Schrader, Paul. *Transcendatal Style.* Berkeley: University of California. 1972.
Schwenk, Bernhart and Semff, Michael. *Pier Paolo Pasolini and Death.* Munich: Hatje Cantz Verlag. 2005.
Zavattini, Cesare. "Some Ideas on the Cinema". Aristides Gazetas (ed.). *An Introduction to World Cinema*. Trans. Pier Luigi Lanza. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company. 2008[2]: 151-158.

Filmography

Bertolucci, Bernardo. "La Commare Secca". 1962.
Bolognini, Mauro. "Il Bell'Antonio". 1959.
———. "La Notte brava". 1959.
———. "La Giornata balorda". 1960.
Fellini, Federico. "Notti di Cabiria". 1957.
Pasolini, Pier Paolo. "Accattone". 1961.
———. "Teorema". 1968.

AFFECTION POUR PASOLINI. SUR "PASOLINI" D'ABEL FERRARA

André Roy*

Abstract

C'est dans une proximité affective et intellectuelle que le cinéaste américain Abel Ferrara raconte le dernier jour de la vie de Pier Paolo Pasolini, ce 1er novembre 1975. Dans cette reconstitution aux antipodes du *biopic*, le cinéaste se concentre sur un homme menant une vie de travail et d'amitié. Il a intercalé des passages recréés à partir de deux œuvres de Pasolini, *Pétrole* et "Porno-Teo-Kolossal". Ferrara n'a pas trahi l'homme Pasolini, ni son œuvre, ni sa pensée politique sur la société de l'époque.

To Pasolini with Affection. On Abel Ferrara's "Pasolini"
What the American director Abel Ferrara describes of the last day of life of Pier Paolo Pasolini, on November 1st 1975, is a sign of emotional and intellectual closeness. In this reconstruction, at the antipodes of the *biopic*, the director focuses on a man who leads a life of work and friendship. Ferrara adds recreated passages drawn from two works by Pasolini, *Petroleum* and "Porno-Teo-Kolossal". Ferrara neither betrays Pasolini, the man, nor his work, nor his political thought on the society of the time.

A Pasolini con affetto. Su "Pasolini" d'Abel Ferrara
È in una vicinanza emotiva e intellettuale che il regista americano Abel Ferrara, descrive il 1° novembre 1975, l'ultimo giorno di vita di Pier Paolo Pasolini. In questa ricostruzione agli antipodi del *biopic*, il regista si concentra su di un uomo che conduce una vita di lavoro e di amicizia inserendo passaggi ricreati tratti da due opere di Pasolini, *Petrolio* e "Porno-Teo-Kolossal". Ferrara non ha tradito né l'uomo Pasolini, né la sua opera, né il suo pensiero politico sulla società del tempo.

Quand on évoque Pier Paolo Pasolini, apparaît souvent pour moi le visage émacié de William Defoe, l'interprète du poète et cinéaste dans le film d'Abel Ferrara intitulé tout simplement "Pasolini". L'œuvre était (et reste) bienvenue, car ce n'est qu'après 39 ans après sa mort, soit en 2014, que nous avons eu droit à une fiction sur PPP – qui n'est pas tout à fait une biographie filmée telle

* Écrivain poète et essayiste.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

qu'on l'entend. Le coup de génie de Ferrara est d'avoir raconté la dernière journée de la vie de Pasolini, concentrant, en vingt-quatre heures, dans la présence physique du personnage, les données de son caractère: solitude, énergie, ferveur intellectuelle, pulsion sexuelle.

Après "Welcome to New York", portrait féroce d'un homme de pouvoir par lequel Ferrara soulignait la chaîne qui lie argent et sexe pour mieux démontrer l'obscénité actuelle du monde, on pouvait s'attendre de la part de son réalisateur à un "Pasolini"[1] provocant. Or, il n'en est rien. Contrairement à la charge à fond de train qu'était "Welcome to New York", dans laquelle le personnage Devereaux/DSK était aussi antipathique que pitoyable, le cinéaste a choisi un angle opposé, s'attachant à décrire avec une douceur douloureuse le dernier jour de Pier Paolo Pasolini, et ce, dans un salut amical.

Le capitalisme mondial et le sexe comme objet d'échange, c'est ce qui pourrait expliquer l'intérêt du cinéaste américain pour le célèbre Italien qui a constamment pourfendu le consumérisme de la société qui allait, dans les années 1970, faire du sexe un objet sexuel dorénavant adopté par le prolétariat après avoir été dénaturé par la bourgeoisie. On n'est donc pas surpris qu'Abel Ferrara ait choisi Pier Paolo Pasolini comme personnage, mais peut-être plus étonné par le style *sottovoce* privilégié, ce réalisateur s'étant auparavant employé à décrire le Mal de manière tranchée, violente, scabreuse même, et son cinéma s'étant tenu sur le fil du rasoir, mariant grand art et éléments aguicheurs.

Ferrara a décidé de suivre pas à pas le créateur italien en respectant la chronologie des ultimes moments de ce premier jour de novembre de 1975 qui se conclura atrocement sur une plage d'Ostia près de Rome. Être complexe, plein de contradictions, hérétique dans sa condamnation du pouvoir de l'État tant sur le plan politique, sexuel que catholique, Pasolini devient sous le regard de l'Américain une personne intériorisée, très retenue. Ferrara nous invite à une exploration mentale d'un homme qui se sent en danger, ce qui lui permet de ne pas tomber dans le bête *biopic*, genre le plus souvent simplificateur avec ses éternels allers et retours dans le passé du personnage. Nous sommes conviés à une traversée émotive par les paroles et les gestes d'un intellectuel inclassable, un poète, romancier, essayiste, polémiste, peintre et cinéaste dont le poids des mots était inséparable de son corps. Que le film se déroule en anglais – un mal impérialiste dans le cinéma – met probablement un frein à la portée et à la vérité des mots et de la pensée de celui qui a signé *L'expérience hérétique*.

La méthode ferrarienne articule les instants de ce 1er novembre avec des épiphanies (évocations et visions) qui sont autant de parenthèses faites de seg-

[1] Le film est projeté la première fois au Festival international du film de Venise en 2014.

ments puisés dans l'œuvre littéraire et cinématographique de PPP, et en particulier dans le roman inachevé qu'est *Pétrole*. Elle s'appuie sur un personnage sombre, habité par une intensité calme et taciturne, un homme distancié, éloigné du monde, comme s'il se savait condamné, une aura infernale semblant l'emprisonner. Un parfum de mort rôde autour de lui, que le réalisateur réussit à rendre tangible, non seulement par la structure de son film, mais en opérant de pénétrantes associations plastiques avec les moments présents et des digressions tirées des fictions pasoliniennes. Il évite ainsi de tracer un portrait psychologisant ou édifiant de Pasolini. Il essaie plutôt d'appréhender un cheminement intellectuel et suivre les arcanes de l'inspiration. La force du film réside dans la composition d'une lumière spectrale qui baigne tout le film et produit une atmosphère troublante jusqu'à l'angoisse, comme si PPP attendait que le Mal l'attaque une dernière fois.

Pour évoquer cette journée suprême, Abel Ferrara s'est obligé à adapter des faits, des paroles et des écrits, de les réarranger, de les recréer, sans pourtant qu'on puisse l'accuser de trahir la personne qu'était l'auteur de "Théorème". Le cinéaste s'en est tenu, concernant l'environnement matériel et immédiat de Pasolini, à des situations et des circonstances simplifiées. Il donne ainsi un beau portrait, intime, attachant, respectueux, de cet inventeur de formes.

Le film débute par un extrait de la courte entrevue que l'auteur de "Salò ou les 120 journées de Sodome" a accordée à l'animateur de la télévision française célèbre, Philippe Bouvard, entrevue qui s'ouvre sur des plans de son dernier film. Ce sera le seul document d'archives qu'utilisera Ferrara et qui lui sert d'assise pour montrer un Pasolini contestataire. Celui-ci affirme face à Bouvard que le scandale est un devoir et qu'être accusé de scandale est un plaisir. Pasolini s'est arrêté à Paris pour vérifier la supervision du doublage de "Salò"; soulignons qu'il préfère le doublage au sous-titrage qui, pour lui, abîme l'image. On est le 30 octobre 1975, le poète romain vient de faire avec Ninetto Davoli un voyage en Suède (où il a rencontré Ingmar Bergman), ce qu'on apprendra dans une scène subséquente du film. Sur de magnifiques images de routes dans la nuit, le générique se déroule. Le récit du lendemain peut vraiment commencer: Pasolini est rentré à Rome et sa vie s'achèvera dans les vingt-quatre heures.

On est au matin du 1er novembre, dans l'appartement de Pasolini via Eufrate, dans le quartier Trastevere. Il y vit avec sa mère, interprétée par Adriana Asti – choix admirable du réalisateur pour cette actrice qui a participé depuis 50 ans à tout ce que le cinéma italien a donné de meilleur –, et sa cousine Giada, interprétée par Graziella Chiarcossi, petite-cousine de PPP et son ayant-droit qui a joué dans "L'Évangile selon saint-Mathieu" et "Médée". Pendant que sa mère, Giada et son cousin Nico Naldini sont à table, Pier Paolo prend son café du matin dans le salon, lisant un journal – toujours cette sorte

de séparation d'avec le monde. Survient, revenue de voyage, Laura Betti, jouée par l'actrice et réalisatrice Maria de Medeiros. On peut regretter que le personnage de Betti, une femme très engagée à gauche, soit réduit à une petite dame frivole, extravagante, une tête de linotte quoi, alors qu'elle a constamment et ardemment défendu son ami accusé de tous les maux et qu'elle en a été sa légataire (elle a mis sur pied l'important Fonds Pier Paolo Pasolini).

On voit ensuite le romancier des *Ragazzi* jouer au foot avec une bande de jeunes, sport qu'il pratiquait régulièrement, et qui a certainement aidé à garder à 52 ans un corps athlétique comme l'ont confirmé les photos prises durant l'été précédent, durant le montage de "Salò", par le jeune photographe Dino Pedriali.

Puis il écrit une lettre à Alberto Moravia et travaille à son manuscrit, *Pétrole*, ce roman-fleuve qui se présente sous forme de fragments numérotés décrivant un nouvel Enfer, le monde contemporain, et qui sera publié 17 ans après sa mort. Le personnage principal se prénomme Carlo, ingénieur dans le pétrole, changeant constamment de personnalité et, même, de sexe. Le romancier écrit au milieu de ce livre autoréflexif qu'il désirait se «libérer de soi-même, c'est-à-dire de mourir. Mourir dans ma création». Ferrara recrée littéralement des fragments de ce roman dans le roman: la scène de fellation avec un groupe de garçons, Carlo à son usine, une réception dans un salon de la haute bourgeoisie et la mort de Carlo dans un accident d'avion. Ces scènes ne brisent pas la narration, chacune nous amenant différemment au cœur des préoccupations pasoliniennes: la taylorisation de la chair et la complicité de classe de la bourgeoisie politique et économique.

Dans l'après-midi, Pasolini donne un entretien à Furio Colombo pour le supplément littéraire du quotidien *La Stampa*, à qui il suggère le titre: «Nous sommes tous en danger». Il y parle de son combat solitaire contre les pouvoirs et le système d'éducation. «(Je suis) comme quelqu'un, dit-il, qui descend aux Enfers» (Colombo Ferretti 15).

Le soir, Pier Paolo dîne chez Pomodoro avec Ninetto, sa femme et son enfant. Il lui parle du rôle qu'il veut lui donner dans son prochain film, "Porno-Teo-Kolossal", sorte de suite à *Pétrole* et à "Salò" et dont il doit commencer le tournage le surlendemain. C'est un projet dans lequel une section montrera une Rome vouée à la copulation entre hommes et femmes durant la fête de la Fécondation. Ferrara table encore sur le désir de matérialiser l'imaginaire pasolinien. On peut y voir, avec ses cheveux frisés blancs, le vrai Ninetto qui joue Epifanio, père du personnage Ninetto (interprété, lui, par Riccardo Scamarcio). Ils prennent leurs valises pour suivre l'étoile annonçant la naissance du Messie; ils entrent dans la cité où homosexuels et lesbiennes sont mêlés et regardent leurs jeux sexuels. Le personnage de Ninetto renvoie au Frère Totò du film "Des oiseaux, petits et gros", ce qui suscite une émotion certaine pour ceux qui connaissent le film de 1966.

C'est le début de la nuit, Pier Paolo racole en voiture des prostitués autour de la *stazione* Termini et ramène Pino Pelosi, un garçon de 17 ans. Il le fait dîner au restaurant Biondo Tevere où il se montre peu bavard, comme rentré en lui-même (une scène filmée avec beaucoup de subtilité). Il l'amène ensuite à l'Hydrobase d'Ostie où trois jeunes hommes et le prostitué l'attaquent, le massacrent littéralement avant que Pino lui-même ne roule avec l'Alfa Romeo sur le corps de son propriétaire. Séquence dépouillée où rien n'est appuyé; Ferrara en écarte tout le spectaculaire possible. Les circonstances de cet assassinat sont restées très longtemps dans l'ombre (quels en sont les protagonistes?) et l'ambiguïté (geste politique fasciste ou simple vengeance homophobe?); le réalisateur n'a pas voulu à l'évidence les éclaircir. Il s'en tient à la version que Pelosi[2] donnera trente ans plus tard de ce meurtre collectif. Il ne partage pas non plus une des interprétations du crime: que cet assassinat aurait été commandité par la mafia sous les ordres de politiciens, comme l'a clamé très souvent Laura Betti[3]. En fait, le réalisateur s'en tient au schéma conducteur de son récit: rester dans la matérialité, dans le concret, presque au ras des pâquerettes. On n'est alors pas étonné qu'il termine son film sur les pleurs poignants de la mère de Pier Paolo, qui ne connaîtra jamais, dit-on, les circonstances abominables de la mort de son fils.

Abel Ferrara ne fait de Pier Paolo Pasolini ni un saint ni un mythe. Sa manière est sobre, très discrète, et suggère que sa vie et son œuvre sont soumises à un destin tragique. Il choisit des événements anodins du quotidien, qui deviennent autant de biographèmes, ces quelques détails qui n'enferment pas la vie et l'œuvre dans un discours idéologique. Ce sont des atomes soumis à la dispersion et comme autant de trous dans la vie. Ils se veulent le commentaire raisonné et sensible de l'œuvre pasolinienne tout comme ils composent un kaléidoscope réfléchissant la nature engagée, créatrice et personnelle de PPP. Ils forment aussi un thrène sur un homme qui devient sous la lumière ferrarienne notre plus sûr contemporain. Le film, qui se veut un hommage, évolue alors vers une proximité affective et intellectuelle.

Bibliographie citée

Betti, Laura (ed.). *Pasolini: chronique judiciaire, persécution, exécution*. Paris: Seghers. 1979.

Colombo, Furio et Ferretti, Gian Carlo. *L'ultima intervista di Pasolini*. Traduit par Hélène Frappat. Paris: Allia. 2010.

[2] Qui tient même un petit rôle dans le film!

[3] Cf. *Pasolini: chronique judiciaire, persécution, exécution* ainsi que *Pasolini* par Maria-Antonietta Maciocchi.

Maciocchi, Maria-Antonietta (ed.). *Pasolini.* Paris: Grasset. 1980.
Pasolini, Pier Paolo. *Les Ragazzi (Ragazzi di vita)*. Paris: Buchet Chastel (10/18). 1958.
———. *L'expérience hérétique.* Paris: Payot. 1976.
———. *Pétrole*. Paris: Gallimard. 2006.

Filmographie

Bouvard, Philippe. "Dernière interview de Pier Paolo Pasolini". 31 octobre 1975.
Ferrara, Abel. "Pasolini". 2014.
———. "Welcome to New York". 2014.
Pasolini, Pier Paolo. "L'Évangile selon saint-Mathieu" – "Il Vangelo secondo Matteo". 1964.
———. "Des oiseaux, petits et gros" – "Uccellacci e uccellini". 1965.
———. "Théorème" – "Teorema". 1968.
———. "Médée" – "Medea". 1969.
———. "Salò ou les 120 journées de Sodome" – "Salò o le 120 giornate di Sodoma". 1975.
———. "Porno-Teo-Kolossal". Inachevé. 1976.

AIDE-MÉMOIRE. NOTES POUR UN ARTICLE SUR L'INACHÈVEMENT DANS L'ŒUVRE DE PIER PAOLO PASOLINI

Francis Catalano*

Abstract

Tout en s'appuyant sur ses souvenirs, l'auteur remonte jusqu'aux événements fondateurs de sa rencontre avec l'œuvre de Pier Paolo Pasolini ponctuée d'*appunti*, de notes. La question du *non finito* – de l'inachèvement – est ainsi constamment réactivée dans le processus créatif du poète-cinéaste.

Reminder. Notes for an Article on the Incompleteness in Pier Paolo Pasolini Works
Based on his memories, the author describes the most significant moments of his encounter with Pasolini's works, characterized by 'unfinished' and fragmented annotations.

Promemoria. Appunti per un articolo sull'incompiuto nell'opera di Pier Paolo Pasolini
Basandosi su ricordi l'autore descrive i momenti salienti del suo incontro con l'opera di Pasolini caratterizzata dal 'non finito' e dalla forma dell''appunto'.

> Deuil: j'ai appris qu'il était immuable et sporadique: *il ne s'use pas*, parce qu'il n'est pas continu (Roland Barthes. *Journal de deuil*: 105).
>
> Le scandale est inévitable, mais malheur à celui par qui le scandale arrive! ("L'Évangile selon Saint Matthieu". 18: 2-7).
>
> La mort ne consiste pas à ne pas pouvoir communiquer mais à ne plus pouvoir être compris (Pier Paolo Pasolini. "Une vitalité désespérée". *Poésie en forme de rose*: 67).

Je dors. Je rêve à quelque chose dont j'ai oublié l'image, les plans-séquences. Dehors, c'est le 3 novembre 1975 et c'est en banlieue de Montréal. J'ai un peu plus de 14 ans. Ma mère pénètre doucement à l'intérieur de la chambre. Dans

* Poète.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

sa crainte de me réveiller en sursaut, elle se penche sur moi, me chuchote à l'oreille: Pasolini est mort. Je dessille les yeux. La réalité m'apparaît embrouillée. Pasolini. Pier Paolo. Le poète-cinéaste. Il est mort. Je referme les yeux, me rendors, retourne à la matière onirique de mon sommeil.

À quoi sert d'écrire un article sur l'inachèvement dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini alors qu'il serait si beau de le rêver seulement. Comme à la fin du film "Le Décaméron". Mais allons savoir avec les rêves.

Je désespère de ne plus pouvoir écrire un texte abouti, achevé, qui respecte une forme idéale et organique. C'est impossible. Ce seront des morceaux, des fragments, des parties anatomiques autonomes, des lambeaux de chair. Ici un œil, là une touffe de cheveux. Ce seront des objets dispersés sur un terrain vague, oubliés dans une voiture: une bague, une orthèse plantaire, un paquet de cigarettes.

Ce récit 'imaginé' de Pasolini intitulé "Gas" (1950), inclus dans un livre inusuel que j'appellerais "ornitorynque" parce que composé de parties disparates, comme ce fossile vivant avec sa queue de castor, son bec de canard, menant une vie amphibie entre prose et poésie, scénario de film et récit: *Alì dagli occhi azzurri*. Dans ce texte une énième fois prophétique, une énième fois prémonitoire, se décomposant dans la fiction pour mieux se recomposer dans la réalité, nous pouvons lire:

> Il cadavere vi giaceva a brandelli, come un mucchio di immondizia, come se fosse l'Inorganicità stessa. Villon lo smosse con un piede: ma non lo riconobbe subito, perchè lì c'era solo il tronco: i pezzi del viso erano sparsi più avanti. Ne toccò qualcuno con la punta del piede, ma, inzuppati di sangue, erano irriconoscibili: però più in là c'era qualcosa di nero… come una punta nera…: l'occhio […] (50).

L'existence de Pasolini, sa fin plutôt, m'est entrée par le côté droit du lobe tel un projectile d'or fabulé, tel celui du pompiste de San Felice Circeo[1], pour ne plus jamais en ressortir. À la différence de l'assassinat de John Lennon devant le Dakota Building ou de celui de Martin Luther King sur le balcon d'un motel à Memphis, de la tentative sur Jean-Paul II à Rome, de la mort énignatique de Marilyn Monroe («Du monde antique et du monde futur n'était restée que la beauté […]»)[2] ou de Kurt Cobain, à la différence de ces événements

[1] Allusion au procès intenté contre Pasolini en 1961, accusé de vol à main armée dans un bar distributeur d'essence à San Felice Circeo. Après avoir commandé un Coca-Cola, il aurait enfilé des gants noirs et chargé son pistolet d'une balle en or. Il a été acquitté en 1963.

[2] Le poème "Marilyn" de Pasolini fut d'abord dit en *voix off* par le romancier Giorgio Bassani dans le film "La rabbia" (1963). Il a été repris récemment dans *Pier Paolo Pasolini. La persécution*.

relevant de notre mythologie moderne, l'annonce de la mort de Pasolini est parvenue à mes oreilles sans jamais être passée par le canal des médias.

Le dictionnaire Garzanti définit ainsi un *appunto*: «annotazione scritta, rapida e concisa, fatta per aiuto della memoria». En français: note.

L'œuvre de Pasolini, tant littéraire que filmique, est émaillée de notes. Tant il est vrai qu'existe un cycle des "Appunti" fait de treize films et mis au jour dans ce livre étonnant, très documenté, de Hervé-Joubert Laurencin.

L'étalement des preuves

Quelques exemples de titres ayant à voir avec 'l'œuvre à faire': *Notes pour un film sur l'Inde*, *Notes pour un poème sur le tiers-monde*, *Note du "Père sauvage"*, *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, *Notes pour un roman de l'ordure*, *Projet pour un film sur Saint Paul*, *Ébauche de scénario pour un film sur Saint Paul – sous forme de notes destinées à un directeur de production*, *Notes pour un poème populaire* (récit), *Études sur la vie du Testaccio* (récit), *Projet d'œuvres futures* (poèmes). Dans le film "Les Contes de Canterbury", il y a ce plan-séquence où le caméo Pasolini, dans le rôle de Chaucer, écrit sur une feuille de papier: "Notes pour un livre sur les contes des pèlerins de Canterbury". Et, bien sûr, le roman inachevé *Pétrole* est constitué de notes (de 1 à 133), etc.

Appunto [da *appuntare*, *punto*]. *Pungere fr.* poindre; *sp.* ponzar; *ingl.* to punch: *lat.* PUN-GERE e più ant. PUG-ERE – *p. p.* PUNC-TUS – da una *rad.* PUG- o PUK- che ha il senso di *penetrare*, *trafiggere*, d'onde il *gr.* poik-ilos [= *a. slav.* pegu *ricamato* = *trapunto coll'ago*, peyk-êeis *assai amaro* e propr. *pungente*, pikròs *acuto*, *penetrante*, *pungente*, *acerbo*, *amaro:* quale radice sembra affine a quella di pingere *dipingere*, il cui originario significato dev'essere stato quello di *punteggiare* (cfr. *Pungere*). Altri connette PUN-GERE al *gr.* PEGNYEIN *piantare*, *fermare*, *conficcare*, ond'anche l'a *ted.* fëh-tan, *mod.* Fech-ten, *sved.* fäkta, *ingl.* to fight *figgere*, *tirar di spada* (cangiata la labiale tenue P nella spirante F come nel *ted.* e *ingl.* fell = *lat.* pèllis *pelle*, *ted.* fuss. *ingl.* foot = *lat.* pes *piede*), che mettono alla *rad.* PAG-, PAK- *legare* (V. *Pace* e cfr. *Pugno*). Penetrare nella carne una cosa acuminata; *fig.* Offendere con parole. Irritare (*Dizionario etimologico*).

Une saison au Paradis de l'étymologie – Appunto

Poindre, point, pénétrer, percer, broder à l'aiguille, aigu, pénétrant, piquant, acerbe, amer, peindre, dépeindre, ponctuer, fixer (des yeux quelqu'un; se mettre des choses dans la tête), planter, enfoncer, se battre, tirer l'épée, peau,

pied, attacher, poing, faire pénétrer un objet pointu dans la peau, offenser avec des mots, irriter. Raconté à l'infinitif, le récit d'une mort annoncée, remontant du fond des langues romanes.

Chez Pasolini, la problématique de l'inachèvement crève l'écran autant que ses écrits. *Pétrole*, «ce véritable trou d'écriture [qui] exige de s'engouffrer entièrement – au risque de se perdre – dans une relation tout aussi incertaine que forcenée avec un objet travaillé par le sexe, la politique et l'art […]» (Roy. "Pasolini: non réconcilié": 325) en est l'exemple le plus probant. Dans ce roman, la forme de l'inachèvement est menée à son plus haut degré d'expression. Résurgence du *non finito* des récits courts des années cinquante, *Petrolio*, mais aussi *La Divina Mimesis*. Ce manuscrit voulu inabouti par Pasolini, dédié ironiquement à ses 'ennemis' et remis dans cette forme-là à son éditeur quelques semaines avant sa mort, ne cesse de nous laisser pantois.

Dans sa préface à un choix de poèmes de Pasolini publié récemment et destiné aux jeunes lecteurs italiens, Valerio Magrelli (qui prenait part à un plan-séquence de mon rêve la nuit dernière, mais dont je tairai le récit, si je veux mener à terme cet article) note que les ouvrages critiques sur PPP abondent, occupant un mètre linéaire de sa bibliothèque romaine. Il soutient:

> Cette prolifération d'essais a ses racines dans le caractère typiquement Renaissance de la figure pasolinienne. Nous ne tomberions pas dans l'excès en affirmant que "le rossignol de l'Église Catholique" (comme il se définissait lui-même) fut en réalité un artiste boulimique et protéiforme, semblable à Pietro Bembo (théorique, critique et poète), à l'Aretin (polémiste et rimeur), à Michel-Ange (peintre, sculpteur, écrivain) pour ne pas dire à Leonardo (que Paul Valéry rangeait parmi les "anges de la morphologie") (7).

Automne 1977 ou peut-être 1978, au Ouimetoscope, un petit cinéma de répertoire situé sur la rue Sainte-Catherine à Montréal. Projection de "Salò ou les 120 journées de Sodome". Tandis que le film progresse, graduellement, la salle de cinéma se vide. On entend le son des sièges repliables. L'un après l'autre, ils vont battre brutalement contre leur dossier. C'est insoutenable. Je me lève, sors du cinéma. Le film demeure inachevé dans l'œil du spectateur. Ce caractère d'incomplétude dans la réception de l'œuvre chez Pasolini, en tant qu'objet repoussoir, collera longtemps à ma peau. Même chose pour *Teorema* (le livre d'abord, puis le film), pour les films de la *Trilogie de la vie*, pour "Médée". À tout coup, je dois mettre fin au contrat de lecture, de visionnement, cette loi non écrite que me propose le poète-cinéaste. Je mets fin, mais j'y reviens, immanquablement.

Note personnelle à l'égard de l'œuvre pasolinienne

Ne pas attendre la fin, ne pas savoir avec certitude quand partir, comme on ne sait pas, du reste, à l'avance – sauf peut-être PPP lui-même – le jour et le moment de notre mort. Combien de fois ai-je commencé de visionner l'un de ses films sans jamais parvenir au générique de fin. Une force étrangère à mon amour pour sa poésie me poussait à quitter le film, le scénario, le livre, et à aller moi-même y trouver une issue, plus loin, hors de *la langue écrite de la réalité*, de l'autre côté, peut-être dans *la langue orale de la réalité*, c'est-à-dire dans la vraie vie.

Rares sont les œuvres qui tendent de toutes leurs forces, comme celle de Pasolini, à ainsi se rapprocher de la vie, jusqu'à s'y perdre. La vie chez Pasolini s'insinue dans ses titres, apparaît au seuil même de son écriture: *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, *La Trilogia della vita*. Et nous pensons naturellement à *Vie d'un homme*, le titre choisi par Giuseppe Ungaretti pour ses *Poésies complètes*; à *L'Homme sans qualités* de Musil; au journal de Cesare Pavese, *Le métier de vivre* ou aux poètes états-uniens de la *Beat generation*, Allen Ginsberg, Jack Kerouac.

«La vita finisce dove comincia»: il s'agit de la dernière réplique dans "Edipo Re", venant de la bouche de Franco Citti. La vie finit où elle commence. Si nous inversions les pôles et remplaçions "vie" par "mort", nous nous retrouverions au coeur du problème, dans l'oxymore même du problème: *Una morte violenta. Ragazzi di morte. La Trilogia della morte* (qui serait une manière d'abjuration de la *Trilogie de la vie*). Nous le réalisons en ce moment.

> Vieux Michel-Ange, je cherche quelque chose
> à quoi la recherche de style ne m'a servi
> que de folie, mystique répétition.
> Revenant des bas quartiers de Messine, de la casbah de Catane,
> ainsi, je traîne avec moi la mort dans la vie
> (Pasolini. "Destitué de mon autorité": 381-383).

Enzo Siciliano ne se trompe pas: «[…] tout ce qui touche à Pasolini ne peut échapper à l'oxymoron, à la figure de rhétorique qui exprime l'opposition et la disparité» (461). Et plus loin: «Génial, indubitablement, poète raffiné: l'écriture était un mal dont l'existence ne parvenait pas à le guérir» (466).

Novembre 2009, Milan. Je participe à un colloque qui commémore le vingtième anniversaire du décès du poète Antonio Porta dont je viens de traduire un recueil de textes inachevés. Je reviens de la librairie Feltrinelli avec deux livres: *Tutte le poesie* de Porta, judicieusement publié à l'occasion du colloque, et *Petrolio*. Quelle curieuse combinaison! Une œuvre nommément et officiellement complète et une autre tendant de toutes ses forces vers son inachèvement.

Je traverse en oblique une piazza del Duomo bondée de gens inconnus. On y tient une manifestation monstre. Une heure plus tôt, assis à la terrasse du Café Savinio, j'avais fixé dans un calepin ce poème instantané qui relatait les événements ayant eu cours sous mes yeux:

Aujourd'hui jour de grève générale

Sur la place, une scène a été aménagée et les boîtes
de son, d'ores et déjà, crachent leurs basses

Des policiers anti-émeute étriqués de jambières
et de boucliers font partie de la masse
qui ira à l'encontre de la masse,

De jeunes couples s'embrassent
Pas embarrassés
On devra débarrasser

La cathédrale évoque une fusée tendant
à raser le ciel. Le compte à rebours
est commencé.

Les flèches gothiques ont empalé un oiseau.
Le milan. Et tout s'est immobilisé
dans le mouvement (Catalano. "Jour de grève": 98-99).

Quand meurt Pasolini, j'ai l'âge de Ninetto Davoli au moment de sa rencontre avec le poète-cinéaste sur le plateau de "La ricotta". Mes premières pulsions sexuelles. Je commence à savoir le pouvoir de séduction que j'exerce sur les filles – du moins, sur quelques-unes. Et je m'y applique, à l'aveugle. Une fois, en présence d'Anne Girotto et d'Andrée Hudon, deux filles de mon âge, flânant dans une cour d'école vacante de la banlieue et ne sachant qui des deux je préférais, je les ai embrassées en alternance, passant de l'une à l'autre plusieurs fois, sans y voir d'inconvénients ni faire de différence. Je revois la scène. J'embrasse Anne, m'arrête, me tourne vers Andrée, l'embrasse, m'arrête, me tourne vers Anne, l'embrasse, m'arrête, etc. Dans un autre monde, qui sait, cela aurait pu inspirer à Pasolini une séquence de film.

Caractère programmatique de l'écriture pasolinienne

La vie de Pier Paolo Pasolini se lit telle le scénario d'un film qui reste encore à faire, telle une structure, justement, tendant à devenir une autre structure.

Dans cette esthétique du *non finito*, seul le montage peut arriver à mettre fin à cette vie recherchée et lui donner un *sens*: «Tant que je ne serai pas mort, personne ne pourra être certain de vraiment me connaître, de pouvoir donner un sens à mon action, laquelle, en tant que moment linguistique, reste difficilement déchiffrable» (Pasolini. "Observations sur le plan-séquence": 212). La vie, en quelque sorte, après la mort: «Faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle» (Pasolini. "Être est-il naturel": 216). Pasolini: prophète, martyr, corsaire, visionnaire, politicien, croyant et, surtout, Mythe. «Ce n'est que grâce à la mort que notre vie nous sert à nous exprimer» (212).

Prophétie d'une tragédie géo-politique en cours

«Un jour viendra le Marché Commun, en attendant on danse au Bal Commun. Les petites bourgeoisies fascistes prêtes pour l'Unité d'Europe au nom de l'Aridité Commune» ("Voix en poésie"). L'Histoire qu'illumine une lumière, cette lumière-là qui renversa Paul de Tarse et le jeta par terre de son cheval, donne raison à Pasolini.

Prophétie de sa propre mort sur la plage d'Ostie

> Seul, ou presque, sur le vieux rivage
> parmi les ruines d'une antique civilisation
> Ravenne,
> Ostie ou Bombay – c'est pareil –
> […] je commencerai peu à peu à me décomposer,
> dans la lumière déchirante de cette mer,
> poète et citoyen oublié ("Une vitalité désespérée": 301).

Prophétie quant à la mise en scène de sa mort

> […] et enfin, détail macabre mais émouvant, on le reconnaîtra, une feuille quadrillée (évidemment arrachée à un bloc-notes) remplie d'une dizaine de lignes très incertaines – a été trouvée dans la poche de la veste de son cadavre (il est mort, tué à coups de bâton, l'an dernier à Palerme) (*La Divine Mimesis*: 75-76).

Écrire sur Pasolini. Par où commencer? À l'instar de la première note de l'auteur (N.d.A) dans *Petrolio*: «Ce roman n'a pas de début» (*Pétrole*: 19). Par quoi finir? Quelle fin envisager à ce genre de texte, celui-ci, composé de notes, de souvenirs d'adolescence, d'impressions, de citations, d'hésitations couchés sur le papier. Finir peut-être avec un désert, ce désert qui traverse ses films et semble le non-lieu par excellence, le lien entre la société d'avant et la société

d'après, qui soude le mythe à la réalité, écarte la Nouvelle préhistoire de l'Ancienne (la société consumériste de son avant). Commencer par un désert étiré juqu'au mot FIN, placé là où il faut cesser, avec toute l'ironie que la chose comporte. Tout comme prêcher dans le désert…

Dans "L'Évangile selon Saint Matthieu", ce chef d'œuvre du septième art, ce sont les dernières paroles de Jésus «Ed ecco, io sono qui con voi per sempre fino alla fine del mondo»[3]. Et, coup de cinéma, apparaît le FIN du film précédant le générique. Oxymore. À la toute fin des "Contes de Canterbury", Pasolini écrivant son film: «Qui finiscono *I Racconti di Canterbury* raccontati per il solo piacere di raccontarli. Amen». Au simple plaisir de raconter, il y a une fin inscrite en gros caractères.

Hypothèse

La sexualité est, chez Pasolini, ce qui a balisé sa route, rendu possible son passage du monde paysan, agraire, celui du lieu de son enracinement, son Frioul, son Casarsa della Delizia, à celui du sous-prolétariat romain. De la même manière, dans son cinéma, l'image du désert unit les mondes antique et moderne, les sociétés pré- et post-industrielle. La sexualité de Pier Paolo Pasolini est représentée filmiquement par ce désert, ce terrain vague, ce terrain de foot, cette piste d'atterrissage sans avion. La sexualité de Pier Paolo Pasolini prenant fin à l'Hydrobase d'Ostie, le jour même de la Toussaint, comme si ce fut là sa dernière mise en scène. Une disparition qui nous laisse sur notre faim.

Seconde hypothèse

Puisque l'œuvre, la vie et, par le biais du trope de l'oxymore, la fin de Pasolini sont intimement liées, il n'est pas étonnant que le mystère entourant son assassinat plane encore aujourd'hui. Jamais il n'a été possible de donner une paternité aux traces des cinq différents ADN trouvées sur les lieux du crime. Au même titre que la forme de l'œuvre et de la stylistique qui l'accompagne, la mort de Pasolini, elle aussi, est demeurée inachevée. Un livre ouvert, un film à faire, un crime parfait.

L'ami d'enfance, le peintre Giuseppe Zigaina, aurait pu tout aussi bien le dire dans ces mots: une mort en forme d'œuvre ouverte.

[3] «Voici, je suis avec vous pour toujours jusqu'à la fin du monde».

Mon Olivetti

Question d'avancer dans un nouveau projet de roman, j'avais apporté avec moi à Rome ma rutilante machine à écrire. Je ne me rappelle plus du modèle. Elle était noire et pouvait, en tout cas, garder en mémoire les quinze ou vingt derniers caractères de frappe dans le but de les effacer au besoin grâce à une touche reliée mécaniquement à une bande d'effacement. C'était en 1988 et je tapais fébrilement sur cette dactylo proto-électronique les premiers jets de ce qui allait devenir *On achève parfois ses romans en Italie*. J'habitais l'appartement de ma future épouse, situé sur via dei Volsci dans le quartier populaire de San Lorenzo. Deux ou trois fois par semaine, nous nous rendions gaiement Da Pommidoro, notre *trattoria* de prédilection, que nous rejoignions en longeant une série de murs tapissés de graffitis. Pasolini, je l'ai su après, était un habitué de cette *trattoria*. Le jour de son assassinat, il y avait même mangé en compagnie de Ninetto Davoli et de l'épouse de ce dernier.

J'ignore pourquoi, mais une bonne partie de la clientèle chez Pommidoro était composée de sourds-muets – du moins, à cette époque. Cette donnée frappait l'imaginaire. Peut-être y avait-il un institut pour sourds-muets tout près? Le silence qu'il y avait chaque jeudi soir dans l'établissement où l'on nous servait nos *pappardelle al cinghiale* ou nos *linguine alle vongole*, était presque mystique. Non pas une omertà commandée par quelque entité mafieuse, mais un silence plein de cette béatitude qui accompagne l'ouvrier qui a fini sa semaine.

De fil en aiguille

Ce matin, je me rends à une clinique du centre-ville de Montréal pour un prélèvement sanguin. L'infirmière, pour faire diversion et m'éloigner de l'idée qu'une aiguille est sur le point de fouiller mes veines, comme le ferait toute bonne infirmière digne de ce nom, me demande: «Il est bon, votre livre?», en indiquant des yeux celui que j'ai apporté avec moi, posé sur l'appui-bras. Il se trouve que ce livre est *Lettres luthériennes*. Malaise palpable. Suit un silence, qui n'a rien de religieux ou de diplomatique. Est-ce un bon livre, un beau livre, est-ce seulement un livre? Comment en parler? Que rajouter? Que pourrais-je lui dire d'aussi rassurant, entre un échantillon de sang et le flacon d'urine à suivre, à cette infirmière bénie qui veut mon bien?

Hiver 1963

Partis en famille pour un *road trip*. Mon père est au volant de sa Plymouth 1959 dotée de pneus à flanc blanc. Nous roulons en direction d'Acapulco. Arrivés

près de la frontière mexicaine, nous apprenons à la radio l'assassinat de John F. Kennedy. L'annonce de l'assassinat de Pasolini avait quant à moi la forme d'un doux sifflement à l'oreille venu de la bouche de ma mère. Ce matin-là dans une banlieue de la métropole, elle m'a soustrait à mon rêve. Pasolini est mort. Cinq ou six ans plus tard, dans un cours de sémio où je serai inscrit, le professeur dira devant la classe, visiblement secoué: Roland Barthes est mort, hier, fauché par une camionette. Fin.

Bibliographie citée

Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Seuil. 2009.
Catalano, Francis. *On achève parfois ses romans en Italie*. Montréal: l'Hexagone. 2012.
———. *Au cœur des esquisses*. Montréal: l'Hexagone. 2014.
———. "Jour de grève". *Au cœur des esquisses*. Montréal: l'Hexagone. 2014.
Dizionario etimologico online. www.etimo.it/?term=pungere
Laurencin, Hervé-Joubert. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma. 1995.
———. "Les treize Appunti". Id. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma. 1995: 125-128.
Magrelli, Valerio. "PPP: Politica, pellicola, poesia". *Pier Paolo Pasolini. Carne e cielo*. Milano: Salani. 2015: 7.
Pasolini, Pier Paolo. "Être est-il naturel ?". *L'expérience hérétique*. Paris: Payot. 1976: 216.
———. *L'expérience hérétique*. Paris: Payot. 1976.
———. "Observations sur le plan-séquence". *L'expérience hérétique*. Paris: Payot. 1976.
———. "Une vitalité désespérée". *L'expérience hérétique*. Paris: Payot. 1976: 301.
———. "Une vitalité désespérée". *Poésie en forme de rose*. Paris: Payot & Rivages. 2015: 67.
———. *La Divine Mimesis*. Traduit par Danièle Sallenave. Paris: Flammarion. 1980.
———. "Gas". *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti (Gli elefanti). 1989: 50.
———. *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti (Gli elefanti). 1989.
———. *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*. Paris: Seuil. 2000.
———. *Pétrole*. Traduit par René de Ceccaty. Paris: Gallimard. 2006.
———. *La persécution*. Poèmes choisis, présentés et traduits par René de Ceccatty. Paris: Points. 2014.
———. "Marilyn". *Pier Paolo Pasolini. La persécution*. Paris: Points. 2014: 91-94.
———. "Destitué de mon autorité". *Poésie en forme de rose*. Paris: Payot & Rivages. 2015: 381-383.
———. *Pier Paolo Pasolini. Carne e cielo*. Préface de Valerio Magrelli. Milano: Salani. 2015.
———. *Poésie en forme de rose*. Traduit par René de Ceccaty. Paris: Payot & Rivages. 2015.
———. *"Voix en poésie" du film documentaire "La rabbia"*. 1963.
Porta, Antonio. *Yellow*. Traduit et préfacé par Francis Catalano suivi d'une postface de John Picchione. Montréal: Noroît. 2009.
Roy, André. "Pasolini: non réconcilié". *Voyage au pays du cinéma*. Montréal: Les Herbes rouges. 1999: 325.
———. *Voyage au pays du cinéma*. Montréal: Les Herbes rouges. 1999.
Siciliano, Enzo. *Pasolini. Une vie*. Paris: la Différence (Essais). 1983.

Filmographie

Pasolini, Pier Paolo. "L'Évangile selon Saint Matthieu". 1964.
———. "La rabbia". 1963.
———. "Le Décaméron". 1971.
———. "Les contes de Canterbury". 1972.
———. "La ricotta". 1963.
———. "Médée". 1969.
———. "Teorema". 1968.
———. "Salò ou les 120 journées de Sodome". 1975.

STATI UNITI

ICONE A STELLE E STRISCE NEL PASOLINI TENTATO DAGLI *STATES*

Angela Felice*

Abstract

Il saggio ripercorre la presenza dell'America, soprattutto cinematografica, nell'opera e nel pensiero di Pasolini. Nell'interessante storia di questo rapporto intermittente sono individuate quattro fasi: ad una prima apparizione della cultura del nuovo mondo nel dopoguerra friulano, subentra un successivo rigetto, corretto dal contatto diretto con la realtà statunitense. L'ultima fase dell'americanismo pasoliniano conosce tuttavia negli anni Settanta il ritorno alla posizione polemica del rifiuto, in parallelo con l'incupirsi pessimistico che connota il pensiero corsaro dell'ultimo Pasolini.

Star and Stripes Icons in Pasolini's Enticement with the States

The essay traces the presence of America, especially its film, in the works and thought of Pasolini. In the interesting history of this on and off relationship four phases may be identified: a first appearance of the culture of the new world in Friuli after the Second World War, is followed by a form of rejection, which is then to be reshaped when Pasolini actually met with the American reality. The last phase of Pasolini's Americanism in the early seventies recaptures the original polemical attitude of refusal, conjunctly with the growing pessimism connoting Pasolini's thought of the time.

Pasolini e la cultura del nuovo mondo. Tappe di un dialogo

New York? «È una città magica, travolgente, bellissima. Una di quelle città fortunate che hanno la grazia. Come certi poeti che ogniqualvolta scrivono un verso fanno una bella poesia. Mi dispiace non esser venuto qui molto prima, venti o trent'anni fa, per restarci. Non mi era mai successo conoscendo un paese. Fuorché in Africa, forse» (Fallaci 1598).

A metà degli anni Sessanta aveva ragione Oriana Fallaci nel dire che nessuno, nemmeno un comunista, non potesse non essere preso dalla vertigine, una

* Direttrice del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, giornalista, pubblicista, critica teatrale.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

volta messo piede nella Grande Mela, e non perderci la testa, mandando all'aria preconcetti e diffidenze ideologiche della vigilia. Nessuno, nemmeno un «marxista convinto» e «cristiano arrabbiato» (Fallaci 1596), insomma Pasolini, di cui infatti fu la Fallaci a raccogliere quelle espressioni di totale incantamento e quasi di candore fanciullesco nel corso di un'intervista al poeta, poi uscita su *L'Europeo* del 13 ottobre 1966.

L'entusiasmo di quell'inedito Pasolini a stelle e strisce non passò peraltro inosservato sul fronte della sinistra italiana, come prova la reazione interlocutoria di un lettore che su *Paese Sera* gliene chiese spiegazioni, peraltro ottenendole puntualmente dal diretto interessato. Sulla testata, poco più di un mese dopo, il 18 novembre, fu infatti lo stesso Pasolini, con l'intervento "Guerra civile" non più mediato dal filtro giornalistico (1429-1439), ad argomentare e razionalizzare il senso politico del suo eterodosso innamoramento per l'America o, meglio, per quella frazione di America che ne aveva sollecitato l'entusiasmo.

A New York Pasolini arrivò per la prima volta nel 1966, inizialmente ai primi di agosto, al ritorno dal festival del cinema di Montreal dove era stato proiettato "Uccellacci e uccellini", e poi subito dopo, in settembre, per una visita più lunga, che lo irretì e lo frastornò, lasciandolo «confuso» (Pasolini. "Un marxista a New York": 1603) tra l'ammirazione per la vitale controcultura radicale dei ghetti neri e della contestazione beat e il rispetto per il sistema americano, tra il luccichio di Manhattan e l'inferno di quartieri più tragici, violenti e disperati, Harlem come Brooklin.

«Devo tornare, devo approfondire» (1603), dichiarò ancora alla Fallaci, confidandole sull'onda dell'esaltazione anche il proposito di trasferire proprio lì, nel *melting pot* moderno del laboratorio newyorchese e degli *States*, l'ambientazione del film su san Paolo, con la sua «risposta santa, cioè scandalosa» (1601), alla corruzione del presente. Quel progetto, a lungo accarezzato, non andò mai in portò, così come sfumò presto anche il *dream* americano di Pasolini, che tornò in America tre anni dopo, nel marzo del 1969, ma solo per ricavarne impressioni amareggiate di disillusione, rovesciate rispetto all'euforia per il fermento della metropoli di un mondo nuovo e giovane, un Eldorado del mondo in cui vivere – così gli era parso nel 1966 – «come in una vigilia di grandi cose» e con la sensazione che lì «tutto stia per cominciare» ("Guerra civile": 1430).

Ritornerò sulle ragioni che motivano questa altalena mossa tra una folgorante attrazione e poi un ritrovato raffreddamento, altalena che va riportata non tanto a fatti oggettivi, ma soprattutto al mutare della visione politica dello stesso poeta e al passaggio, in lui, dall'utopia della possibile speranza nel cambiamento rivoluzionario al deserto di una più plumbea disperazione. Resta il fatto che il 1966 segna il punto di maggior empatia tra Pasolini e gli *States*, al culmi-

ne di una parabola di crescente attenzione sensibile che, non nata da zero, conosce infatti altre precedenti puntate di interesse. «Dell'America sono innamorato fin da ragazzo» ("Un marxista a New York": 1600), dichiarò ancora in quel fatidico 1966, rievocando il fascino esercitato su di lui, se non dalla letteratura, certo dal cinema statunitense, con le sue immagini forti di un'America «violenta, brutale» (1600).

Sarebbe lungo, e in questa sede tutto sommato improduttivo, stilare un repertorio analitico dei tanti e intermittenti rinvii testuali alla cultura del Nuovo Continente che occhieggiano nella pagina e nell'immaginario visivo di Pasolini, prima del suo diretto contatto con la realtà umana e culturale d'Oltreoceano. Giova semmai isolare alcune poche figure dal carattere fortemente iconico e condensarvi simbolicamente reti di significato più vasto, verificabili anche nelle altre scelte espressive coeve adottate dallo scrittore-cineasta.

Immagini di gioventù nell'Italia americana della libertà e della licenza

Ecco dunque che, già nel giovane Pasolini del dopoguerra friulano e poi in quello più maturo dei primi anni Sessanta, balzano con prepotenza in primo piano due emblemi smaglianti del mondo americano o, meglio, del cinema dei divini di Hollywood, fabbrica 'industriale' di miti, sogni e stelle. Prorompe così, con la stupenda forza oscena e spudorata di un'apparizione quasi ierofanica, la bellezza debordante di Rita Hayworth protagonista del film "Gilda" di Charles Vidor (1946)[1], la cui descrizione sigilla con la potenza espressionistica dello choc le pagine struggenti ed elegiache di *Amado mio*, il romanzo breve giovanile edito postumo nel 1982 in cui Pasolini decanta il suo tormentato desiderio omosessuale. Sullo schermo del cinema all'aperto di Caorle la bellezza «equivoca e angelica» (263) della strepitosa star dalla chioma rossa esplode come l'atomica cui venne subito associata, fa ansimare e infoiare nella libidine collettiva la platea popolare che ne adora l'eccezionalità erotica[2], provoca un estenuato languore sensuale nel cuore di Desiderio, infelice innamorato. «Immenso corpo» (263) è il corpo di questa Gilda dalla

[1] "Gilda", il film di Charles Vidor con Rita Hayworth, all'epoca moglie di Orson Welles, e Glenn Ford, uscì nel 1946, con distribuzione in Italia nel 1947. "Amado mio", la celebre canzone cantata da Rita Hayworth, è di Robert-Fischer-Derilli. Pasolini pensa a quel titolo già nel 1950, come scrive in una lettera a Silvana Mauri l'11 febbraio di quell'anno.

[2] È un'immedesimazione che Pasolini ripropone anche nel film "Che cosa sono le nuvole?" (girato nel 1967 e distribuito nel 1968) in cui il pubblico popolare risulta incapace di distinguere tra la realtà e la sua rappresentazione.

«bellezza di contadina» che si sfila il guanto «con delicata libidine e furiosa pazienza» (263), a spia metonimica di uno *strip-tease* che non serve mostrare e a coagulo di una sequenza di contrasti tutti pasoliniani che ne traducono l'ambiguo volto «di sorella e di prostituta» (263), di creatura sospesa tra cielo e carne.

Con lei è l'America della libertà e della licenza a campeggiare sullo schermo di una piccola periferia contadina. E la diva bellissima e inarrivabile tematizza e incentiva i comportamenti non più repressi di una nuova disinvoltura, anche erotica e soprattutto maschile, che erano impensabili nei costumi pudichi dell'Italia fascista, cattolica e contadina, ma che ora, nel dopoguerra della liberazione, paiono consentiti e incentivati dal modello di una mitica America delle opportunità e dell'emancipazione. Non per nulla, lo spogliarello solo alluso di Gilda si accompagna sulla pagina pasoliniana alla promessa d'amore del ritroso Iasìs, finalmente concesso all'innamorato Desiderio e anch'esso lasciato nell'ambiguo silenzio del non detto.

Nel dopoguerra avanzano dunque i miti americani, di cui Gilda-Rita pare una stellare antesignana e che ancora non sono avvertiti come le false sirene che possono inquinare l'umile Italia, allora tesa al suo riscatto civile e alla conquista della libertà. Così non pare nemmeno per la vita dei tre ragazzi – Milio, Eligio, Nini – di cui Pasolini racconta il percorso di formazione (e di delusione) nel romanzo *Il sogno di una cosa*, pubblicato a Roma nel 1962 quasi per un congedo dalla prosa di romanzo tradizionale e dalla stessa produzione giovanile ma progettato in Friuli già nei tardi anni Quaranta. Anche in quell'affresco epico di popolo, ambientato nel dopoguerra del 1948-1949 e in una minuscola periferia contadina, sono i giovani a rivelarsi sensibili alle influenze americane e a imitarne i simboli negli abiti o in nuovi gusti musicali, ma senza che queste mode esterofili introducano sostanziali fratture e frizioni nella vita della comunità e tra le generazioni.

Nella 'sagra', tradizionale momento di passaggio con cui il romanzo si apre, i ragazzi contadini sfoggiano camicie «alla cow-boy» e all'«americana» (11) e uno di loro, Eligio, il più scontento o il più ingenuo, si cimenta anche in uno sgangherato e improbabile *boogie-woogie*, convertendo una scopa in una immaginaria chitarra, concorrente della fisarmonica, ed esibendo un repertorio canoro da «negro» supportato da uno strampalato inglese inventato:

> Era un ritmo di boogie, che Eligio cantava proprio come un negro: tving, ca ubang, bredar, lov, aucester, tving tving, morrou thear… Se ne stava tutto raggomitolato sulla scopa, accavallando le gambe; guardava negli occhi ridendo gli ascoltatori, non cessava un momento di ridere con quei suoi occhi ardenti che sembravano due pezzi di vetro. Non si riusciva a capire che cosa cantasse, se fosse uno scherzo o una cosa da pazzo, comunque non finiva mai. E lui rideva sempre battendo con le dita

sulla scopa un ritmo perfetto, e cercando chissà dove le parole e il motivo: den bredar, tuinding fear… (13-14).

Dopo un primo sconcerto da parte dei più vecchi, questi nuovi segnali non generano apprensione o inquietudine, ma rallegrano e divertono. E del resto, nel dopoguerra ancora vivificato dagli ideali resistenziali di giustizia e libertà, sono altri i problemi veri per cui i diseredati possano preoccuparsi e lottare: la fame, innanzitutto, che spinge ancora all'emigrazione, e poi il diritto alla dignità del lavoro, che induce a mettersi il fazzoletto rosso al collo e a protestare contro i proprietari terrieri. Semmai, a quelle reazioni attive per il riscatto collettivo dalla miseria materiale pare che l'incentivo del vitalismo possa venire proprio dal modello dell'America, un'America non amara né ancora sospetta come regno del capitale e culla di false felicità consumistiche.

Le mode americaneggianti, indossate dai giovani come provocatori abiti d'accatto, disegnano scenari più allarmati solo più tardi e solo allora contribuiscono a porre al centro dell'attenzione la 'questione giovanile', avvertita come problema e come strappo in quella continuità tra padri e figli, adulti e ragazzi, che fu concetto particolarmente caro al pensiero pasoliniano. È il caso dei *teddy boys* che anche in Italia, insieme al nuovo gusto del rock, sollecitò negli anni Cinquanta osservazioni più o meno sconcertate e moralisticamente censorie. Si trattava di inedite tendenze generazionali che, sulla scia dell'influsso straniero di marca per lo più anglofilo, parevano acclimatare e sdoganare atteggiamenti nuovi di sospettabile fenomenologia, tanto sul piano della tendenza giovanile alla spoliticizzazione quanto su quello della rottura con gli adulti, esclusi dalle inedite forme autonome di aggregazione e di divertimento rivendicate da una esplosiva 'gioventù bruciata'. Come il suo solito, Pasolini volle verificare di prima mano il fenomeno, recandosi per alcune settimane del 1959 tra i *teddy boys* milanesi e ricavando da quel soggiorno la sceneggiatura per il film "La nebbiosa", non realizzato poi secondo i suoi intenti e oggi leggibile nella sua interezza anche come documento della vorace e lucida curiosità sociologica del suo autore[3].

Sempre pronto a intercettare quanto si muove intorno a lui, in questo caso in una metropoli del nord già toccata dal *boom* e percorsa in tutti gli ambienti sociali, Pasolini traccia una sorta di *Satyrikon* moderno per una storia dura di violenza funerea e disperata, di cui i giovani di una gang aggressiva si rendono

[3] Rinvio all'edizione de *La nebbiosa*, a cura di Graziella Chiarcossi. Da ricordare che i registi Gian Rocco e Pino Serpi ne ricavarono nel 1963, tradendo molto la trama, il film "Milano nera", che fu un fiasco al botteghino, nonostante il nome di Pasolini campeggiasse sui manifesti.

protagonisti per un'intera notte balorda. Mimetizzati sotto divise nere di cuoio, ciuffi vistosi di chiome esibite e nomi da banda (il Teppa, Toni detto "Elvis", il Contessa, Mosè, il Gimkana e Rospo, il capo), sono giovani da subcultura teppistica e nichilista, incattiviti, oltre e più che dai modelli di importazione d'oltreoceano, dall'ipocrisia perbenista di padri reazionari e scioccamente paternalisti. È la tesi interpretativa di Pasolini[4], che non manca così di evidenziare la lontananza e la diversità di quei nuovi comportamenti generazionali dall'innocenza contadina della meglio gioventù friulana e dalla spavalda, ingenua maramaldaggine borgatara dei ragazzi di vita. Così si profilano all'orizzonte le avvisaglie del futuro grado zero di mostruose gioventù a venire, nella nuova Preistoria della mutazione antropologica.

Siamo del resto a ridosso degli anni Sessanta, un giro di boa per lo scrittore che avverte intorno a sé un mondo che cambia e si stravolge. E in lui, mentre paiono esaurirsi le culture popolari e sbiadire anche i riferimenti ideologici, *in primis* gramsciani, che ne avevano consentito la rappresentazione, emergono perciò sia la necessità di una ridefinizione del ruolo dell'artista-testimone che la ricerca di altri strumenti con cui esprimere un nuovo sentimento della crisi. Nel 1961, con "Accattone", il poeta passa dietro la macchina da presa e sceglie il cinema che, secondo la nota poetica pasoliniana, garantisce linguisticamente la restituzione della realtà attraverso la stessa realtà, senza filtri e simbolismi verbali. Fu opzione straordinaria e insieme scelta polemica di campo anche nei confronti del mondo delle lettere, trincerato in astratto elitarismo negli esercizi formalistici e iperletterari della neo-avanguardia, raccolta attorno al Gruppo 63.

L'America della rabbia e della crisi

Appunto dal cinema pasoliniano dei primi anni Sessanta provengono altre due icone dello *star system* americano, che, proprio in virtù della forza internazionale della loro visibilità, possono rafforzare il discorso polemico che ormai lo scrittore intrattiene col suo tempo e, di striscio, anche con gli inquinamenti provenienti dall'oltreoceano capitalistico. Il riferimento va naturalmente a Orson Welles e soprattutto a Marilyn Monroe, presenti rispettivamente, anche se con diverse direzioni di senso, nel film "La ricotta" e nel video-documentario "La rabbia", entrambi realizzati nel 1963.

Scelto non per incarnare se stesso, come sostiene Robert Gordon (193)[5], e nemmeno per impersonare un regista geniale e raffinato di Hollywood impegna-

[4] Si veda al riguardo Pasolini, "La colpa non è dei *teddy boys*": 92-98.
[5] Sul dibattito al riguardo, cf. anche Subini 117-125.

to sul set di un kolossal 'americano' sulla Passione, Welles è invece leggibile come l'alter ego di Pasolini che vi proietta le sue scissioni di artista in crisi, un artista ora lacerato tra la coscienza colpevole del successo mondano e del cinismo estetizzante, in cui rischia di isterilirsi il suo rapporto con i 'povericristi', e l'urgenza della polemica contro nuovi pericolosi nemici, che avanzano in un paese traghettato al benessere troppo in fretta e ancora marchiato da vizi antichi e nuovi: l'arroganza dei potenti, il servilismo e il qualunquismo della cultura e, modernamente, la volgarità dei media e della incipiente società di massa. «La società italiana» – così il regista Welles raggela con furore il giornalista-lacchè che lo intervista sul set – resta «il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa» (Pasolini. *Per il cinema:* 336). Se le cose stanno così, cioè senza difese, è inevitabile ipotizzare che la cittadella italiana possa essere facilmente colonizzata e deturpata dalla modernità del danaro e del falso edonismo materiale.

Nella "Ricotta", la figura del regista-alter ego, costruita nel segno dell'ambiguità, si eleva dunque a incarnazione imponente della pachidermica paralisi cui, secondo il tormento civile di Pasolini, può approdare l'arte 'impegnata' e critica nel contesto di una società che non ne sente più la necessità. A contraggenio con questa posizione, non ha dubbi invece il Pasolini indignato che, su sollecitazione del produttore Gastone Ferranti e con la collaborazione di Carlo di Carlo, si mette all'opera per montare immagini, fotografie e soprattutto materiali di repertorio del cinegiornale "Mondo libero" (1951-1959) in vista del film "La rabbia", in cui documentare la storia del dopoguerra non solo italiano e corredarne la visione con originali commenti in prosa e in versi.

È noto che, per lo scomodo anticonformismo di quel montaggio e per la sua dichiarata presa di posizione ideologica, a Pasolini fu affiancato il nome di Giannino Guareschi, una penna acuta e visceralmente anticomunista, così da garantire una sorta di contraddittorio tra punti di vista opposti, da sinistra e da destra, sugli stessi fatti storici. L'operazione non decollò, lo stesso Pasolini dichiarò di voler ritirare la sua firma da un'opera che non riconosceva più come sua e di fatto il film uscì ben presto dalle sale, nel disinteresse generale. "La rabbia" resta invece uno straordinario documento di film 'lirico' di denuncia della cui originalità lo stesso autore era conscio, ispirato dall'ambizione – così scrisse su *Vie Nuove* – di «inventare un nuovo genere cinematografico» e di «fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove» (De Palma 58-62).

In effetti nel montaggio acronologico e ritmico dei vari materiali (filmati, fotografie, riproduzioni di quadri, brani tratti da altri film) il risultato era del tutto originale per la coerenza tra le intenzioni e le soluzioni formali adottate, ossia tra l'attacco frontale alla nuova configurazione dell'Occidente edonista e guerrafondaio, propagandato da compiacenti mezzi di comunicazione di massa, e la decontestualizzazione e risemantizzazione dei materiali visivi, giustap-

posti per contrasti secchi o spiazzati da commenti che ne smentivano le immagini. Di quel nuovo modo verbo-visivo, che smantellava e smascherava le menzogne mediatiche della società che Guy Debord avrebbe definito «dello spettacolo» già nel titolo del suo celebre saggio del 1967, basti l'esempio del commento che accompagna la sequenza dell'elezione di Ike Eisenhower, acclamato tra le urla festanti della folla:

> La gioia dell'americano che si sente uguale a un altro milione di americani nell'amore per la democrazia: questa è la malattia del mondo futuro! Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita (Pasolini. "La rabbia": 381-382).

Questa America non promette più l'euforia della libertà, della gomma da masticare, del jazz e dell'abito antinconformista. È un'America padrona, regno del dollaro, dei successi facili, delle guerre e della propaganda televisiva. Un'America che, appunto, suscita la rabbia degli intellettuali critici come Pasolini, indignati dai misfatti e dal contagio del mondo del capitale ma anche non arresi e impegnati a rilanciare i segnali della speranza rivoluzionaria che trapelano da tanti fatti contemporanei: le lotte per la liberazione coloniale dei paesi poveri del Terzo Mondo o le nuove forme di protesta contro le ingiustizie di classe.

Con sguardo epocale, nella "Rabbia", Pasolini interpreta criticamente la società del suo tempo, sottraendola al suo essere cronaca ancora opaca e di impervia decifrabilità. Vi ritaglia fatti terribili di morte e insieme barlumi alternativi di ribellione, ricorre a figure anonime e a nomi celebri della storia, evidenzia lo scontro tra i ricchi e i poveri del mondo, con l'esito funereo di tante vittime, oscure o famose e bellissime, che restano sul tappeto. Ecco allora l'icona Marilyn, stella bionda di celluloide del desiderio internazionale, che fu trovata senza vita a Hollywood il 4 agosto 1962. E qui, incorniciata dall'immagine dello scoppio della bomba atomica, la diva meravigliosa è sublimata poeticamente solo in una figura di vittima, emblema d'innocenza calpestata dalla spietata macchina dell'industria del successo, che crea, esalta e poi divora i suoi miti. È solo una «sorellina più piccola» e indifesa (Pasolini. "La rabbia": 397-399) nel commento in versi che, come per un delicato canto di morte, Pasolini le dedica, recuperando il testo di una canzone già composta per il recital *Giro a vuoto n.3* dell'amica attrice Laura Betti.

Con quel meraviglioso epicedio – nella "Rabbia" il risultato più «riuscito» poeticamente (Pasolini. *Per il cinema*: 3067) anche per il suo autore – un'ombra luttuosa si proietta sulla sequenza di fotografie che colgono l'attrice in istantanee di raggelante bellezza, nella metamorfosi da bambina e ragazza semplice a pin-up e star del jet-set, morta infine in tragica solitudine come gli umili e gli esseri comuni.

Non diva o bambola sexy, Marilyn è cantata dal poeta-cineasta Pasolini solo per la fragilità ferita di bambina senza protezione, che la eleva simbolicamente a facile preda e a martire dello sfruttamento mercantile e di un implacabile *star system*: una «colombella d'oro» deturpata dai «giochi maledetti» dei fratelli maggiori e travolta dalla sua stessa bellezza «sopravvissuta dal mondo antico» (Pasolini. "La rabbia": 399) Con la sua scomparsa – conclude il poeta con i suoi versi commossi – muore anche il mondo, «abbandonato al suo destino di morte» (399).

L'altra America della contestazione pura e dell'azione

Per tornare al punto da cui è iniziato questo nostro viaggio nell'insolita geografia di un Pasolini a stelle e strisce, può dunque suonare strano che appena tre anni dopo la crisi d'identità artistica de "La ricotta" e la cruda stigmatizzazione politica de "La rabbia" la rotta si inverta clamorosamente e che il feroce corpo a corpo ingaggiato fin lì da Pasolini con il demonio americano, colpevole di tanti mali e tanti delitti, si rovesci in direzione positiva. Nel 1966, nella presa diretta con il crogiolo multiculturale e multirazziale della realtà statunitense, prevalgono – lo si è visto – la curiosità, lo stupore, l'esaltazione. Ma a questo punto occorre precisare anche entro quali ambiti e per quali ragioni queste reazioni di entusiasmo si attivino. Nella già citata intervista di Oriana Fallaci, Pasolini non si esime infatti dal sottolineare la cupezza conservatrice della vita americana di ogni giorno, dove cova e prospera l'irragionevolezza dell'odio razzista e della violenza. Non manca nemmeno di evidenziare il conformismo di un presunto, e peraltro astratto, uomo medio americano, al cui modello idealizzato gli ex poveri e gli immigrati aspirano ad assimilarsi, per subalternità psicologica o disperazione, presi dall'ansia piccolo-borghese dell'integrazione e della condivisione dei piccoli privilegi, magari a rate, del benessere. E perfino, con stupore dell'intervistatrice, isola dall'eccitante skyline di New York flash tutti suoi e provocatori su una «miseria da ex colonia, da sottoproletariato» ("Un marxista a New York": 1602).

È altra, allora, l'America che esalta il marxista italiano, il quale si ritaglia nel *melting pot* della sorprendente megalopoli itinerari e personaggi congeniali a sé e al suo sguardo curioso, libero e sincero, prima di tutto con se stesso. È dunque l'America alternativa e non conforme dei ghetti e dei giovani, l'America dove il pragmatismo si allea all'idealismo e dove i campioni in jeans di quel «trasumanar e organizzar»[6] superano le etichette, che lì paiono logore e inutilizzabili, del

[6] *Trasumanar e organizzar* è il titolo della raccolta poetica del 1971 in cui Pasolini traduce in versi sperimentali la riflessione sull'ossimoro tra la meditazione e l'azione, con richiamo particolare alla figura di san Paolo, santo e insieme fondatore della Chiesa.

comunismo e dell'anticomunismo e si elevano a nuovi «mistici della democrazia» (1601) e della lotta per la conquista dei diritti individuali. È insomma l'America della *New Left*, il cui spirito rivoluzionario si incarna in personaggi che vivono ai margini del lusso verticale di Manhattan. Lucciole, si potrebbe dire, come il sindacalista negro contrario alla non-violenza di Martin Luther King che, attraverso i meandri di Harlem, accompagna Pasolini al capezzale di un operaio caduto dal 46mo piano o i tre pacifisti che, Davide contro Golia, intonano una canzone di protesta mentre sfila il corteo neonazista che inneggia alla guerra del Vietnam o ancora *l'homeless* ubriaco incrociato sulle scale che portano all'atelier del fotografo-glamour Richard Avedon (1603-1606).

Scomparse le icone spettacolari, ora ci sono solo anonime presenze umane idealizzate, specie di colore, che possono condensare e simboleggiare reticoli di significato, se si esclude Allen Ginsberg, figura di «poeta fratello» amato in quanto «vivente contraddizione» (Pasolini. *Poeta delle Ceneri*: 31-32), come si legge nel *Poeta delle Ceneri*, il bellissimo poemetto pensato come racconto autobiografico in versi per un immaginario giornalista americano e appunto steso in conseguenza del soggiorno negli *States*.

Del resto, proprio a questo testo poetico sono affidate le ragioni più profonde dell'innamoramento pasoliniano per una parte della società americana, che poi per un'altra metà permane come la terra ostica del capitale, dove «la vita è una scommessa/ da vincere o da perdere» e dove vige la legge dell'enorme maggioranza benpensante, con il suo Dio «idiota» «come ogni cittadino medio» (35).

L'altra America dei pacifisti, degli spiritualisti e dei beat, tutti un po' folli, impartisce a Pasolini la lezione decisiva della 'contestazione pura' e dell''azione', per esprimersi nella vita e lì, con parole mutuate dagli slogan delle Black Panther, «gettare il corpo nella lotta». In questo rifiuto di essere solo una «bestia da stile»[7] e in questa enfasi dell'agonismo corporeo, Piero Gelli ha colto anche un qualche riflesso del trauma fisico che colpì Pasolini nel marzo 1966 per una grave emorragia da ulcera e lo costrinse a letto per un mese, mettendolo per la prima volta di fronte alle avvisaglie dell'invecchiamento e della debolezza (Gelli 15). È vero tuttavia che l'esaltazione del vitalismo, appreso dall'altra America della contestazione e della Nuova Sinistra radicale, si fonda su radici politiche ben più profonde della pura traccia psichica di un ossessivo culto della giovinezza fisica. Essa era soprattutto una provocazione estremista lanciata dal comunista anomalo e poeta civile Pasolini al suo stesso paese, l'Italietta in cui il comunismo si stava ammorbidendo, burocratizzando e restaurando in revisionismo e

[7] *Bestia da stile* è il titolo della tragedia in versi di tormentata scrittura (1966-1974) in cui Pasolini riflesse molta parte di sé nel protagonista Jan.

la borghesia allargava la sua egemonia totale, fagocitando inesorabilmente il mondo contadino e operaio nel proprio stile di vita, assolutizzato come il migliore possibile. È su questi bersagli che ora Pasolini, attraverso l'esaltazione della sua fetta di America libertaria e lo scatto di energia tonificante che gliene è derivata, intende appuntare il tiro principale della polemica, di lì a poco arroventata anche contro i «figli di papà», non certo figli dei fiori, di un Sessantotto stigmatizzato e interpretato come piccolo sovversivismo e faida verticale interna alle generazioni borghesi (Pasolini. "Il Pci ai giovani!!": 1440-1450).

Verso il disincanto

Peraltro decresce ben presto anche l'entusiasmo per l'America, in cui Pasolini tornò ancora nel 1969, come si è detto, ma con occhi disincantati e ironici. New York – scrisse allora ("Incontro col Living": 1205-1207) – resta «sublime» e la sua «misteriosa» gente «non ha equivalenti in Italia». Ma nella Grande Mela la protesta pare ora solo «ostentata e codificata», ristretta a gruppi settari e vagamente omertosi, e la stessa disinvoltura anticonformista del vestire è diventata norma, moda e divisa di appartenenza. E inoltre il potere di provocazione del Living Theatre è scemato proporzionalmente al crescere quantitativo del suo successo. Il suo guru Julian Beck, con il suo «piccolo cranio calvo scintillante», pare il cerimoniante iniziatico di un «rito estetico» che ambisce a farsi pragmatico per inerzia misterica.

Davvero, per Pasolini, New York si stacca come l'«ombelico del mondo» (1206) e lo specchio della realtà. Ma ora ne rimbalza una sospensione mortuaria in cui è scomparsa la forza trascinante della protesta vitale, con i suoi cortei e i suoi menestrelli geniali, Ginsberg o Bob Dylan. Ne è rimasto il guscio di folclore, «come la stupenda squama di un serpente sgusciato via, sotto terra, *underground*, a lasciare capelloni spenti, piccoli *gangster*, folle di disperati a popolare l'America di Nixon» (1207).

Alle soglie degli anni Settanta l'America non parla più per Pasolini. E ormai, come disse nell'ultima intervista rilasciata a Furio Colombo il giorno prima di essere ucciso, «siamo tutti in pericolo» (1730).

Bibliografia citata

Colombo, Furio. "Siamo tutti in pericolo". Intervista a Pasolini. *La Stampa - Tuttolibri* (8 novembre 1975). Pier Paolo Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1722-1730.

Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet-Chastel. 1967.

De Palma, Marianna. *Pasolini. Il documentario di poesia*. Alessandria: Falsopiano. 2009.
Fallaci, Oriana. "Un marxista a New York". Intervista di Oriana Fallaci. *L'Europeo*, (13 ottobre 1966). Pier Paolo Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1597-1606.
Gelli, Piero. "Introduzione". Pier Paolo Pasolini. *Poeta delle Ceneri*. Firenze: Archinto. 2010: 5-17.
Gordon, Robert. *Pasolini. Forms of Subjectivity*. New York: Oxford University Press. 1996: 193.
Liverani, Maurizio. "Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La rabbia*". Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema.* II. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori (Meridiani). 2001: 3066-3072.
Pasolini, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971.
———. *Il sogno di una cosa* (1962). Id. *Romanzi e racconti*. II. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1998.
———. "Guerra civile". Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte.* I. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1429-1439.
———. "Amado mio". Id. *Romanzi e racconti*. I. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1998: 263.
———. "La colpa non è dei *teddy boys*". *Vie Nuove* (10 ottobre 1959). Id. *Saggi sulla politica e sulla società.* Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 92-98.
———. "Il Pci ai giovani!!". *Nuovi Argomenti* (1968) e *L'Espresso* (16 giugno 1968). Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte.* I. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1440-1450.
———. "Incontro col Living". *Tempo* (19 aprile 1969). Id. *Saggi sulla politica e sulla società.* Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1205-1207.
———. "La rabbia". Id. *Per il cinema*. I. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori (Meridiani). 2001: 353-404.
———. *Per il cinema*. I. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori (Meridiani). 2001.
———. *Poeta delle Ceneri*. Ed. Piero Gelli. Firenze: Archinto. 2010.
———. *La nebbiosa*. Ed. Graziella Chiarcossi. Prefazione di Alberto Piccinini. Milano: il Saggiatore. 2013.
Subini, Tommaso. *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*. Torino: Lindau. 2009.

Filmografia di Pasolini

"Accattone". 1961.
"La ricotta". 1963.
"La rabbia". 1963.
"Che cosa sono le nuvole?". 1967.

PASOLINI E L'AMERICA

Francesca Cadel*

Abstract

Il saggio si riferisce al rapporto di Pasolini con l'America, a partire dal suo primo viaggio a New York nel 1966, all'incontro con Allen Ginsberg, e poi con Ezra Pound, che Pasolini intervistò nel 1967, a Venezia (in un patto di alleanza con Walt Whitman). Sono gli anni di *Trasumanar e organizzar* (1971), le cui poesie parlano di un mondo che cambia e che, in America, prima degli assassini di Martin Luther King e Bob Kennedy, Pasolini aveva creduto possibile e 'nuovo'.

Pasolini and America

The paper refers to Pasolini's relationship with America, beginning with his first trip to New York in 1966, his meeting with Allen Ginsberg, and then (in a pact of alliance with Walt Whitman) with Ezra Pound, whom Pasolini interviewed in 1967, in Venice. These were the years of *Trasumanar e organizzar* (1971), a collection of poems (composed between 1965 and 1970) describing an ever changing world. According to Pasolini, before the assassinations of Bob Kennedy and Martin Luther King, the U.S. presented chances of renewal.

Per considerare Pasolini e l'America intendo cominciare da queste sue parole scritte nel 1975, come introduzione al catalogo di *Ladies and Gentlemen*, la mostra che Andy Warhol tenne al Palazzo dei Diamanti a Ferrara, e che esponeva la serie delle coloratissime serigrafie note come *Drag Queen Paintings*:

> La storia per Warhol può essere divisa? Può avere un momento in cui un suo modo di essere finisce e ne comincia un altro? […]. Può scorrere una linea divisoria tra gli uomini? E in particolare nelle loro coscienze? E più in particolare ancora nel terreno ideologico delle loro coscienze? […]. Un messaggio che dall'Europa giunga in America implica tutte queste divisioni, questi sdoppiamenti, queste opposizioni della realtà: ed è misterioso per questo. Al contrario un messaggio che dall'America giunga in Europa implica unitarietà, omogeneità, compattezza: proviene da un'entropia. Ed è per questo ancora più misterioso (2710-2711).

* Università di Calgary.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Nel 1975, il suo ultimo anno di vita, Pasolini stava lavorando a "Salò", a *Petrolio*, e al suo progetto di film su San Paolo, in cui l'antica Roma era pensata e sarebbe dovuta essere trasposta nella New York degli anni Settanta. Ed è proprio partendo da "Salò o le 120 giornate di Sodoma" che egli aveva cominciato a considerare il problema della storia globale e delle divisioni che essa impone, sui cittadini e sulle loro coscienze[1]. Certamente il suo rapporto con gli Stati Uniti sarebbe maturato negli anni successivi ai suoi primi viaggi in America nel 1966, dove si era recato per presentare "Uccellacci e uccellini" al New York Film Festival. Nel 1966 Pasolini aveva però già elaborato una meditazione profonda su quella che era in fondo anche la sua condizione di colonizzato, nell'Italia del dopoguerra e del *boom* economico, in cui, oltre gli anni Cinquanta, e l'evoluzione di una possibilità autonoma di codificazione del sapere (anche se si trattava delle 'ceneri' del marxismo e dell'umanesimo italiano) si era imposto inesorabile il neoimperialismo americano, con il suo mistero, il suo stile di vita, i suoi miti, e le sue contraddizioni, come rappresentato con umorismo proprio in "Uccellacci e uccellini":

> Uno spettro si aggira per l'Europa, è la crisi del marxismo. Eppure bisogna a tutti i costi ritrovare la via della rivoluzione, perché mai come oggi il marxismo si è presentato come unica possibile salvezza dell'uomo. Esso salva il passato dell'uomo, senza il quale non c'è avvenire. Il capitalismo dice di voler salvare il passato, in realtà lo distrugge […]. Ma oggi la rivoluzione interna del capitalismo rende il capitalismo così forte, da fregarsene del passato. Egli può ormai permettersi di non rispettare più i suoi antichi pretesti, Dio, la Patria, ecc. La reazione si presenta ormai come partito giovane, dell'avvenire. Prospetta un mondo felice in mano alle macchine e pieno di tempo libero, da dedicare all'oblio del passato. La rivoluzione comunista si pone invece come salvezza del passato, ossia dell'uomo: non può più promettere nulla se non la conservazione dell'uomo (Pasolini. *Per il cinema*. I: 803).

In un bel libro dedicato ai Fashion Studies, *L'eleganza faziosa - Pasolini e l'abito maschile*, Paola Colaiacomo analizza il dandismo inconsciamente americano di Pier

[1] «Parlando con Man Ray del mio film "Le 120 giornate di Sodoma" c'è stato un punto in cui il mio interlocutore non ha capito. Man Ray è lucido, intelligente, presente. Il suo manierismo è fresco come quarant'anni fa. Non c'è nessuna ragione al mondo per cui egli non possa capire qualcosa. Ma più che mancanza di comprensione c'era in lui un buio, un vuoto. Di che si trattava? Io gli avevo detto che avevo ambientato il romanzo di Sade nel 1945 a Salò. Era questo che egli non capiva. Non lo capiva, perché gli sfuggiva il fatto che il 1945 fosse un anno particolarmente significativo (la fine di una guerra: ebbene? Nel 1918 non ne era finita un'altra?), e soprattutto gli sfuggiva il fatto che Salò fosse stata la capitale di una piccola repubblica fascista. Anzi addirittura prendeva Salò per "salaud", con mia completa soddisfazione, del resto. Andy Warhol mi avrebbe capito meglio?» (Pasolini. "Ladies and Gentlemen": 2710).

Paolo Pasolini, che anche Oriana Fallaci aveva in parte evidenziato nella sua famosa intervista a Pasolini, pubblicata su *L'Europeo*, il 13 ottobre 1966, in occasione della prima visita dello scrittore friulano a New York. Anche se molto probabilmente Pasolini non si era mai pensato americano, né aveva mai imparato l'inglese – la sua era una generazione per cui la lingua della cultura rimaneva pur sempre il francese – sin dal suo omaggio a Marilyn Monroe, nel 1962, egli espresse una certa ammirazione nei confronti dell'aura di bellezza e mistero che l'America emanava:

> La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,
> richiesta dal mondo futuro, posseduta
> dal mondo presente, divenne così un male.
>
> Ora i fratelli maggiori finalmente si voltano,
> smettono per un momento i loro maledetti giochi,
> escono dalla loro inesorabile distrazione,
> e si chiedono: «E possibile che Marilyn,
> la piccola Marilyn ci abbia indicato la strada?»
> Ora sei tu, la prima, tu sorella più piccola,
> quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
> sei tu la prima oltre le porte del mondo
> abbandonato al suo destino di morte
> (Pasolini. *Tutte le poesie*. II: 1323).

La bellezza di Marilyn Monroe viene accostata in questo testo del 1962, a quella delle donne del popolo e del sottoproletariato transnazionale: «la stessa/ che hanno le dolci mendicanti di colore,/ le zingare, le figlie dei commercianti/ vincitrici ai concorsi a Miami o a Roma» ("Marilyn": 1322)[2]. Nel 1962-1963, con il documentario "La rabbia", Pasolini aveva riproposto il suo omaggio a Marilyn, letto da Giorgio Bassani. L'immagine del suo corpo di 'povera sorellina minore' veniva lì collegato, in modo del tutto inatteso – dopo alcune sequenze interamente dedicate al fungo atomico, alla guerra e alla lotta di classe – alle donne dei minatori riprese nell'atto di piangere i loro familiari, morti in una miniera del Belgio, e al testo di un'altra poesia, "Sequenza della disgrazia in miniera" (Pasolini. *Per il cinema*: 401)[3].

[2] Nelle "Note e notizie sui testi", Walter Siti commenta: «Testo cantato da Laura Betti durante il recital *Giro a vuoto n. 3*, tenuto per la prima volta al Teatro Gerolamo di Milano il 12 novembre 1962; stampato in *Laura Betti*, a cura di F. Crivelli, senza indicazione di editore e di data (ma 1963). Il testo, con alcune varianti e qualche spostamento di versi, fu riutilizzato per il commento in versi del film "La rabbia" (1963); cf. *PC* [*Per il cinema*]: 397-9. Marilyn Monroe morì a Hollywood il 4 agosto 1962». (Pasolini. *Tutte le poesie*. II: 1780).

[3] Per un'analisi di questo collegamento, si veda Georges Didi-Huberman: «È qui che affio-

Parlare di "Marilyn" per parlare di Pasolini e l'America aiuta, perché in questi versi del 1962 sono già presenti gli elementi della fascinazione che Pasolini proverà per la società americana in occasione del suo primo viaggio a New York nel 1966[4]. La Marilyn di Pasolini è umanizzata con affetto, resa sorella e ricondotta ad una sua unicità e a un suo significato profondo: «È possibile che Marilyn,/ la piccola Marilyn ci abbia indicato la strada?» (Pasolini. *Tutte le poesie*. II: 1323). Siamo quindi agli antipodi rispetto al concetto di ripetizione e serialità che avrebbe caratterizzato le dieci serigrafie di Marilyn Monroe realizzate da Andy Warhol nel 1967, e conservate oggi al Museum of Modern Art di New York, serialità che del resto Pasolini nel 1975 riconobbe nella sua lettura dei *Drag Queen Paintings* di Warhol[5].

Se in "Salò" Pasolini ha analizzato fino in fondo il processo di assoggettamento da parte dell'economia a un sistema di dominio totalizzante del corpo-psiche, delle proiezioni e dei desideri, non sembrerebbe aver individuato consciamente in sé stesso i sintomi di quanto continuava a denunciare come esterno, opponendosi fino all'ultimo alla realtà che avanzava inesorabile, in un corpo a corpo contro i propri fantasmi. L'idealizzazione che Pasolini fece del poeta americano Allen Ginsberg, dopo il loro primo incontro a New York, risulta indicativa di un fraintendimento che ci aiuta a capire come Pasolini avesse interpretato la società americana. Scrive Simona Bondavalli:

ra *l'altra bellezza*, la bellezza stranamente bella di portare quel proprio altro che è *il dolore più antico*. Ventitré minatori sono estratti dal fondo della miniera, i loro cadaveri portati dai compagni e pianti dalle loro spose o madri. È questo che si vede anzitutto, come esatto contrappunto alle vite "cariche di gioielli" dei borghesi all'opera, o alla morte della stessa Marylin sotto forma di "polvere d'oro". Qui si vedono delle donne in grigio, in nero, delle donne che si dibattono nel lutto, che piangono, tacciono con dignità o lanciano i propri gesti di collera contro le autorità capaci solo di "gestire l'incidente"».

[4] Per un'analisi della simpatia che Pasolini provò istintivamente per i giovani ribelli americani, si veda il bel saggio di Simona Bondavalli, *Giving Flowers to Policemen: Pasolini, "Flower Children" and "Figli di papà"*. Si veda inoltre Francesca Tomassini, *Pasolini in America. La controcultura, il Living Theatre e la Beat Generation*.

[5] Pier Paolo Pasolini, "Ladies and Gentlemen": «L'impressione è di essere di fronte a un affresco ravennate rappresentante figure isocefale, tutte, s'intende, frontali. Iterate al punto da perdere la propia identità e di essere riconoscibili, come i gemelli, dal colore del loro vestito […]. L'archetipo delle varie figure è sempre lo stesso: perfettamente ontologico […]. L'uomo americano è unico, malgrado il pluralismo effettivo e riconosciuto. È più forte insomma, il Modello, che le infinite persone reali che possono passare per la 42ma Strada alle ore sette di una sera d'estate. […] Una iterazione ossessiva, l'Ossessione. Il nome e il cognome dei travestiti non bastano, la loro anagrafe è irrilevante; essi vengono assorbiti nell'unicità della Persona che li prefigura, accampandosi accanto ad altre Persone archetipe nel cielo dell'Entropia americana» (2711-2712).

> The idealization of Ginsberg seems to correspond, in Pasolini, to an admission of his own limits and frustrations [...]. Pasolini identifies Ginsberg's advantage in his ability to operate outside of a discourse of class struggle. Because the United States, in Pasolini's view, does not recognize itself in terms of classes, a poet like Ginsberg engaged in a critique of the establishment is free to invent a new "revolutionary" language through his poetic art (37-38).

Allen Ginsberg, fu inoltre fondamentale per un nuovo approccio (in un patto di alleanza con Walt Whitman) al poeta americano espatriato Ezra Pound, che Pasolini intervistò proprio in quegli anni, nel 1967, a Venezia[6]. Sono gli anni di *Trasumanar e organizzar* (1971), le cui poesie (scritte dal 1965 al 1970) ci parlano di un mondo che continua a cambiare e che in America, prima degli assassini di Martin Luther King (il 4 aprile 1968) e di Bob Kennedy (il 6 giugno 1968), Pasolini aveva creduto possibile in quanto 'nuovo'. Per capire quest'idea di novità che aveva conquistato Pasolini nel 1966, oltre all'intervista di Oriana Fallaci che, pur restituendoci l'immagine inaugurale di un innamoramento subitaneo, risulta a mio parere carica dei giudizi dell'intervistatrice, mi sembra che il testo più importante sia dello stesso Pasolini, pubblicato con il titolo significativo di "Guerra civile". Si tratta di un testo straordinario, ben oltre la portata dell'entusiasmo di Pasolini, di ritorno dal suo viaggio americano. Innanzitutto qui Pasolini ribadisce un problema fondamentale, già anticipato nel documentario "La rabbia":

> Il problema negro, unito in modo così contorto e inestricabile a quello dei «bianchi poveri» (in numero enorme, superiore a quello che noi crediamo), è un problema del Terzo Mondo. E se ciò è scandaloso per la coscienza operaistica dei partiti comunisti europei lo è ancora di più per la coscienza capitalistica americana, che si crede oggettivamente sulla strada sgombra del progresso tecnico e dell'opulenza economica. Non si cesserà mai dunque di misurare abbastanza, in tutti i sensi, la portata del problema negro (1433).

Trovo significativo in tal senso l'accostamento che Pasolini riuscirà a effettuare tra il mondo delle *élites* americane e il Terzo Mondo, condensando poeticamente – in versi successivi all'assassinio di Bob Kennedy, il 6 giugno 1968, tutta una serie di questioni – può esistere una democrazia transnazionale? – su cui aveva continuato a riflettere in termini globali, mantenendo al centro la

[6] L'intervista, della durata di 20 minuti circa, fu inserita all'interno di un programma più ampio, interamente dedicato a Ezra Pound, *Un'ora con Ezra Pound* (trasmesso dalla RAI il 19 giugno 1968), a cura di Vanni Ronsisvalle (1967-68). Vanni Ronsisvalle ricorda l'intervista nel suo *Pasolini e Pound*. Rimando inoltre a Francesca Cadel. Si veda inoltre Contino, Vittorugo e David Anderson.

questione a lui cara del valore simbolico delle istituzioni. Si tratta di un componimento in versi pubblicato per la prima volta in *Paese sera*, 1 luglio 1969, con il titolo "Per un Viet onorario" e che dopo varie stesure apparve infine in *Trasumanar e organizzar* (1971) con il titolo "Egli o tu"[7]. Pasolini attribuisce a se stesso un'identità mista, di «poeta di nazionalità israeliana/ma pieno di mogli arabe» (*Tutte le poesie*. II: 10)[8], che trova nel suo interlocutore un Oreste ideale. Nel 1968 Pasolini stava infatti cercando un «interprete ideale per interpretare Oreste», visto che si apprestava a girare gli "Appunti per un'Orestiade africana" (1968-1970). In "Egli o tu" le questioni del potere e delle istituzioni vengono rappresentate da una figura eroica, Bob Kennedy, che dopo aver assunto, come il fratello maggiore John, assassinato a Dallas, il 22 novembre 1963, la responsabilità della presidenza americana, incarna il paradosso della propria inattualità: «*non complice del potere*: [...] il potere della guerra, il potere di Johnson,/ il potere democratico, il potere della pace» (10).

Sulla funzione delle istituzioni Pasolini si era espresso anche in un altro componimento di *Trasumanar e organizzar*, che risale al 1968, "L'enigma di Pio XII":

Ma ora facciamo qualche profezia

Anime belle del cazzo, per cos'altro moriranno
i due fratelli Kennedy, se non
per un'*istituzione*? E per cos'altro, se non per
un'*istituzione*,
moriranno tanti piccoli, sublimi Vietcong?
Poiché le istituzioni sono commoventi: e gli uomini
in altro che in esse non sanno riconoscersi.
Sono esse che li rendono umilmente fratelli.
C'è qualcosa di così misterioso nelle istituzioni
– unica forma di vita e semplice modello per l'umanità che
il mistero di un singolo, in confronto, è nulla (25).

Vorrei fare riferimento alla vicenda autobiografica di Pier Paolo Pasolini e a suo fratello Guido, avviandomi a una conclusione che intende onorare il mistero inalienabile dei singoli individui, e quello delle istituzioni in cui si riconoscono. Il sacrificio di Guido Pasolini, partigiano della Brigata Osoppo ucciso a Porzus nell'eccidio perpetrato da gappisti garibaldini, su mandato del Coman-

[7] Pubblicato per la prima volta in *Paese sera* (1 luglio 1969), con il titolo "Per un Viet onorario"; poi in *Prima biennale della poesia italiana*, titolo "Appunti, con possibili varianti (per una poesia su un vietcong onorario"), infine in *Trasumanar e organizzar*.

[8] Per un'analisi del problema dell'identità in Pasolini e in questi versi si veda Robert Gordon, in particolare il capitolo VI, "Figuring the Self".

do del IX Korpus sloveno e dei dirigenti della Federazione del PCI di Udine, guidati da Mario Toffanini (Giacca), rappresentò per il fratello superstite una figura imprescindibile del doppio: *Egli o tu*?

Vorrei citare Piergiorgio Bellocchio, per la delicatezza con cui parla di questo indissolubile legame tra fratelli, come dell'idealismo totalizzante che impedì a Guido di salvarsi, e che sarà destinato a caratterizzare tutte le maggiori contraddizioni, tanto quanto la persistenza e la tenacia, delle posizioni di Pier Paolo Pasolini, nel suo continuare a resistere e a lottare con le armi della poesia:

> Sarebbe comodo giudicare infantile l'atteggiamento di Guido, irrealistiche le sue speranze, o vedervi semplicemente o soprattutto una manifestazione del suo complesso di inferiorità verso il fratello maggiore, segnato dal dono della poesia, nonché privilegiato nell'amore della madre. Nella sua ingenuità egli esprime un'esigenza tanto semplice quanto pura e alta: la parola, che nasce dal bisogno di verità e di amore, non deve abbandonare mai, avvilendolo e impoverendolo, l'impegno pratico che ha originato. Capire, esprimere, agire, non debbono essere funzioni separate, ma procedere insieme verso la verità e il bene (164-165).

L'innamoramento di Pier Paolo Pasolini per New York e per l'America, l'aver trovato in Allen Ginsberg un poeta in cui riconoscersi come in un fratello («Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg» (Pasolini. "Guerra civile": 1438) non può che ricondurlo a un sentimento del tempo che è quello del proprio tempo esistenziale, e che si riallaccia alle radici della propria speranza disillusa, e dell'eroismo di Guido, *mort pour la Patrie*. Lo scrive a chiare lettere, sublimando nel ricordo le impressioni suscitate in lui da New York, con i suoi giovani ribelli, e i suoi poeti *Beat*:

> In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di lotta, di urgenza rivoluzionaria, di speranza, che appartengono all'Europa del '44, del '45 […]. Non posso così non essermi innamorato della cultura americana, e non aver intravisto, in seno ad essa, una ragione letteraria piena di novità: un nuovo tempo della Resistenza […]. Ciò che si richiede a un letterato americano «non integrato», è tutto se stesso, una sincerità totale […]. Gli intellettuali americani della Nuova Sinistra (poiché dove si lotta c'è sempre una chitarra e un uomo che canta) sembrano fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra: «Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta» (1430-1438).

Se nel suo secondo viaggio a New York, nel 1969, dopo gli assassini di Martin Luther King e Bob Kennedy, questa speranza sarà ridimensionata dalla disillusione che insegna il duro realismo, con cui la repressione si afferma sempre inesorabile, rimane un fatto inalterato, che nessun possibile sopruso ed oltraggio della violenza reale – degli eserciti, dei servizi segreti, e del capitale – potrà alterare: Pier Paolo

Pasolini ha continuato, oltre la morte di suo fratello Guido, a citare l'innocente canto della Resistenza negra: «Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta» (1438). Lo ha fatto ripetutamente nei suoi versi degli anni Sessanta[9], e in un intervento dell'ottobre del 1967, alla Casa della Cultura di Milano, rivolgendosi direttamente agli studenti di Don Lorenzo Milani, morto nel giugno di quell'anno[10]: i soli in Italia che Pasolini ritenesse all'altezza dell'idealismo della nuova sinistra americana.

Bibliografia citata

Anderson, David. "Breaking the silence: The interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968". *Paideuma*, 10 (1981): 331-345.

Bellocchio, Piergiorgio. "L'autobiografia involontaria di Pier Paolo Pasolini". Id. *Dalla parte del torto*. Torino: Einaudi. 1989.

Bondavalli, Simona. "Giving Flowers to Policemen: Pasolini, 'Flower Children' and *Figli di papà*". Benjamin Lawton e Laura Bergonzoni (eds.). *Pier Paolo Pasolini*. Washington: New Academia. 2011: 33-48.

Cadel, Francesca. "Ezra Pound come simbolo e funzione nell'ultimo Pasolini". Emanuela Patti (ed.). *La nuova gioventù?* Genova: Joker. 2009: 31-60.

Colaiacomo, Paola. *L'eleganza faziosa - Pasolini e l'abito maschile*. Venezia: Marsilio. 2007.

Contino, Vittorugo. *Spots & Dots. Ezra Pound In Italy. From the Pisan Cantos*. Venezia: Gianfranco Ivancich. 1970.

Didi-Huberman, Georges. "Rabbia poetica. Nota su Pier Paolo Pasolini" (31 marzo 2014). Angela Mengoni (ed. e trad.). *Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine*, *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, (31 marzo 2014): http://www.lavoroculturale.org/author/georges-didi-huberman/.

[9] La citazione viene ripresa anche in Pier Paolo Pasolini, "Poeta delle Ceneri" (1966): «Vorrei esprimermi con gli esempi./ Gettare il mio corpo nella lotta» (1287). Si veda inoltre "Charta (Sporca)": «I giovani gettano, sì, *il loro corpo nella lotta*,/ ma non prendono in reale considerazione la sua debolezza» (116); e "Osservazioni vane", in *Appendice* a *Trasumanar e organizzar*: «Anch'io getto il mio corpo/ nella lotta. Vengo da nottate dove il fango/ gioca un ruolo importante: con l'erba fradicia,/ la merda; il cemento poeticamente punteggiato di lumi,/ la luna abbandonata su ceneri e rifiuti» (365); infine in "Bestemmia" (1962-1967): «Gettate il vostro corpo nella lotta!/ E con esso che parla il vostro spirito, quello che voi siete» (1044).

[10] Pier Paolo Pasolini, "La cultura contadina della scuola di Barbiana", in *Momento*, IV (1968): 15-16, poi in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit.: 830-837: «Voi sapete che c'è un motto meraviglioso, della nuova sinistra americana, in cui si dice che bisogna gettare il proprio corpo nella lotta: ebbene fate conto che, invece che a parlare, io sia venuto qui a portare il mio corpo» (837). A proposito di *Lettera a una professoressa*, afferma Pasolini: «Ciò che in questo libro mi ha entusiasmato è che è l'unico caso in Italia, che almeno mi sia capitato sotto gli occhi, in cui ci si trovi a un punto di calore, a un livello, che nel mondo si ha, per esempio, nella nuova sinistra americana, e specificamente newyorchese […]: la stessa forza ideale, assoluta, totale, senza compromessi; ed è questo che nel paese del qualunquismo mi ha riempito di gioia» (832).

Fallaci, Oriana. "Un marxista a New York". *L'Europeo*, (13 ottobre 1966), poi in Pier Paolo Pasolini. *Saggi sulla politica e la società*. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Con un saggio di Piergiorgio Bellocchio. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori. 1999: 1598-1606.

Gordon, Robert. *Pasolini: Forms of Subjectivity*. Oxford: Clarendon press. 1996.

Pasolini, Pier Paolo. "Egli o tu". Id. *Tutte le poesie*. II. Ed. e con uno scritto di Walter Siti. Saggio introduttivo di Fernando Bandini. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori. 2003: 9-12.

———. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. I-II. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Con un saggio di Cesare Segre. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori. 1999.

———. "Guerra civile". *Paese Sera*, (venerdì 18 novembre 1966), poi in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. I. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1429-1439.

———. *Per il cinema*. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone. Saggio introduttivo di Vincenzo Cerami. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori. 2001.

———. "Ladies and Gentlemen". Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. II. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Con un saggio di Cesare Segre. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori. 1999: 2710-2714.

———. "L'enigma di Pio XII". *Nuovi Argomenti*, n.s., 11 (1968), poi in Id. *Tutte le poesie*. II: 17-25.

———. "Charta (Sporca)". Id. *Trasumanar e organizzar* (1971). Id. *Tutte le poesie*. II: 115-119.

———. "Osservazioni vane". *Appendice* a *Trasumanar e organizzar*. Id. *Tutte le poesie*. II: 365-366.

———. "Bestemmia (1962-1967)". *Raccolte minori e inedite*. Id. *Tutte le poesie*. II: 995-1115.

———. "Marilyn". Id. *Tutte le poesie*. II: 1322-1323.

———. "Poeta delle Ceneri". Id. *Tutte le poesie*. II: 1261-1288.

———. *Tutte le poesie.* I-II. Ed. e con uno scritto di Walter Siti. Saggio introduttivo di Fernando Bandini. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori. 2003.

Ronsisvalle, Vanni. "Pasolini e Pound". *Galleria*, (1985): 168-174.

Tomassini, Francesca. "Pasolini in America. La controcultura, il Living Theatre e la Beat Generation". *Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Otto-novecentesca*, IV (2014), 16: 64-72.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "Appunti per un'Orestiade africana". Bologna: Cineteca di Bologna. 2009.

PIER PAOLO PASOLINI: L'AMERICA VISTA DA NEW YORK

Anna Lombardo*

Abstract

La rivoluzione dei figli dei fiori, lo spiritualismo intelligente, il corpo nella lotta sono i tre argomenti che si ritrovano in "Poeta delle Ceneri" e "Il PCI ai giovani!!" e testimoniano della brevissima esperienza di Pier Paolo Pasolini nella città di New York nell'estate del 1966.

Pier Paolo Pasolini in New York

The revolution of flower power, ingenious spiritualism, the body in the fight: these are the three topics that are found in "Poet of Ashes" and "The PCI to young people!!", and bear witness to the brief experience of Pier Paolo Pasolini in the city of New York in the summer 1966.

La rivoluzione dei 'figli dei fiori'

In 'Demonstration or Spectacle as Example, As Communication or How to Make a March/Spectacle', Allen Ginsberg disegnava la strategia da attuare per la seconda marcia in supporto per la pace in Vietnam, tenutasi a Berkeley nel novembre del 1965, dopo quella interrotta dall'intervento degli «Hell's Angels» del mese precedente. Ginsberg predicava una marcia da offrirsi come «spettacolo» diverso da quello nefasto offerto dalla politica johnsoniana e dei suoi apparati militari; una marcia, precisava, di «[m]asses of flowers – a visual spectacle – especially concentrated in the front lines» (10). Nel manifesto della sua *Poetry March*, il poeta invitava anche ad esorcizzare la paura, ridurre l'ansia e la rabbia attraverso un lungo respiro da fare all'unisono «OM (AUM)»; a offrire pantomime, balli, musica, per distrarre e disorientare la polizia: «Sound tracks with Bay area rock'n'roll bands every 2 blocks […] This scheme to pick up on universal youth rockroll protest of Dylan, *Eve of Destruction*, *Universal Soldier* etc. and concretize all that consciousness in the parade» (13).

Liberare e seguire la propria immaginazione – le due direttive che Ginsberg andava perseguendo nella sua ricerca poetica, come *Howl* il suo testo più noto

* Poetessa e traduttrice.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

ed acclamato testimonia – confluivano in quella prefigurata marcia-spettacolo. Essa era anche agitata dalla consapevolezza che il sistema della comunicazione di massa che si era imposto restituiva solo alcuni livelli della realtà vissuti dalla gente, soprattutto quelli accettati dall'*establishment*, e che la poesia potesse invece registrare, restituire ed esporre quello spaccato individuale che veniva soppresso, negato all'opinione pubblica. La marcia-spettacolo ebbe successo e dovette da allora ripetersi molte volte ed estendersi e contaminare paesi e stati, sconvolgendo e scuotendo l'opinione pubblica del tempo.

È in questo clima che Pier Paolo Pasolini incontra l'America ma vista da New York dove l'ascesa della nuova generazione – quella che, ancora un anno dopo veniva celebrata nel testo di John Phillips – «There's a whole generation/ with a new explanation/ people in motion» – si rivela agli occhi dell'intellettuale Pasolini per la prima volta.

La canzone di Phillips, *San Francisco* (*be sure to wear some flowers in your hair*), portata al successo dalla voce di Scott MacKenzie (morto nel 2012), divenne l'inno generazionale per molti giovani e intellettuali americani nella metà degli anni Sessanta e ne riassumeva nella sua semplicità lo spirito dell'America delle lotte civili, del libero amore e della non violenza. Ne delineava assieme la speranza, la certezza e l'entusiasmo per una rivoluzione – quella dei 'figli dei fiori' – che avrebbe dovuto conquistare tutta la nazione e il mondo intero. Ed è con quel *people in motion*, e soprattutto, di quella speranza-certezza che s'inebria il quarantaquattrenne poeta del paese 'dei temporali e primule', come egli stesso si definirà in "Poeta delle Ceneri".

Pier Paolo Pasolini giunge a New York al finire dell'estate del 1966 di ritorno dalla mostra del cinema di Montreal dove vennero presentati due suoi film. Scarse sono le testimonianze nella stampa newyorkese della sua brevissima visita, anche se già nel febbraio dello stesso anno il suo film, "Il Vangelo secondo Matteo", aveva preso a girare nelle sale newyorkesi suscitando una certa attenzione sulla sua persona. Nella *movie review* per il *New York Times* che annunciava il film, Bosley Crowther, per esempio, porrà l'accento sull'insolita aderenza del tema religioso con tale regista, noto per essere un marxista e ateo: «a strikingly unusual picturing of the story of Jesus, done with a cast of non-professionals on locations in southern Italy and directed by a man who was an acknowledged Marxist and atheist».

Alla fine di quello stesso anno, il *National Board of Review* indicherà tra gli altri, proprio "Il Vangelo secondo Matteo" come uno dei migliori film stranieri di successo visti sul suolo americano[1]. La notorietà che fin d'allora Pasolini ac-

[1] La notizia venne riportata dal quotidiano *L'Unità* (11 gennaio del 1967): 9. Accanto al film di Pasolini, venivano indicati anche tre film francesi ("The Sleeping Car Murders" /

quisirà in terra americana si giocherà soprattutto nell'ambito della sua produzione cinematografica. Alcuni suoi lavori in prosa – come *Una vita violenta* del 1959 che William Weaver (1923-2013), uno dei più noti traduttori dalla lingua italiana alla lingua inglese tradurrà dieci anni dopo, arriveranno nelle librerie statunitensi proprio sull'onda dei suoi successi cinematografici. Negli anni a seguire sporadico fu invece l'interesse verso la poesia pasoliniana e i pochi testi circolanti, quasi mai con il testo a fronte[2], non ebbero un grande impatto nel pubblico americano, ad esclusione di una ristretta cerchia dell'accademia o dell'interesse di alcuni intellettuali della sinistra californiana che ruotava principalmente nella San Francisco di North Beach. Tuttavia, se quasi inesistenti sembrano le tracce rimaste nella stampa locale del passaggio di Pasolini a New York, cosa si può ritrovare nelle sue opere? E soprattutto cosa il poeta, l'intellettuale, il regista, il marxista Pasolini aveva visto in quei suoi dieci giorni newyorkesi?

Nell'intervista che apparirà sull'*Europeo* il 13 ottobre del 1966, e che darà conto di quella visita, Oriana Fallaci sceglierà di aprire con l'espressione desiderante «Vorrei avere diciotto anni per vivere tutta una vita quaggiù» (s.p.) con cui esordisce Pasolini ancora sotto l'effetto dei suoi dieci giorni newyorkesi. Il ritratto che Fallaci offriva/costruiva per il suo pubblico era già inscritto nel Pasolini insoddisfatto, polemico, provocatorio e sempre alla ricerca di situazioni estreme. Scrive Fallaci:

> La notte scappa agli inviti e se ne va solo nelle strade più cupe di Harlem, di Greenwich Village, di Brooklyn, oppure al porto, nei bar dove non entra nemmeno la polizia, cercando l'America sporca infelice violenta che si addice ai suoi problemi, i suoi gusti, e all'albergo in Manhattan torna che è l'alba: con le palpebre gonfie, il corpo indolenzito dalla sorpresa d'essere vivo. Siamo in molti a pensare che se non la smette ce lo troviamo con una pallottola in cuore o con la gola tagliata (s.p.).

La profezia di Fallaci e dei suoi amici si avvererà anni più tardi – nel novembre del 1975 – ma non nell'America 'sporca e violenta' bensì in quella nazione, l'Italia, che aveva già messo in atto i suoi anticorpi istituzionali per opporsi al vento di cambiamento che aveva agitato il paese alla fine degli anni Sessanta. Proprio in quella nazione a cui il poeta aveva dedicato i suoi versi nel 1961, in "La mia nazione", e che percependola consunta la invitava ad un totale sprofondamento: «E solo perché sei cattolica, non puoi pensare/ che il tuo male è tutto il male: colpa di ogni male./ Sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo» (555).

"Compartiment Tueurs", "The Shamelss Old Lady" / "La Vielille Dame Indigne", "A Man and a Woman" / "Un Homme et Une Femme") e il sovietico "Amleto" come miglior film stranieri per l'anno 1966.

[2] Una notevole selezione dei testi poetici pasoliniani, con testo a fronte, ha visto la luce recentemente nel 2013 per la cura di Stephen Sartarelli: *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*.

L'istantanea di Pasolini, offertaci da Fallaci, con risposte che anticipano le domande, e soprattutto in quel titolo – "Un marxista a New York" – condizionano e guidano, a rileggerlo adesso, tutto il testo dell'intervista. C'è da chiedersi infatti quanto di autentico ci fosse davvero in quelle risposte offerte dall'autore più sensibile, profetico ma anche più contraddittorio che il nostro novecento italiano abbia prodotto. A «quel marxista convinto», come Fallaci lo etichetta fin dall'inizio, l'America vista da New York era dunque davvero piaciuta? Le affermazioni (quasi a caldo) riportate da Fallaci sembrerebbero confermarlo.

> È una città magica, travolgente, bellissima. Una di quelle città fortunate che hanno la grazia. Come certi poeti che ogniqualvolta scrivono un verso fanno una bella poesia. Mi dispiace non esser venuto qui molto prima, venti o trent'anni fa, per restarci. Non mi era mai successo conoscendo un paese (s.p.).

Ciò che Pasolini confessa di aver sempre amato fin da ragazzo è quell'America, 'violenta e brutale' dei film, e che quella New York, che adesso si trovava davanti, non la riconosceva.

> Perché nessuno ha mai rappresentato New York. Non l'ha rappresentata la letteratura: a parte le vignette di Arcibaldo e Petronilla, su New York esistono solo le poesie di Ginsberg. Non l'ha rappresentata la pittura: non esistono quadri di New York. Non l'ha rappresentata il cinema perché… Non lo so. Forse non è cinematografabile. […] Ma non è solo la sua bellezza fisica che conta. È la sua gioventù. È una città di giovani, la città meno crepuscolare che abbia mai visto. E quanto sono eleganti, i giovani, qui (s.p.).

Parlando dei suoi incontri con gli ideologi studenteschi – «non marxisti», ci terrà a precisare – dichiarava poi che quella Sinistra Americana «non può non riempire di interesse e di entusiasmo» anche se il suo marxismo, ammette, certo non si conciliava con l'*establishment* americano di cui però intuisce la portata e su cui s'interroga:

> Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è in America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest, e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire. […] Ammiro il momento rivoluzionario americano, ovvio che il mio cuore è per il povero negro o il povero calabrese, e contemporaneamente provo rispetto per l'establishment, il sistema americano […] Devo tornare, devo approfondire (s.p.).

"Guerra Civile"

L'entusiasmo americano, di cui l'intervista della Fallaci trasuda, traspare ancora anche nel testo apparso il 16 novembre 1966 su *Paese Sera*, con il titolo "Guerra Civile", in risposta ad un lettore di quel giornale. Pasolini spiega chiaramente la sua posizione e le ragioni del suo 'interesse ed entusiasmo' per la Nuova Sinistra Americana in cui ritrova l'energia della Resistenza. Nel clima che il poeta dichiara di aver respirato in quei dieci giorni – assistendo a manifestazioni pacifiste, incontrando gli ideologi dello SNCC (*Student Nonviolent Coordinating Committee*), e del SND (*Student for a Democratic Society*) e intellettuali come Allen Ginsberg (che rivedrà l'anno seguente a Milano a casa della Fernanda Pivano) – ne interpreta la speranza, un divenire che si fa subito 'azione'.

> Lo SNCC, l'SDS, e un'infinità di altri movimenti che, nel loro caotico insieme, formano la Nuova Sinistra americana, sono qualcosa, ecco, che mi ricorda i tempi della Resistenza.
> In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di lotta, di urgenza rivoluzionaria, di speranza, che appartengono all'Europa del '44, del '45. In Europa tutto è finito: in America si ha l'impressione che tutto stia per cominciare. Non voglio dire che ci sia, in America, la guerra civile, e forse neanche niente di simile, né voglio profetarla: tuttavia si vive, là, come in una vigilia di grandi cose. Coloro che appartengono alla Nuova Sinistra (che non esiste, è solo un'idea, un ideale) si riconoscono a prima vista, e nasce subito tra loro quella specie di amore che legava i partigiani. Ci sono gli eroi, i caduti, Andrew, James e Mickey – e infiniti altri – e i grandi movimenti, le grandi tappe di un immenso movimento popolare, accentrato sul problema dell'emancipazione dei negri, e ora sulla guerra del Viet Nam ("Guerra Civile": s.p.).

Parla di una coscienza non manipolata, esente da forme di leadership, e riferendosi al 'fenomeno dei beatniks' bacchetta i comunisti italiani, i quali: «almeno, ch'io sappia, anche in Italia, preferiscono tacere su questo punto, o addirittura pronunciare parole di condanna: in cui il vecchio moralismo stalinistico e il provincialismo italiano trovano un'oscura identificazione» (s.p.).

Un punto cruciale e interessante, anche alla luce dei recenti episodi di intolleranza verso la popolazione afro-americana, è la succinta ma lucida analisi sul problema del sottosviluppo in America che, secondo Pasolini nella lettera al lettore di *Paese Sera*, «acquista strano e violento significato». L'intellettuale punta il dito sulle piaghe americane: «la portata del problema negro», «lo snobismo della neo-cittadinanza» e, soprattutto, quella che sente come la nota più dolente e drammatica, «la mancanza della coscienza di classe». Pasolini già aveva sottolineato nell'intervista alla Fallaci l'assenza di una coscienza di classe

e in "Guerra Civile" sottolinea che «anziché negli scioperi o nelle altre forme di lotta di classe» (s.p) la si ritrovava nelle manifestazioni pacifiste e non violente che vedeva dominate «da un intelligente spiritualismo» di cui sentiva l'assenza nel panorama culturale italiano.

> Il mondo della cultura – in cui io vivo per una vocazione letteraria, che si rivela ogni giorno più estranea a tale società e a tale mondo – è il luogo deputato della stupidità, della viltà e della meschinità. Non posso accettare nulla del mondo dove vivo: non solo gli apparati del centralismo statale – burocrazia, magistratura, esercito, scuola, e il resto – ma nemmeno le sue minoranze colte. Nella fattispecie, sono assolutamente estraneo al momento della cultura attuale. […] Diciamolo pure, sono rimasto isolato, a ingiallire con me stesso e la mia ripugnanza a parlare sia di impegno che di disimpegno. Non posso così non essermi innamorato della cultura americana, e non aver intravisto, in seno ad essa, una ragione letteraria piena di novità: un nuovo tempo della Resistenza […]. Ciò che si richiede a un letterato americano «non integrato», è tutto se stesso, una sincerità totale. Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg. […] Gli intellettuali americani della Nuova Sinistra (poiché dove si lotta c'è sempre una chitarra e un uomo che canta) sembrano fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra: «Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta». Ecco il nuovo motto di un impegno, reale, e non noiosamente moralistico: gettare il proprio corpo nella lotta (s.p.).

L'innamoramento di Pasolini, come lui stesso lo sottolinea sia nell'intervista sia in "Guerra Civile", sembra racchiudersi quindi proprio in quello 'spiritualismo intelligente', come egli lo definiva, esente nella politica italiana; quello spiritualismo che gli aveva fatto respirare il clima di lotta costruttiva della Resistenza e che metteva in moto l'azione.

> La straordinaria novità (per un europeo come me) è che la coscienza di classe, invece, albeggia negli americani in situazioni del tutto nuove e quasi scandalose per il marxismo. La coscienza di classe, per farsi strada nella testa di un americano, ha bisogno di un lungo cammino contorto, di un'operazione immensamente complessa: ha bisogno cioè della mediazione dell'idealismo, diciamo pure borghese o piccolo-borghese, che in ogni americano dà il senso alla intera vita, e da cui egli non può assolutamente prescindere. Là lo chiamano spiritualismo. Dunque, anziché negli scioperi o nelle altre forme di lotta di classe, la coscienza della propria realtà sociale albeggia nelle manifestazioni pacifiste e non violente, dominate, appunto, da un intelligente spiritualismo. Che è del resto, oggettivamente, almeno per me, un fatto stupendo, che mi ha fatto innamorare dell'America (s.p.).

Che tracce conservano le sue opere successive di tutto ciò?

Nei testi che scriverà al suo rientro in Italia di questa sua esperienza newyorkese rimangono a ben cercarle poche tracce che emergono però in due suoi significativi lavori poetici: "Poeta delle Ceneri" (1966-1967) e "Il PCI ai Giovani!!" (1968). In entrambi si conferma che il suo 'entusiasmo' newyorkese era stato nutrito dallo spiritualismo intelligente di cui aveva visto animata quella 'rivoluzione dei fiori'.

"Poeta delle Ceneri"

Sparse tra le pieghe di "Poeta delle Ceneri" Pasolini restituisce un po' di quel suo passaggio americano in un contesto poetico che egli struttura come una intervista ad un presunto intervistatore newyorkese appunto. Molte delle affermazioni fatte, sia nell'intervista della Fallaci sia in "Guerra Civile", infatti, vengono riportate quasi senza elaborazioni ulteriori. In "Poeta delle Ceneri", in cui Pasolini espone la sua adesione e scoperta del marxismo, trova spazio quella sua esperienza newyorkese – alla quale dedicherà in tutto ventinove versi – e lo 'spiritualismo' ne è il soggetto, la chiave di lettura polemica che egli assume.

> Grande è il tuo spiritualismo, America!
> Ma sarà ancora più grande quando sarà sfatata la sua innocenza!
> Io amo Ginsberg:
> era tanto che non leggevo poesie di un fratello –
> credo dai tempi, in quel paese di temporali e di primule,
> in cui ho letto i canti greci di Tommaseo, e Machado.
> Nessun artista in nessun paese è libero.
> Egli è una vivente contestazione.
> Pound va in prigione come Siniavskij e Danile,
> e il Sig. Lennon ha scandalizzato tutti, credo anche i Russi (2062-2063).

E nei versi seguenti rivolgendosi al popolo americano ne stigmatizza quella mancanza di coscienza di classe che aveva analizzato per il lettore di *Paese Sera*.

> Cari Americani, non pacifisti e non spiritualisti,
> ossia enorme maggioranza benpensante,
> il vostro Dio è un idiota
> come ogni cittadino medio
> che desidera con tutte le sue forze e con tutto il suo spirito
> di essere come tutti gli altri:
> ed è per questo suo amore folle per l'uguaglianza, che la odia (2065).

Nel "Poeta delle Ceneri", Pasolini si presenta, si autodescrive, parla delle sue esperienze poetiche e delle sue contraddizioni, tra confessionale e proposi-

ti futuri. Parla del suo nuovo soggetto filmico su cui aveva iniziato a lavorare, "Teorema", e lo inserisce in un clima newyorkese.

Interrogandomi
alla luce del sole di Agosto a Manhattan deserto (come vi dicevo),
vengo a sapere che io
(che solo attraverso la letteratura ho potuto essere poeta)
non sono più un letterato.
Io ho in sorte
di ricordare brevi colli, su un fiume anch'esso
con acque blu molto trasparenti sui piccoli sassi (2073).

È interessante sottolineare come il personaggio centrale proprio di "Teorema" – film che uscirà nei primi mesi del 1968 –, quello che porterà scompiglio nella tranquilla vita della famiglia borghese, in questo testo poetico viene *casting* non più dalle borgate romane ma da un nuovo immaginario estetico americano: «…; viene,/ il giovane,/ bello come un americano» (2075).

Il riferimento newyorkese diventerà più preciso ed esplicito nei versi successivi con la comparsa del nome di Ginsberg nel delineare proprio l'immagine finale del film, con il padre omicida curvo sul figlio:

ad abbottonare
i calzoni aperti sul fulgore immacolato della canottiera.
Il padre, dopo tanti anni, come nei romanzi d'appendice,
conclude il lungo sogno della sua vita
sognando sul terrapieno di una stazione
come in un verso di Ginsberg (2082).

In questo testo, inoltre, il nuovo motto di un impegno reale – «gettare il proprio corpo nella lotta» – di cui parlava nella sua risposta al lettore di *Paese Sera* ("Guerra Civile": s.p.), si manifesta chiaramente e giunge alla fine, quasi a suggello dei suoi nuovi propositi poetici e 'civili'.

– In quanto poeta sarò poeta di cose.
Le azioni della vita saranno solo comunicate,
e saranno esse, la poesia,
poiché ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.
[…]
Non farò questo con gioia.
Avrò sempre il rimpianto di quella poesia
Che è azione essa stessa, nel suo distacco dalle cose,
nella sua musica che non esprime nulla
se non la propria arida e sublime passione per la se stessa (2083).

"Il PCI ai giovani!!"

Se in "Poeta delle Ceneri" l'esperienza newyorkese è ancora in qualche modo viva e lo sostiene nel suo ragionamento-confessione sul futuro e sul passato, in "Il PCI ai giovani!!", del 1968, si osserva che, invece, essa viene richiamata a prova di un'impossibilità ad essere rivissuta e/o assunta dai giovani studenti italiani. Pasolini qui stigmatizza una differenza culturale e socio-politica negando, a mio avviso, l'impatto positivo e forte di una contaminazione anche simbolica a cui Ginsberg, nel suo manifesto per una marcia-spettacolo, faceva chiaramente appello. Scritta dopo i noti fatti di Valle Giulia del Sessantotto, il testo sollevò molte polemiche soprattutto nell'ambito della sinistra e tra i suoi stessi amici intellettuali. Pasolini, al di là della sua discutibile personale lettura degli episodi di Valle Giulia, sembra aver già intrapreso la posizione con cui chiude il precedente testo "Poeta delle Ceneri" del 1966, in cui si dice pronto ad essere «poeta delle cose» (2083). Quel gettare il corpo nella lotta, che lo aveva entusiasmato durante e dopo il suo passaggio newyorkese sembra ormai lontano dal suo contraddittorio orizzonte, poiché, come sottolinea in "Il PCI ai giovani!!":

> Un borghese redento deve rinunciare a tutti i suoi diritti,
> e bandire dalla sua anima, una volta per sempre,
> l'idea del potere. Tutto ciò è liberalismo: lasciatelo
> a Bob Kennedy.
> I maestri si fanno occupando le fabbriche
> Non le università
> […]
> Ecco,
> gli Americani, vostri adorabili coetanei,
> coi loro schiocchi fiori, si stanno inventando,
> loro, un linguaggio rivoluzionario 'nuovo'!
> Se lo inventano giorno per giorno!
> Ma voi non potete farlo perché in Europa ce n'è già uno:
> potreste ignorarlo? (1855).

Il riferimento al *flower power*, qui manifestato chiaramente nell'espressione «schiocchi fiori», parrebbe ormai aver perso di quell'entusiasmo mostrato invece nell'intervista alla Fallaci; rimane quasi intatta, però, la sua ammirazione verso l'altra caratteristica che aveva notato durante il suo passaggio newyorkese, quella legata alla capacità di quel movimento americano di inventarsi un linguaggio veramente nuovo e rivoluzionario. Soprattutto contro quella mancanza che pare scagliarsi maggiormente il poeta e l'intellettuale Pasolini in "Il PCI ai giovani!!".

Negli ultimi versi sopra citati pare definitivamente consumarsi la testimonianza poetica del suo passaggio newyorkese ma anche quella contraddizione

che aveva vissuto e segnalato alla sua amica intervistatrice Oriana Fallaci nell'estate del 1966: «ovvio che il mio cuore è per il povero negro o il povero calabrese, e contemporaneamente provo rispetto per l'establishment, il sistema americano […] Devo tornare, devo approfondire» (s.p.). Pasolini non approfondirà mai quella contraddizione; verrà ucciso vigliaccamente e barbaramente all'età di 51 anni, solo sette anni dopo il suo incontro con la città di New York.

Conclusioni

La breve analisi qui svolta, focalizzata solo su quel suo primo breve passaggio newyorkese del 1966 (ma Pasolini ritornerà ancora fuggevolmente a New York nel 1969 per assistere ad una rappresentazione del Living Theatre), evidenzia come l'occasione offerta dal vento 'nuovo' che la cultura underground americana a metà degli anni Sessanta metteva in gioco, viene non solo accolta da Pasolini ma incestata nell'ambito della sua personale ricerca poetica ed esistenziale. Egli si riconferma come un attento testimone non solo della nostra storia socio-politica-letteraria, quindi. Tuttavia, anche in questo suo 'testimoniare', lo specchio o la macchina da presa è puntata sempre sulla sua 'scena' e il generale si fa inevitabilmente particolare con un movimento che dal fuori rientra sempre e comunque all'interno, al suo. I versi finali di "Il PCI ai giovani!!" sono in tal senso eloquenti:

> (Oh Dio! che debba prendere in considerazione
> l'eventualità di fare al vostro fianco la Guerra Civile
> accantonando la mia vecchia idea di Rivoluzione?) (1857)

Il soggetto, lo sguardo soggettivo e anche spietato del poeta è tutto sul sé, sul suo spaesamento, sulle sue contraddizioni. Il poeta è nella sua poesia. Pur nelle sue lucide e crudeli analisi della realtà che si prefigge di testimoniare («sarò poeta di cose», "Poeta delle Ceneri": 2083), egli rimane poeta ma nella posizione dell'intellettuale 'separato' («sono assolutamente estraneo al momento della cultura attuale», "Guerra Civile") o, come lo definirà Asor Rosa in *Scrittori e Popolo*, 'nella sua veste di aristocratica raffinatezza' (Asor Rosa 173). Non è un caso che ciò che l'entusiasmerà, e che porterà nei suoi testi poetici di quella esperienza newyorkese, sarà proprio l'assenza ideologica che percepisce. Quello era il nuovo – 'vero scandalo per un marxista' – che leggerà con lucidità sorprendente nella rivoluzione 'dei figli dei fiori' che rifiutava l'ideologia come unico strumento di conoscenza della realtà e riponeva nella creatività, nell'immaginazione, e soprattutto nella poesia, il suo nuovo strumento di una

poetica della realtà dove l'uomo non era più solo spettatore/testimone, l'oggetto tenuto 'in vista', ma ne prendeva parte attiva. Al di là della posizione oscillante e del suo rapporto ambivalente – accettazione totale e rifiuto totale – che Pasolini mantenne con il PCI (dal quale venne espulso nel 1949 a seguito del noto processo per pedofilia a suo carico), la poetica pasoliniana non può certo esaurirsi solo in un ambito strettamente ideologico di cui, comunque, i suoi lavori (dalla poesia, alla saggistica, al teatro e al cinema) rimangono impregnati, ma deve estendersi a tutti quegli atti poetici e non che l'uomo, l'intellettuale, il marxista, e anche il cattolico Pasolini dell'ultima ora, mise in scena durante la sua vita. Sono questi, alla fine, che evidenziano quanto infiniti sono gli spazi aperti al poeta – tale fu Pasolini in tutto – e che solo da lui e a lui ritornano e si devono quelle possibilità espressive che modificano o ne cristallizzano (rischiando anche il mito) l'azione e la vita.

Un'ultima cosa interessante da segnalare, rispetto alla testimonianza del passaggio newyorkese di Pasolini, emersa durante questa certo non esaustiva indagine, è che, nelle limitate traduzioni dei suoi testi poetici, in particolare in quelle rare con la traduzione a fronte, i due testi qui commentati, "Poeta delle Ceneri" e "Il PCI ai giovani!!", non appaiono quasi mai. Anche nel recente volume bilingue, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini* (2013) tradotto da Stephen Sartarelli, essi non compaiono. C'è da chiedersene la ragione, considerato che, proprio in questi testi, la breve esperienza newyorkese si consuma. La limitatezza di questo intervento non permette di indagare oltre quest'aspetto che sarebbe utile prendere in considerazione in futuro, anche per ritracciare quale sia l'immagine pasoliniana più accreditata oltreoceano che ancora resiste, non solo nell'ambito dei circoli spesso ristretti dell'accademia, ma anche nel pubblico americano in generale.

Bibliografia citata

Crowther, Bosley. *The Gospel According to St Matthew (1964). Screen: The Life of Jesus: Pasolin's Film Opens at The Fine Art*. http://www.nytimes.com/movie/review?res=9800E2D9143CE53BBC4052DFB466838D679EDE.

Fallaci, Oriana. "Un marxista a New York". *Europeo*, (13 ottobre 1966). L'intervista è ripubblicata anche on line su: http://www.tempi.it/un-marxista-a-new-york-fallaci-racconta-pier-paolo-pasolini#.VY2191JGTGA.

Ginsberg, Allen. "Demostrantion or Spectacle as Example, As Communication or How to Make a March/Spectacle". *Deliberate Prose. Selected Essays 1955-1995*. New York: Harper Perennial. 2001: 9-13.

"*Il Vangelo* di Pasolini tra i migliori secondo il *National Board*". *L'Unità*, (11 gennaio 1967): 9.

Pasolini, Pier Paolo. "Alla mia nazione". "La Religione del mio Tempo", XV. Id. "Bestemmia". *Tutte le poesie*. I. Ed. Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Milano: Garzanti. 1993: 555.

———. “Il PCI ai giovani!!”. Id. “Bestemmia”. *Tutte le poesie*. II. Ed. Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Milano: Garzanti. 1993: 1851-1857.

———. “Poeta delle Ceneri”. Id. “Bestemmia”. *Tutte le poesie*. II. Ed. Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Milano: Garzanti. 1993: 2056-2084

———. “Guerra Civile”. *Paese Sera*, (16 novembre 1966). Ripubblicato in *Empirismo eretico (Appendice)*, Milano: Garzanti. 1995, consultabile on-line in: http://www.pasolini.net.

———. “Pasolini a New York. Incontro col Living”. *Tempo*, 16 (19 aprile 1969), consultabile on-line in: http://www.pasolini.net.

Rosa, Asor. *Scrittori e Popolo*. II. Roma: Samonà e Savelli. 1996[2].

Sartarelli, Stephen. *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*. Chicago: The University of Chicago Press. 2013.

THE MEETING OF TWO POETS: JACK HIRSCHMAN AND PIER PAOLO PASOLINI

Daniela Ciani Forza*

Abstract

The following text is composed of a brief introduction to Pier Paolo Pasolini's reception in the American West Coast, San Francisco in particular – where two among the most prestigious American poets, Lawrence Ferlinghetti and Jack Hirschman, were so significantly attracted by his writings to translate some of them into English. There follows an interview with Jack Hirschman, who also dedicated some important original texts to the memory of the Italian poet.

L'incontro di due poeti: Jack Hirschman e Pier Paolo Pasolini
Il testo consiste di una breve introduzione alla recezione di Pier Paolo Pasolini nella West Coast americana, in particolare a San Francisco, dove la sua opera interessò due fra i più prestigiosi poeti contemporanei, ed entrambi traduttori di significativi scritti pasoliniani: Lawrence Ferlinghetti e Jack Hirschmann. Segue un'intervista-dibattito con Jack Hirschman, autore fra l'altro di importanti testi dedicati al poeta italiano.

The years pass over you,
And so I, with the shadow of the acacia tree,
With the sunflower, on this quiet day.
("Ode to a flower in Casarsa": 56)[1].

Introduction

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) has certainly been one of the Italian intellectuals of the last century who most interestingly challenged the ordinary codes of art

* Universita Ca' Foscari Venezia.

[1] The lines are the closing ones of "Ode to a Flower in Casarsa" as it appears in *Danger - A Pasolini Anthology.* The original "Ode a un fiore, Casarsa", was first published in *Poesie a Casarsa (1941-1943)*, which contained Pasolini's early poems, written both in Italian and in *Furlan*. On the relevance of the collection within the poet's artistic *corpus:* see: Bazzocchi 68-72. The poem is also pusbished by Chiarcossi, Siti 1935.

and artistic commitment, extending the relevance of his poetic demeanour from the local to the worldly – geographic, existential and linguistic. No revolutionary instances determined his choices; the real Pasolinian revolution lays on the denunciation of mystifying announcements – religious, ideological, intellectual, artistic. His writings, as much as his films, exposed the ambiguities of the raising Italian bourgeoisie of the post-war decades: the time of both economic progress and ideologic laxity, of banal moralism and politics of mere conveniences. He believed in Gramsci's project to contribute to social improvement, but refused the Italian Communist Party dogmatism, as much as he rejected the conformism of the vetero-right-minded protagonists of much of the ruling class – political and economic. His narrations embraced the poetics of a *pietas* including those that history neglected, fearless to succumb to the injuries of antagonist thinkers, be they left- or right-winged.

Pier Paolo Pasolini found in the American West Coast a special reception, and I do believe it's not by chance – or by simple advertising motivations, after the fame gained by his films – that City Lights Publishing House decided to insert Pasolini among the international poets it contributed to reveal for the American audience. Lawrence Ferlinghetti himself, together with Francesca Valente, translated the *Roman Poems* in 1986, while Jack Hirschman is the editor of *In Danger - A Pasolini Anthology*, a collection of writings including prose, poetry, literary essays, interviews, which offer an acute presentation of Pasolini's intellectual figure.

Jack Hirschman is a long-time admirer of Pier Paolo Pasolini, whom he praises for his 'passion, provocation and profecy' – PPP: the initials these qualities share with those of the name of the poet, as he maintains. Not only – Hirschman, just like Pasolini, elaborates his poetry from a visionary invective against the injustices of politics, and he, too, can be at the same time moving when dealing with memories.

Hirschman, San Francisco Poet Laureate in 2006, belongs to the generation of *poètes engagés* who in the second half of the 20th century represented a new wave of reaction against the conformism of most academic literature – as far as form and contents are concerned. His verse follows the rhythm of the perception of the subject treated, combining imagination with factuality, politics with pathos, rage with elegy – incessantly dedicated to the cause of the loosers.

New Yorker, from the Bronx where he was born in 1933, he moved to California in 1961, where he taught English at UCLA till 1966, when he got fired for encouraging students to burn their draft card in sign of a protest against the Vietnam War. He chose to remain in California, living in Venice from 1967 to 1970 and starting a collaboration with David Meltzer[2], who

[2] David Meltzer, also from New York, was a key figure of the San Francisco Renaissance. A poet, musician, Cabalist scholar, he is the author, among many other publications of the

published his first translations. From 1972 to 1980 Hirschman lived in North Beach, San Francisco, soon becoming an integral part of the city's intellectual scene. He continued to write and to translate contemporary poetry from different languages, there including Russian, which he had started studying. In 1980 he joined the Communist Labor Party, implementing his political and intellectual contribution to the cause of the proletariat. During the eighties he was the director of *Compage*, an international journal dedicated to the translation into English of poets from all over the world and of American poets into foreign languages, stressing as ever before his commitment to the diffusion of poetry and of its social import. It was from 1972 that Hirschman has started working on his major *œuvre*: *The Arcanes.*

The work, which is intended as the dialectic exposure of the spiritual significance of personal and political occurrences, has found unique acceptance in Italy, where indeed his relationship with the country dates back to the fifties when his poem "A Correspondence of Americans", was first published by the review *Botteghe Oscure* in 1958[3]. Many other visits and contacts followed, there included the bilingual publication of *Yossyph Shyryn* by the Sicilian poet Santo Calì, with his translation (1980). In 1992 Hirschman started a collaboration with Multimedia Edizioni of Salerno, with the publication of *Soglia Infinita.* 2000 was the year of the first publication in Italy of *The Arcanes*, edited by Raffaella Marzano and Sergio Iagulli, also containing "The Pasolini Arcane" of 1995. In 2006, the same year when the city of San Francisco honoured him with the recognition of "Poet Laureate", Multimedia Edizioni published the entire corpus of his *Arcanes* which also included "The Days of the Dead Arcane", written in 2005 on the thirtieth anniversary of Pasolin's assassination. The year 2014 saw the publication of *28 Arcani*, and a new collection of the *Arcanes*, written between 2007 and 2014, is now being edited. In 2007 he was awarded the Alfonso Gatto Prize (international section) in Salerno. Many and constant are his visits to Italy and his contributions to intellectual meetings both in the country or associated with Italian poets and intellectuals abroad.

On the occasion of this issue of *Oltreoceano*, commemorating the fortieth anniversary of Pier Paolo Pasolin's death and, more than that perhaps, celebrating

epic poem on the Beat Generation titled *Beat Thing*, which Hirschman declared to be the «most important lyri-political work to date… written by a poet who, in terms of the rhythms and verbal inventiveness and the naming of figures of popular culture, is without equal anywhere». Quoted from: http://www.eventbrite.com/e/meltzer-rogers-a-couple-of-poets-tickets-13801010193

[3] In 1963 a collection by the title of this poem was published by Bloomington with an introduction by Karl Shapiro.

the everlasting presence of his poetic stature in the world, we could not do without the contribution of the poet who profoundly praised him from 'oltreoceano' – on the other side of the ocean – and so passionately contributed to the appreciation of his thought and art.

My special thanks to Jack for accepting my request of the interview which follows, once again offering us the sensibility and the sincerity of his spirit.

An interview with Jack Hirschman

DCF: The world of culture was deprived of Pier Paolo Pasolini's contribution forty years ago; so much has changed in the meantime and the weapons he used against spiritual decadence seem to have disappeared in a vacuum of indifference. Your poetry and your critical work are an exception: ever since you encountered his voice your endeavor has been that of promoting «a deeper understanding of his ideas, and of their importance», as you stated in the introduction to *In Danger*, the anthology of Pasolini's selected writings you edited in 2010 (7). What is, in your opinion, the heritage we should treasure of his art and of his beliefs?

JH: *When it comes to Pasolini, I've used, as you know, an acronymic PPP = Passion, Provocation and Prophecy = Pier Paolo Pasolini. A recent interview I made with Justin Desmangles carries that title, and it's a title that speaks to Pasolini's heritage, whose components I measure all great poems by. He was a passionate poet – that's a given. He was a provocative poet, in the sense that he wished every poem he wrote would stir and even enflame the senses because he was a love poet rooted in a rage against the fascisms that destroyed love or twisted it so that human beings could make love without love being made – a contradiction that tormented him all his life because it referred not only to homosexual life but to hetero-sexual life as well. And it was connected to what is perhaps his most important legacy, that he foresaw the age of consumerism as creating a fascism and a decadent hedonism that would become the normality of the future – where what I WANT imprisons one by imprisoning the freedom that's the consciousness of WHAT IS NECESSARY – and he accurately prophesied therefore the age we now live in.*

DCF: Unlike other places where Pasolini's fame has essentially been linked to his stature as film master, his poetic and narrative talents seem to have found much earlier and more profound acknowledgement among the San Francisco community of writers and readers[4]. Would you say that this is due to the city's

[4] This is not to say that Pasolini's creativity as film director went unacknowledged in the Bay Area. One example is the greatly successful retrospective of his films, which took place

long-lasting tradition of that same disaffiliation from ideological and political restrictions Pasolini strove for, or to that same existential investigation into the dialectics between politics and culture, characterizing the city's intellectual community?

JH: *Please, let's not go overboard on PPP in San Francisco. It's true that Lawrence Ferlinghetti and Francesca Valente put together the City Lights edition of Pasolini's* Roman Poems, *in 1986, which went into a second edition a few years ago, and I published* In Danger, *a book of some of his finest political poems. But the two Arcanes I've written of him came out of my own experiences in Italy itself, and in fact, when I read "The Days of the Dead Arcane" two weeks ago at the annual North Beach Festival, two poets also reading at that Festival attacked Pier Paolo as a pedophile and a pederast – in other words, attacked him the way the bourjies attack a great poet and sensibility, and make no mistake, please, Pasolini's mind makes the likes of such poets, and even poets like Allen Ginsberg look woefully small.*

DCF: I understand, but I nevertheless feel somehow uncomfortable at the realization that the city, which for decades has represented «a heaven of tolerance», as Kenneth Tynan defined it some time ago (7)[5], has itself fallen

in San Francisco, at the "Castro" and "Roxie" theatres, on September 14th and 15th, 2013. Sponsored by Luce Cinecittà and Fondo Pier Paolo Pasolini/Cineteca di Bologna, in association with Colpa Cinema and the Italian Cultural Institute of San Francisco, where a discussion, music and poetry night followed on the 17th, the exhibition was warmly welcomed both by the press and by the numerous public attending it.

[5] San Francisco's fame as a most lively city, intellectually avant-garde and detached from the strict market laws ruling over the art production in the East Coast, has been widely recognized over the years. Kenneth Rexroth wrote: «Although San Francisco is as supersaturated as New York, it is easy to escape into any desired degree of wilderness […]. The social base of the city is made up of longshoremen, other categories with a high degree of mobility – independent and skeptical. Life is far less competitive than in most American cities. […] Most of San Francisco poets are literally members of the working class […]. It is self-evident that this will produce a literature considerably different from what is done on a job parsing the seven types of ambiguity to seminars of born idlers. It also makes a political difference […] many young San Francisco writers were not 'proletarian writers', but actual proletarians» (159-162). From the fifties on San Francisco has not only attracted numerous poets and artists from all over the U.S., and from New York in particular – let's think of most of the Beats – but critics, too, were attracted by the Western city's liveliness. When *The New York Times* sent Richard Eberhart to San Francisco to report on the poetry scene which had attracted attention for its novelty, he wrote: «Poetry has become a tangible force, moving and unifying its auditors, releasing the energy of the audience through spoken, even shouted, verse in a way at present unique in this region. […] It is certain that there is a new vital group consciousness now among young poets in the Bay

into the constrictions of intellectual hypocrisy, as you denounce. It was perhaps to be expected, given the current generalized tendency of non-commitment – or perhaps even the excessive publicity given to the city's liberal atmosphere, which may have opened it up to erratic behaviour. But City Lights is still there, and Ferlinghetti's and Valente's and your own testimony of Pasolini's poetic meaning found special recognition there – so I feel and value, for, too naïvely perhaps, I still think of San Francisco, and of its intellectual milieu as of a traditionally lenient city, a reference point for certain dialectics.

But let's get back to Pasolini: the radical and the poet – the sophisticated and the anti-bourgeois – the local and the cosmopolitan – the delicate and the perturbing – the outcast and the engaged – the ideologue and the heretic…: what fascinates you most of his multifaceted personality? Did his verse extend your own vision of the import of poetry on people's life?

JH: *Pasolini was busted out of the Italian Communist Party in his 20s because of a homosexual incident. He could have gone the way of many gays, ie., left all politics or split the country to live in that comfortable/uncomfortable limbo that many exiles experience. In fact, Pasolini remained a communist to his dying breath. Headlines I've seen announced him as the son of Stalin and Togliatti. He was able – through his sheer creative energies and dialectically brilliant mind – to serve the communist movement by being, for all those people who were NOT in a communist party but believed themselves communist in thought and feeling nonetheless, a voice for those who wore their red star in their hearts though not on their lapels. I who joined the Communist Labor Party in 1980 recognized him as a comrade early on and, as I think I've said, I regard the final pages of his poem, "The Beautiful Banners" as among the most lyrically majestic and beautiful poems in any language since the end of WW2. He captures in it the moment of the fusion of revolutionary affirmation and the harmony of nature in such a way that the root and essence not simply of dialectical thought but of dialectical feeling are rendered not merely as anthemic of the decade of the Forties, but as a futural foundation against the alienations that were to come, and are still coming. So yes, that poem is one of the reasons why, at the end of my own "The Days of the Dead Arcane", I speak in the raging voice of Pasolini against «Bushit, Bushit, Obomber…»; that*

Area. However unpublished they may be, many of these young poets have a numerous and enthusiastic audience. […] They have in some cases a larger audience than more cautiously presented poets in the East» (n.p.). One other relevant aspect of the cultural life in San Francisco was Lawrence Ferlinghetti's opening of the City Lights Pocket Bookstore in 1953, specialized in underground literature, followed by the start of the Publishing House, by the same name, which launched new poets and translations from poets not yet introduced to the American audience, like Pablo Neruda, Antonin Artaud, René Char, Vladimir Mayakovsky and many others.

is, because his voice, to my way of thinking, exists in all its righteous splendor at this very time in the chaos and morass of consumeristic capitalism at its most degrading depth.

DCF: "The Pasolini Arcane" (*The Arcanes* 344-353): you wrote this long piece as a homage to the poet, who was 'brutally murdered' on the Day of the Dead in 1975, in the 'gloomy outskirts' of Rome, by (perhaps) a 'band of outcasts' – the progeny of that same urban proletariat he had defended against the ambiguities of fetishistic social canons. Rage seems to burst from the first lines of crude cynicism – of a ruthless description of the poet's violated body –, followed by sections leading to visions of other 'nowhere sites' strangled by alienation, to finally conclude the invective with moving lines, reconciling the harshness of fate with the serenity of amicable empathy: «Wake up, I'm sleeping at your shoulder, wearing/ my best pyjamas, being with you. Don't go, stay,/ *stai…*» (352). No matter how hardened by the inequity of factuality, poetry indeed «becomes of use» as existential power – winning over «road[s]strewn with vanity» (351), to again quote from "The Pasolini Arcane". In this, your own poetry seems to share the same conative function we perceive in Pasolini's writings.

JH: *You honor me by suggesting Pasolini and I share the same conative function. Of course, we do, but so do all truly socially and politically engaged poets. In the Arcane you refer to I wanted to write a portrait of the poet and man, including his 1967 and 1969 trips to New York City, which is my own native city. In writing it, I was not only engaging Pasolini's image but friends of my own in my youth and adolescence. And indeed I was able to include a bit of suggested homoeroticism, though I'm not gay, because what's important in this Arcane is manifesting Pier Paolo in all of his many-sided complexities.*

DCF: As already mentioned, in your 2010 interview with Justin Desmangles[6], you refer to Pasolini as PPP, the acronym for Pier Paolo Pasolini, but also for 'passion, provocation and profecy', the components, i.e., of great poetry; could we also think of one other P: that for Poetics – for *ars poetica* – or the capacity to mold history-conscience-poetry beyond and above ideology?

JH: *I spoke of the PPP in my first response, but here I would add that your notion of an ars poetica-– with a fourth P – going beyond ideology is something I can't agree with. An ideology is a body of doctrines and assertions related to a political movement. These days – and I mean these treacherously double-talking capitalist days – being against ideology is ultimately a way to keep communist*

[6] I hereby thank Jack Hirschman for having let me read the interview just before publication.

motion from happening. Pasolini was a great poet. If I leave it at all, well, okay, let's have a drink to Pier Paolo and be satisfied. But if Pasolini was a great poet BECAUSE he revealed the fascism that we now experience, corporate-state-wise, then his greatness does not go "beyond or above" ideology. These days, that's a capi-fascist trick.

DCF: I certainly agree with you in principle. All great art is nourished by ideas/ideals, which then take form, but hardly ever does great art submit itself to restrictions, or impediments to one's inner freedom. At his best, Pasolini, like all great poets, elevated his art to the perception of an ideal commitment to human respect – which for him was represented by Gramsci's ideals – not the mere ideological use of them which the Italian Communist Party (PCI) wanted to impose on him. Indeed when the PCI in 1949 expelled him on account of his homosexuality – camouflaged with the accusation of intellectual deviation towards bourgeois and decadent literature[7] – he openly denounced the party's policy of moral and political ambiguity. «Non mi meraviglio della diabolica perfidia democristiana: mi meraviglio della vostra disumanità: capisci bene che parlare di deviazione ideologica è una cretineria.» he wrote in a letter to Ferdinando Mautino of the PCI Federation of Udine (*Pasolini: cronaca…*: 46). Rules and regulations may interpret an ideology, but they are not always adequate to the freedom the poet should treasure and extend to his/her readers – there including also the faults and random efforts that at times to correspond to such ambition.

The question seems particularly thorny when referring to Pasolini's relation to Ezra Pound. As we read in *La vita di Pasolini* by Enzo Siciliano, Pasolini was quite reluctant at first to recognize the American poet's literary stature. Still young and quite dramatically absorbed in his radical views when he met Siciliano in 1956, Pasolini would discard Pound as «razzista, fascista eccetera» (Siciliano 469), unable as he still was to sacrifice his political ideas on the altar of poetry. But then, some ten years later – it was 1967 – Pound and Pasolini met for an interview, which was then broadcast on the Italian national TV[8]. You have reported the text in your *In Danger - A Pasolini Anthology* and I am

[7] On the deceptive motivations leading the PCI to expel the poet, see Naldini 134. The author reports a press release of *L'Unità*, the official newspaper of the Party, in which Pasolini is said to have been expelled from the PCI, because of the intellectual deviationism that the reading of bourgeois and decadent writers (among whom was André Gide) had led him to.

[8] The interview took place on October 26th 1967 in Venice, and was broadcast in 1968. Part of it can be followed on youtube.

sure you agree that what is absolutely clear from their conversation is that the two poets came to a deep recognition of each other's greatness against all norms: both impatient of literary etiquettes, faithful to the mission of posing the poet against *usura* – of the arts and of human dignity – trying to recapture the value of a 'tale of the tribe' – both having somehow exposed their own lives and themselves to a universal fate of tragedy and having overcome it through poetic epiphany.

JH: *Excuse me but Pound was not a great poet. A fascist cannot be a great poet. I was opposed to publishing the interview in* In Danger *but the publisher, City Lights, wanted to re-publish it from an issue of the* City Lights Review *issued some years before, and that was out of my hands. I think Pier Paolo still detested Pound, that anti-semitic pig (don't forget that Pasolini adored and learned a great deal from his grandmother, the mother of Susanna Colussi, who was a jewess!), and at the same time liked his poetry. Of course, PPP was against usury, but as a communist is against capitalism, the driving force behind usury. Pound wrote against usury but embraced the system that championed it. It should be understood that I am fundamentally talking about language here. For example, I've been influenced by the thought of Martin Heidegger, who was a cowardly Nazi during the war. Influenced to the point that I've translated all of his poems, published in three chapbooks. The reason? Because Heidegger seems to imply that the answer to his most fundamental question –What is the truth of Being? – is: Poetry. Now Heidegger may have in conversation or even, as recently expressed in a "black book" of notes, anti-semitic opinions. But what Pound did on his radio broadcasts shit on language itself, and to this day when I think of his broadcasts and remember that, say, the Finzi Contini were being rounded up while he was broadcasting (and as a filmmaker Pasolini must certainly have been aware of that synchronous blight), I continue to become enraged.*

DCF: Yes, I agree with you that Pound committed a great mistake in pronouncing those speeches – that his 'error' consisted in believing Mussolini capable of recapturing the tradition of Italian original cultures – but I also believe that Pound did not fully realize that Fascism was (and still widely is) a mental disposition praising ignorance – its ideology going much further than its public declarations. I think Pasolini realized Pound's 'error' – the 'many errors' indeed which Pound himself declared of his life, as from "Canto CXVI" –, but nevertheless admired the intensity by which the American poet sought a new language for a new civilization.

One other challenging aspect of Pasolini's verse is his incredible mastering of the language – of the significance of language. His first collected poems (*Poesie a Casarsa*) were written in *Furlan*, the language spoken in the Italian

north-eastern region of Friuli. But his choice was not a simple matter of regional pride – of, say, the need to give the deserved dignity to an idiom which had been limited to a merely oral transmission. The publication of *Poesie a Casarsa* marks the poet's urgency to repossess an identity, which the linguistic choice of *Furlan* would confirm as the expression of the ethical world to which he felt he belonged. You visited Casarsa, you perceived the *ethos* of the small provincial town, all absorbed in the nuances of daily life and relationships; but more than that you seem to share the spirit of those verses – exactly as they sound – in that 'far-away' idiom. In referring to them you give the impression not only of appreciating the refinement of their expressivity, but it seems clear that you seize the complexity of their language, combined as it is with the history of an archaic world, set at the margins of the Italian peninsula, inhabited by peasants and workers – a world which is changing, and which Pasolini seems to recapture by fixing its 'original' (and mostly oral) idiom on the written page. Your notes about these poems have the quality of a 'dialogue' between English and *Furlan* – between two distant poetic visions and expressive means – a trans-lation of poetic significance/substance. Have you also tried to translate some?

JH: *I didn't translate Pasolini's Furlan poems. Lucia Gazzino did, and remarkably well. I did go to Casarsa, yes, and in fact had a terrific talk with Gigion, the owner of the caffè across the street from the Pasolini home, where Pier Paolo wrote his first poems. He remembered Pasolini well and, though in his '80s, still sang publically at local weddings, communions, etc. About Furlan, it's indeed a language unto itself, though influenced by incursions by other peoples throughout the centuries. The important thing to note is that the Furlan of Poesie a Casarsa was frowned upon by Mussolini's regime, and so right at the very outset of his life as a poet, Pasolini was againsting fascism.*

DCF: On the other hand his subsequent poetic achievements in Italian, are again an elaboration of form deriving from the intersection between autobiographical fragments and literary accomplishment – between intellectual assertions and sentiments, I would even dare to add between a certain Italian lyrical tradition and the innovative experiments of the Moderns. What would your comment be?

JH: *Pasolini was first and foremost a poet. He was grounded, that is, in language, whether Furlan or Italian. And when he made films, he spoke of film as language and, in fact, developed a particularly Pasolini-esque manner of "writing" his films with a camera, notwithstanding screenplay notes. Naturally, he knew the avant-garde literary and art movements in other countries and was probably moved by them. He loved "The Living Theater" in New York and spoke of Allen Ginsberg as a fraternal key to the door of collectivity vis-à-vis poetry*

readings, apparently because Pasolini believed that there was a lack of such cultural collectivity in Italy.

DCF: From *Furlan*, to Italian, to Romanesque: Pasolini seems to adhere to a perfect representation of the Italian world of the age – the peasants of Friuli, the growing, invasive bourgeoisie of the whole country, the underworld of marginalized Roman youth –, but nevertheless his art maintains a metaphysical dimension, extending its import from the local and the provincial to much broader horizons of human awareness.

JH: *That's because, from whatever sources, he developed a linguistic sophistication that could engage any plane of class in Italy. He was intently open to life, as most poets are but as some few poets especially are. But I don't think it's a metaphysical dimension that his art maintains. Pasolini was too down-to-earth to be metaphysical. He was a teacher, a working stiff for Cinecittà, a filmmaker, a painter,a novelist and playwrite, and it was all rooted in poetry – the language of Being, and not in a metaphysical sense.*

DCF: How did you proceed in the selection of the texts to be translated for your anthology, *In Danger*? Apart from some poetry your choice basically fell on some critical essays – both literary and ideological – and the two interviews with Ezra Pound and with Furio Colombo. Is it that you value his prose, even the most polemical one, on the same level as his poetry – sharing that same spirit characterizing his intellectual, aesthetic and moral disposition?

JH: *I wanted to present Pasolini as a poet engaged in the social and political dimensions. Wanted to close the book with the Interview with Furio Colombo as it occurred only hours before Pasolini was murdered. I let a lot of prose in, including essays that revealed some of his literary myopia too (ie., he didn't recognize the greatness of Pablo Neruda, and saw Charles Olson as simply a half a Pound, among other blindsights), but the real exclusion – and that only because of space and money – is the lack of Pasolini's intellectual and dialectical essays. That is another book. When I said that next to him American poets are intellectual midgets, I wasn't exaggerating. Pasolini is a great revolutionary intellectual.*

DCF: What about his novels? No less than his poetry they are paradigmatic of Pasolini's existential condition *vis-à-vis* the disillusionment with a society at the mercy of consumerism – ideological as much as material – miserable within and without its conventions – from *Ragazzi di vita* (1955), to "Teorema" (1968), one of the most sophisticated, in my opinion, quickly adapted in the equally sophisticated film of the same name.

JH: *Pasolini's novels are also linguistically exciting; that's been my take on them: that it's there, in* Ragazzi di Vita *and "Teorema" that – the stories notwithstanding – the level of slang and street jargon is brilliantly sophisticated. And of course, one always sees in these novels – in the light of his filmmaking – the proximity between the page and the movie screen.*

DCF: One last comment on his films – just as poetic as his writings and just as provocative. Would you say that Pasolini finally dedicated his search to a different artistic medium, drawn by a sense of alienation from and disaffection for the prevailing taste for 'communicative' rather than 'expressive' linguistic forms, as he said in his *Empirismo eretico*? (26)

JH: *It could be what you suggest, but please remember that he wrote poetry to the end of his life. As he was also writing a column for* Corriere della Sera*, it could be that the filmmaking and journalistic language superseded his linguistic dimension; but somehow I always feel that Pier Paolo forever sought for that space – an hour or two – wherein he could exercise his poetic art, which was the basis of all the other genres he practiced.*

Jack Hirschman
June 24, 2015

Conclusion

The matter debated is that of the reason for poetry – for its independence and for its commitment – for the realization of an idiom and for the capacity to fix it within the flow of history. But it is also that of the idiosyncrasies of the artist and of his/her struggles to come to terms with the wor[l]d. Both Pasolini and Hirschman believe art to be a means to combat decadence in this our age of devastating consumerism, and both foresee the peril of disastrous consequences for civilization.

Pasolini expressed the force of his choices throughout his own life – always, 'as it has been', conducted on the verge of digression both from stern political discipline and from social etiquette. He believed in the dignity of the outcasts, the poor and the feeble, and stayed by their side, facing the unpredictabilities of human existence. His art reflects his style in life: a constant research to discover those deliberately hidden aspects of the 'condition of being' – his heroes are the peasants of Friuli, as well as the Roman youths from the *borgate*, his language is that of the remote region of northern Italy as well as the jargon of the suburbs of Rome, his themes are

those of the existential suffering of the derelicts of society as well as the mendacities of the ruling upper-class.

Elegance and sophisticated treatment of the worst violence distanced him from the clichés of the bourgeois criticism he received: prudishly – and nonetheless in a subtly vulgar fashion – accusing the writer of obscenity, or, even worse, of despising the poor, by attributing to them a rough and base language, as if this and only this were their communicative capacity, as the Communist Senator Mario Montagnana wrote in the PCI monthly *Rinascita* in 1960, with reference to the publication of *Una vita violenta.*

The coherence of Pasolini's intellectual conduct and his strenuous effort to translate it into literary images of refined aesthetic property is certainly at the basis of Jack Hirschman's interest in the poet who in the fifties and sixties had become the emblem of controversy within Italian *intelligencija.* In offering here his personal interpretation of Pasolini's import within contemporary letters, Hirschman in particular stresses the artist's pursuit of social justice. Although admiring his greatness as a writer, he cannot agree with Pasolini's literary choices and defines his comments on such poets as Pablo Neruda and Charles Olson mere «literary myopia»[9]. He cannot conceive of Pasolini's «making friends» with Ezra Pound, recognizing the «vastness» ("Pier Paolo interviews": 26, 29) of his poetry and its possible reduction to smaller significant units, as Pasolini said in the 1967 interview with Pound. But then we cannot forget that Pasolini, although faithful to his ideals of communist propositions, never subjected his behavior to dogmatism, and in the case of Pound, despite his assertions of bleak Fascism, he wanted to recognize the power of his poetry, and of the man who admitted his failures in trying to reassert Cosmos – right in the midst of much ambiguity, on the borderline between true proletarian values and a *crescendo* of bourgeois ambitions. On the other hand we must not forget that Pound, like other American expatriates, maintained a close relationship with the traditions of Europe, which made their poetic issues more familiar – no matter whether appreciated or not – than those of other American poets, and vice-versa for European writers concerning their appreciation of authors and audiences from the other shores of the Atlantic.

[9] Hirschman indeed seems so bewildered at certain particular instances of Pasolini's literary opinions that he stresses his firm reprehension with almost exactly the same emphatic words, whenever the issue is brought up. Going through the previously mentioned interview with Justin Desmangles, we, in fact, read: «[…] he was terribly myopic about certain things, literarily, I mean, he didn't think Pablo Neruda was a great poet. […] He did not understand fully how important Charles Olson was to the American language. He just saw him as an imitator of Pound, which wasn't true» and in the Introduction to *In Danger*, he once again does not hesitate to define him «myopic, or "off the wall", to then proceed, though, by admiring his «uniquely provocative and prophetic modernity» (8).

Pasolini, like many other Italian intellectuals of the time, cultivated himself within the French literary *koiné* of the early 20th century and that of the Hermeticism of the '30's. His literary sensibility, therefore, was deeply rooted in this distinct background of European meaning, testifying to the artists' anxiety to forge poetical qualities and political intents into a 'single' voice of innovative purpose. And although it maintained the ambition of exposing itself to an international audience of common ideals, it perhaps lacked a sufficiently broad view of the suggestive voices coming from other continents – unless, as in most sad cases, they were considered exotic. Pablo Neruda, no doubt one of the greatest writers, was in the late sixties publicized as one of the first voices from Latin America to be brought to the attention of those bourgeois revolutionary students Pasolini disapproved of. This may justify his judgment. On the other hand Charles Olson, too, was difficult to appreciate: he belonged to a world so deeply rooted in a context which was still far removed from a non-specifically Americanist interest. His poetics belong to that sphere which Hirschman quite rightly refers to as «American language» ("Interview with J. Desmangles": n.p.), while, indeed the concept of an 'American language' as autochthonous from English was not commonly perceived outside academic linguistic disquisitions on this side of the Ocean. Pound was here, he treated our history and art – he had become a problematic figure, both with regard to his writings and to his incautious political interferences – and obviously aroused curious interest.

But what would have happened to Pasolini's writings if the renown of his films had not crossed international frontiers and his name had not sky-rocked to the highest spheres of popularity?

Well, it is not surprising that the fame of his writings found equally justified acclaim in San Francisco in the first place, and this owing not only to two excellent poets – Jack Hirschman and Lawrence Ferlinghetti – but also to their unique devotion to the diffusion of foreign poetry in the United States, to the art of translation and, last, but not least, to their profound association with Italy and its culture – thus restoring literature to its fundamental 'use': that of reciprocal dialogue and constructive confrontation.

Works cited

Bazzocchi, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini.* Milano: Mondadori. 1998.

Betti, Laura (ed.). *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte.* Milano: Garzanti. 1977.

Calì, Santo. *Yossyph Shyryn.* Palermo: Arci Sicilia, 2001. (Bilingual edition translated by Jack Hirschman).

Eberhart, Richard. "West Coast Rhythms". *New York Review of Books*, (September 2 1956): n.p.

Hirschman, Jack. *A Correspondence of Americans*. Bloomington: Indiana University Press. 1960. (with an introduction by Karl Shapiro).
———. *The Arcanes.* Salerno: Multimedia. 2006.
———. "The Pasolini Arcane". Id. *The Arcanes.* Salerno: Multimedia. 2006: 344-353.
———."The Days of the Dead Arcane". Id. *The Arcanes.* Salerno: Multimedia. 2006: 944-947.
———. (ed.). *In Danger. A Pasolini Anthology.* San Francisco (California): City Lights Books. 2010.
———. *Soglia Infinita.* Salerno: Multimedia. 1992: http://www.eventbrite.com/e/meltzer-rogers-a-couple-of-poets-tickets-13801010193.
Naldini, Nico. *Pasolini, una vita.* Torino: Einaudi. 1989.
Pasolini, Pier Paolo. *Poesie a Casarsa.* Bologna: Libreria Antiquaria Mario Landi. 1942.
———. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti. 1955.
———. *Una vita violenta.* Milano: Garzanti. 1959.
———. *Pasolini incontra Ezra Pound.* 1968: www.youtube.com/watch?v=dJ8H_kLsS9U
———. "Teorema". Milano: Garzanti. 1968.
———. *Empirismo eretico.* Milano: Garzanti. 1972.
———. *Roman Poems.* Translated by Lawrence Ferlinghetti and Francesca Valente. San Francisco: City Lights Pocket Series. 1986.
———. *Bestemmie: tutte le poesie di Pier Paolo Pasolini.* Ed. Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Milano: Garzanti. 1993.
———. "Pier Paolo Pasolini Interviews Ezra Pound". *In Danger. A Pasolini Anthology.* San Francisco (California): City Lights Books. 2010: 26-35. (Translated from the Italian by Jack Hirschman).
Rexroth, Kenneth. "San Francisco Mature Bohemians". *The Nation*, (February 23 1957): 159-162.
Rinascita, (January 1960): n.p.
Siciliano, Enzo. *La vita di Pasolini*. Milano: Mondadori. 2005. (English edition: *Pasolini: A Biography.* New York: Random House. 1982).
Tynan, Kenneth. "Bearding the Beats". *The Observer*, (November 11 1959): 7.
L'Unità, (October 29th 1949): n.p.

«LA PIANTA TRAPIANTATA, DALLE RADICI SCOPERTE»: DIASPORA TRANSATLANTICA E PRESENZE AFROAMERICANE NELL'OPERA DI PASOLINI

Giovanna Trento*

Abstract

La rappresentazione dell'Altro e delle classi subalterne, l'interesse per le lotte e i processi di decolonizzazione, il terzomondismo, il sogno africano e la visione di un non circoscrivibile Panmeridione sono elementi centrali dell'opera di Pasolini, che è costellata di riferimenti all'Africa, agli africani e alla loro diaspora. Ma accanto a un'immagine 'essenzializzata' e 'conservatrice' dell'Africa, radicata nel continente e atta a preservare la sacralità della poesia e dell'universo popolare, Pasolini concepisce anche, avanti coi tempi, un'africanità diasporica, altamente influenzata dalle grandi migrazioni, dalla tratta transatlantica e dai movimenti per i diritti civili degli afroamericani.

«The Transplanted Plant with Uncovered Roots»: Transatlantic Diaspora and African-Americans in Pasolini's Œuvre

The representation of subaltern classes and the 'other', the decolonization struggles, the 'Third World', the 'African dream", and the vision of a never-ending Pan-South are crucial elements in Pasolini's work, which is studded with references to Africa and African diaspora. Besides an 'essentialized' and 'conservative' image of Africa, one that is rooted in the continent and meant to preserve poetry, the sacred and the *popolare*, Pasolini conceived, ahead of his times, diasporic images of Africa and Africans that were highly influenced by mass migrations, the transatlantic slave trade, and the African-American civil rights movement in the 1960s.

L'Africa e il Panmeridione

A partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento e sino alla tristemente nota morte del poeta nel novembre del 1975, tutta l'opera di Pier Paolo Pasolini è costellata di riferimenti all'Africa e agli 'africani' (sull'ampio e problematico termine 'africani', si tornerà oltre). Per decine di poesie, tre film ("Appunti per un'Orestiade africana"; "La rabbia" e "Il fiore delle Mille e una notte") e molti scritti di varia natura (ivi inclusa la sceneggiatura "Il padre selvaggio"),

* University of Cape Town.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Pasolini trova in Africa e nella sua diaspora fonti multiformi e inesauribili di ispirazione (Trento. *Pasolini e l'Africa*).

Ma già nel 1958, in chiusura della poesia "Frammento alla morte", il poeta canta un'Africa intesa (in questo caso) come estremo baluardo ideale di poesia:

> E ora… ah, il deserto assordato
> dal vento, lo stupendo e immondo
> sole dell'Africa che illumina il mondo.
>
> Africa! Unica mia
> alternativa (304-305).

Un'immagine simile di Africa – assolutizzata nel suo ruolo di fonte primordiale e ricettacolo di poesia e, quindi, di culla e custode dell'universo popolare – ritornerà anni più tardi in "Il padre selvaggio", e precisamente nell'immagine del giovane africano, inconsapevolmente poeta, il quale, pur non sapendo razionalmente cosa la poesia sia, vive in se stesso, in qualità di africano archetipico ed essenzializzato, lo stato di poesia. Per cui, l'insegnante europeo (alter-ego di Pasolini) dice lui: «Sei un africano, sei immerso nella poesia!» (19).

Ma in Pasolini i mondi contadino, dialettale, sottoproletario e subalterno, e tutto il Sud inteso in senso lato (Meridione italiano e Africa inclusi), sono universi poetici e politici fra di loro correlati e interconnessi che, come per osmosi, vanno formando l'ampio e non circoscrivibile Panmeridione pasoliniano (Trento. *Pasolini e l'Africa*: 12-51). Così l'Africa – in una prospettiva squisitamente panmeridionale – è da leggersi, all'interno del lavoro di Pasolini, come la declinazione ultima, estrema e densissima di significati del suo primordiale incontro: l'Eden popolare e dialettale friulano. E tutto questo avviene, come sempre in Pasolini, anche attraverso un gioco di specchi e identificazioni che egli mette in atto con i suoi alter-ego/interlocutori, perché tale meccanismo di identificazione costituisce sempre uno dei principali dispositivi poetici dell'autore: dal Cristo in Croce de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*[1], fino a Carlo di *Petrolio* negli anni Settanta (solo per citare due fra i molti esempi possibili).

Indimenticabili restano i versi della poesia "La realtà" che all'inizio degli anni Sessanta recita:

[1] Scrive Pasolini alla fine degli anni Quaranta nella poesia "L'ex-vita": "In un debole lezzo di macello vedo l'immagine del mio corpo: seminudo, ignorato, quasi morto. E così che mi volevo crocifisso, con una vampa di tenero orrore, da bambino, già automa del mio amore" (Pasolini. "L'ex-vita": 490).

E cerco alleanze che non hanno altra ragione

d'essere, come rivalsa, o contropartita,
che diversità, mitezza e impotente violenza:
gli Ebrei… i Negri… ogni umanità bandita… (360).

Qui, come altrove, Pasolini fa riferimento ai 'Negri' (protagonisti, troppo spesso dimenticati, della sua opera), con i quali cerca di identificarsi e di stringere alleanze. Ma chi sono per Pasolini i 'Negri'? Questo articolo cercherà di dare una parziale risposta a questa complessa domanda, appuntando la propria attenzione non sulla vastità delle immagini africane di Pasolini, ma su quella 'nicchia semantica' in cui gli 'africani', in Pasolini, vengono proiettati oltreoceano e, così facendo, divengono protagonisti del *Black Atlantic* (Gilroy) transatlantico, diasporico e, conseguentemente, anche afroamericano.

Per poterci addentrare nella suddetta 'nicchia semantica' afroamericana di Pasolini, è in primo luogo indispensabile capire (seppur in questa sede solo sommariamente) quale ruolo ricopra l'Africa per il poeta. Importante è pertanto sottolineare nuovamente che Pasolini, nel corso di decenni di attività poetica e a partire dall'Eden friulano della prima giovinezza, va 'costruendo' un articolato e illimitabile Panmeridione, connotato da molteplici valenze poetiche, politiche, estetiche, erotiche e autobiografiche.

Sappiamo bene che l'universo popolare e dialettale è fonte primaria di ispirazione, meta ultima e orizzonte ideale di tutta l'opera di Pasolini. Ma le categorie del 'popolare' e del 'dialettale' trovano incarnazioni molteplici e via via mutevoli nel corso della sua vita: ed è in primis il Friuli agricolo degli anni Quaranta, con i suoi giovanissimi abitanti; poi Roma negli anni Cinquanta, con le sue periferie sottoproletarie ed i ragazzi che le popolano; fino a giungere alla metà degli anni Settanta a icone estreme di subalternità, come la 'serva nera', reincarnazione del 'corpo popolare', assassinata dai fascisti nel film "Salò o le 120 giornate di Sodoma", o le schiave africane in vendita al mercato sudanese di Kartum, nel romanzo-fiume *Petrolio* (Trento. "Il corpo popolare").

Negli anni, le molte icone pasoliniane del 'dialettale' e del 'popolare' migrano così all'interno dell'opera del poeta, e lo fanno per varie ragioni: sia in virtù dei suoi oggettivi spostamenti fisici (perché Pasolini tende sempre a vivere il proprio lavoro anche sul e nel proprio corpo), sia in conseguenza dei grandi mutamenti sociali a cui, «per privilegio di anagrafe», Pasolini ha l'onere o l'onore di assistere. Fra i cambiamenti epocali (nazionali e transnazionali) che influenzarono la vita e l'opera del poeta e il suo modo di guardare, descrivere e identificarsi con le classi subalterne, spiccano: la massiccia industrializzazione postbellica dell'Italia, la migrazione Sud-Nord interna al Paese ad essa correlata, i processi di deco-

lonizzazione, i movimenti studenteschi della fine degli anni Sessanta e il movimento per i diritti civili degli afroamericani in Nord America. Quindi, se, in senso stretto, può essere vero che «l'interesse di Pasolini per il problema nero e per il Black Power nasce col suo viaggio negli Stati Uniti del 1966» (Siti e Zabagli 3228), è ancor più vero che tale interesse di Pasolini per l'universo afroamericano si inserisce in meccanismi già da tempo attivi all'interno della sua opera, fra cui: la centralità della rappresentazione dell'Altro e delle classi subalterne, il sogno africano, la visione di un non circoscrivibile Panmeridione, l'interesse per le lotte e i processi di decolonizzazione, il terzomondismo, etc.

Dall'Africa 'africana' all'Africa diasporica

Come si è detto, conclusasi alla fine degli anni Quaranta – nei fatti, ma non certo nello spirito – la stagione friulana del poeta, Pasolini si sposta, fisicamente, a Roma, dove scopre nuove, meravigliose declinazioni delle categorie del 'popolare' e 'dialettale', ovvero le periferie romane con i loro abitanti. Se negli anni Cinquanta i luoghi del popolare e del dialettale (ovvero i detentori di poesia) migrano, col poeta stesso, da Casarsa a Roma, negli anni Sessanta, lo sfaldarsi e il mutare dell'assetto sociale italiano, con la relativa «mutazione antropologica» che ne consegue, iniziano (come è noto) a divenire per il poeta evidenti e insopportabili. Così, fra i vari dispositivi di 'sopravvivenza poetica' che Pasolini mette in atto, vi è il viaggio, il viaggio verso Sud e verso l'Africa in particolare[2]. Più di una decina di volte si recò Pasolini nel continente africano negli anni Sessanta e Settanta, a partire dal noto viaggio in Kenya, compiuto nel 1961 con Alberto Moravia ed Elsa Morante.

Lunghissima è la lista delle presenze e degli spunti africani che, fra il 1958 e il 1975, popolano l'opera di Pasolini, il quale in molti testi fa riferimento all'Eritrea, al Congo, alla Guinea, al Sudan, al Kenya, alla Tanzania, etc. Ma vedremo che in Pasolini non esiste solo un'africanità 'africana', legata a un'immagine consolidata del 'primitivo' e del 'popolare' e radicata nel continente Africa[3].

[2] Non è il subcontinente indiano, come spesso erroneamente si crede, ma è l'Africa la macroarea del Sud del mondo che più frequentemente ricorre nel lavoro di Pasolini e più fortemente vi lascia la sua traccia. Tale svista della critica è imputabile a vari fattori, inclusi due macroscopici: il fatto che l'India è più comune e 'scontato' oggetto di osservazione per gli scrittori italiani (Gozzano, Manganelli, Moravia ed altri) di quanto non sia l'Africa a causa della mancanza, per decenni, di una memoria coloniale nazionale (Pasolini, eccezionalmente, descrive apertamente l'Eritrea come ex colonia italiana).

[3] Buona parte delle immagini africane che popolano l'opera del poeta sono riconducibili a una visione, per così dire, 'continentale' dell'Africa e dell'africanità. La rappresentazione

L'immagine dell'Africa 'africana' di Pasolini (quella, per intenderci, dei già citati "Il padre selvaggio" e "Frammento alla morte", fra gli altri) è un'immagine essenzialmente 'conservatrice' dell'Africa, perché atta a preservare i valori immutabili, sacri e assoluti della poesia. Accanto ad essa, esiste in Pasolini anche un'altra Africa, complementare alla prima: è un'Africa diasporica e transatlantica, altamente influenzata dai processi di decolonizzazione, dal movimento per i diritti civili degli afroamericani e dalle grandi migrazioni in genere, tratta transatlantica e emigrazione italiana comprese.

In questo secondo corpus africano si annoverano lavori importanti, fra i quali: i film "Appunti per un'Orestiade africana" (1970) e l'episodio di "La rabbia" diretto da Pasolini (1963; l'altro episodio fu diretto da Giovannino Guareschi); gli scritti "Appunti per un poema sul Terzo Mondo" (1968, pubblicato postumo) e "La Resistenza negra" (prefazione del 1961 al volume di poesia dell'antologia in due volumi – poesia e prosa – *Letteratura negra*, a cura di De Andrade e Sainville); varie poesie, fra cui spicca "Sineciosi della diaspora", su cui si tornerà a breve (e di cui un verso dona il titolo a questo saggio).

È così che Pasolini guarderà ai «sottoproletari negri dell'America» in un'ottica ampia, terzomondista e transnazionale, attribuendo agli afroamericani in lotta per l'ottenimento dei diritti civili un ruolo politico di primo piano per tutta quella che lui chiama «gente di colore»[4]. L'elemento transatlantico e diasporico, e il ruolo, in larga parte politico, ricoperto dalla presenza afroamericana nel lavoro di Pasolini, restano aspetti poco studiati; laddove, viceversa, presso la critica predomina ancora la sottolineatura dell'aspetto 'orientalista' del lavoro di Pasolini[5].

Processi di decolonizzazione, Terzo Mondo e «Ghetti neri del Nord America»

Non sfuggì a Pasolini la portata sociale, politica e simbolica dei processi di decolonizzazione del secolo scorso[6], né le conseguenze globali e transnazionali che

dell'Eritrea e dei suoi abitanti è però particolarmente interessante, perché, se da un lato è essenzializzata, dall'altro è indissolubilmente legata a eventi di portata globale e transnazionale, in particolare il colonialismo italiano nel Corno d'Africa, a cui Pasolini, eccezionalmente, fa espresso riferimento nel 1968-1973 (Trento. "Pier Paolo Pasolini in Eritrea").

[4] Se la terminologia impiegata da Pasolini è talvolta datata, le tematiche legate a migrazioni e africanità, che egli affronta originalmente, non lo sono affatto.

[5] Tuttavia, Luca Caminati (2007) e Roberto Chiesi (2011) offrono letture fra loro assai diverse dell''Orientalismo eretico' e dell''Oriente' di Pasolini.

[6] La maggioranza delle colonie francesi e britanniche in Africa subsahariana ottenne l'indipendenza politica attorno al 1960.

tali processi avrebbero avuto ed hanno in epoca postcoloniale. Ciò emerge dal breve saggio del 1961 "La Resistenza negra" e, ancora più chiaramente, dall'episodio pasoliniano di "La rabbia" nel 1963. Il film nel suo complesso vorrebbe esplorare da due angolazioni molto diverse – quella di Pasolini e quella di Guareschi – le ragioni per cui la 'vita moderna' è turbata dall'angoscia e dalla paura della guerra. L'episodio di Pasolini, costruito attorno al termine e al concetto poetico-politico di 'libertà', è un film di montaggio, realizzato con immagini di repertorio (documentari e cinegiornali), accompagnate da musica e versi, recitati da Giorgio Bassani e Renato Guttuso. Qui, come in "La Resistenza negra", Pasolini guarda con simpatia e interesse alle lotte anticolonialiste, ai processi di decolonizzazione e alla «gente di colore»: tunisini, algerini, cubani, etc. Abbracciando una prospettiva transnazionale, la voce fuori campo in "La rabbia" recita:

> Scoppia un nuovo problema nel mondo. Si chiama colore. Si chiama colore la nuova estensione del mondo. Dobbiamo annettere l'idea di migliaia di figli neri o marroni. Infanti con l'occhio nero e la nuca ricciuta. Altre voci, altri sguardi, altre danze. Tutto dovrà diventare familiare, ingrandire la terra. Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà. Sono i giorni della gioia, i giorni della vittoria» (371-372).

Come si è detto, nel 1961 Pasolini visitò per la prima volta un paese dell'Africa subsahariana, il Kenya. Lo stesso anno, egli scrisse "La Resistenza negra", un testo di critica letteraria che ha chiare finalità politiche, di matrice anticolonialista e antirazzista. In una prospettiva pienamente panmeridionalista (ma anche, senz'altro, eurocentrica), vi si fa ampio riferimento alla centralità etica e politica della Resistenza al Fascismo, al Meridionalismo italiano e, esplicitamente o implicitamente, a figure cardine, quali Carlo Levi e Antonio Gramsci. La Resistenza italiana al Fascismo diventa quindi, per Pasolini, modello esemplare per interpretare altre forme di resistenza – nello specifico, le lotte di liberazione dal giogo coloniale – e per leggere la poesia che da tali lotte in quegli anni scaturisce. In un'ampia visione 'terzomondista', numerosi sono anche i poeti afroamericani che Pasolini porta ad esempio in questo saggio: Gwendolyn Brooks, Paul Vesey, Langston Hughes, ma soprattutto egli ci esorta ad ascoltare «il grido del negro statunitense Frank Marshall Davis»[7].

[7] «Ascoltiamo il grido del negro statunitense Frank Marshall Davis, riascoltiamolo: Voi discepoli del Progresso/ di tutto ciò che Progredisce/ comunisti, socialisti, democratici, repubblicani/ guardate il quadro d'oggi:/ non è bello a vedersi./ Intanto i barattoli della vernice traboccano/ c'è nuova tela per soddisfare le richieste./ Voi direte/ 'Ma non sono affari miei'/ oppure modellerete questa parte/ in modo che il suo ritratto si adatti/ al salone accecante di sole/ dell'America Ideale» (Pasolini. "La Resistenza negra": 2354-2355).

"La Resistenza negra" e "La rabbia" fanno riferimento a «negri», «gente di colore» e a un «concetto Africa» inteso da Pasolini in termini politici e simbolici quanto mai ampi e transnazionali:

> Il concetto 'Africa' è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale. E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se si identifica l'Africa con l'intero mondo di Bandung, l'Afroasia, che, diciamocelo chiaramente, comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente (2354-2355).

Verso la fine degli anni Sessanta, l'interesse di Pasolini per il «concetto Africa» e l'africanità è quanto mai vivo. In quegli anni egli ha in mente, fra l'altro, un film in cinque episodi, alquanto ambizioso e originale, di cui oggi ci resta un breve progetto del 1968, pubblicato postumo nel 1981: "Appunti per un poema sul Terzo Mondo"[8]. Lo scritto (che fa a più riprese riferimento agli afroamericani e al 'potere negro') è suddiviso in: "Nota introduttiva"; "Nota al film sull'India"; "Nota al 'Padre Selvaggio'"; "Paesi Arabi"; "Sud America"; "Ghetti del Nord America". In una prospettiva squisitamente panmeridionalista, Pasolini immagina cinque 'ambienti' diversi nel film, ma al contempo una sostanziale unità, sia logica che affettiva, e prevede che gli episodi siano fra di loro collegati da «un sentimento violentemente e magari anche velleitariamente rivoluzionario» perché «I temi fondamentali del Terzo Mondo sono gli stessi per tutti i paesi che vi appartengono», tanto che il film, costruendo un discorso unitario, avrà anche modo di accennare al Meridione d'Italia e alla migrazione italiana, araba e spagnola verso i «paesi nordici» (Pasolini. "Appunti per un poema sul Terzo Mondo": 35-36).

Il protagonista dell'ultimo episodio di "Appunti per un poema sul Terzo Mondo", dedicato ai "Ghetti del Nord America", è l'attivista afroamericano convertitosi all'Islam, Malcolm X, assassinato a New York nel 1965. Seguendo la vita di questa icona afroamericana, l'episodio vuole anche essere «un documentario sulla vita dei negri in America, e su ciò che essi pensano di se stessi. Nella fattispecie come agiscono nell'ambito dell'ideologia del 'potere negro', della 'violenza' dell''autoesclusione' ecc.» (44). Inoltre, la "Nota introduttiva" di "Appunti per un poema sul Terzo Mondo" nomina altri personaggi (come Obi Egbuna o Stokely Carmichael) che facevano parte della galassia del *Black*

[8] I curatori del volume (Michele Mancini e Giuseppe Perrella), il cui testo apparve nel 1981, avvertono: «Dei cinque episodi previsti soltanto quello sull'Africa verrà realizzato, ma non sarà il *Padre selvaggio* bensì un'*Orestiade africana*» (Pasolini. "Appunti per un poema sul Terzo Mondo": 35).

Power e di quella cultura sovversiva nera per cui Pasolini in quegli anni dimostra un notevole interesse. Essi compariranno brevemente anche nel dramma teatrale *Calderon* (1973), in cui l'autobiografico Pablo, per sottolineare la propria 'cultura rivoluzionaria', dichiara: «Io invece ho letto i *Grundrisse*, il vecchio Lewin, il giovane Haydin, Marcuse, Malcolm X, Obi Egbuna, Carmichael e il S. Francisco Oracle» (710).

Ma è con il film "Appunti per un'Orestiade africana" (1970) che Pasolini arriva ad investire in pieno il 'popolo' afroamericano di un ruolo politico e simbolico esemplarmente centrale per tutta la «gente di colore». Circa le finalità del film nel suo insieme, Pasolini dichiara fin dall'inizio (verosimilmente dalle strade di Dar es Salaam):

> Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana. Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film: questo film sarebbe l'*Orestiade* di Eschilo, da girarsi nell'Africa di oggi, nell'Africa moderna (1177).

La mitica vicenda di Oreste è lo spunto del film, ma l'interrogativo di fondo è lo scenario che si apre nei paesi africani da poco affrancatisi dal colonialismo europeo[9]. Ed è così che "Appunti per un'Orestiade africana" (come accade ancor più chiaramente con "Il padre selvaggio") tocca un punto di difficile lettura nel lavoro di Pasolini di quegli anni. Perché, una delle spinte primarie del film è la ricerca, in Africa, del 'popolare' e dell''arcaico', ovvero di quei preziosi elementi poetici e orizzonti ideali che Pasolini vede ormai sfumare nel contesto culturale e sociale dell'Italia fine-novecentesca. Tuttavia per Pasolini, se in Italia il 'popolare', 'arcaico' e 'dialettale' sono sempre nostalgicamente immaginati come fonti primarie assolutamente positive, viceversa, gli elementi arcaici, primitivi e, in definitiva, precoloniali che caratterizzano l'Africa 'africana' di Pasolini non sono sempre univocamente tali, in quanto l''arcaico' d'Africa, in Pasolini, può anche essere latore di paura, atrocità e distruzione (Trento. *Pasolini e l'Africa*: 28). Ma Pasolini si dimostra anche in grado, magistralmente, di aggirare l'ostacolo e di proporre una strada alternativa, oltreoceano. D'improvviso "Appunti per un'Orestiade africana" ipotizza che due cantanti jazz afroamericani (Yvonne Murray e Archie Savane) possano divenire il fulcro narrante della vicenda, conferendo alla loro condizione subalterna un ruolo

[9] «Ho scelto per l'*Orestiade* di Eschilo una nazione africana che mi sembra tipica, una nazione socialista a tendenze, come vedete, filo-cinesi, ma la cui scelta non è ancora evidentemente definitiva, perché accanto all'attrattiva cinese c'è un'altra attrattiva non meno affascinante: l'americana, o per meglio dire neocapitalista» (Pasolini. "Appunti per un'Orestiade africana": 1177).

politico privilegiato, in un periodo storico in cui la *middle-class* afroamericana era ancora quasi inesistente:

> L'idea è questa: fare cantare anziché far recitare l'*Orestiade*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani. Questo non sarà poi senza significato, perché se dei cantanti-attori negri dell'America si prestano a girare in Africa un film sulla rinascita africana, evidentemente questo non può presentarsi senza un preciso significato. È ben chiaro infatti a tutti, che venti milioni di sottoproletari negri dell'America sono i *leaders* di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo. (Pasolini. "Appunti per un'Orestiade africana": 1185).

Conferendo agli afroamericani tale ideale e ipotetico ruolo guida all'interno di un 'Terzo Mondo', inteso, come si è visto, in termini panmeridionali quanto mai aperti, Pasolini intuisce un'africanità diasporica, deterritorializzata e già pienamente fine-novecentesca. Tale elemento emerge ancora più chiaramente dalla poesia "Sineciosi della diaspora" che andiamo ora (purtroppo, in questa sede, solo fugacemente) ad analizzare.

«La pianta trapiantata, dalle radici scoperte»

La poesia "Sineciosi della diaspora", apparsa nel 1970 sulla rivista *Nuovi Argomenti* – poi parte dell'omonima sezione della raccolta *Trasumanar e organizzar* (1971) – ci offre, grazie a una geniale intuizione poetica di Pasolini, un'immagine che, già attorno al 1970, mirabilmente dipinge l'africanità diasporica in termini pienamente fine-novecenteschi.

A prima vista la poesia può apparire, fin dal titolo, vagamente oscura. Franco Fortini ci illumina, segnalando che la sineciosi è una sottospecie di ossimoro; figura retorica quest'ultima che consiste nell'accostare, nella medesima espressione, parole che esprimono concetti contrari. L'ossimoro è figura molto cara a Pasolini e ad esso egli affida tutta la sua opera, tant'è che, appropriandosi del termine evocato da Fortini, Pasolini amava definirsi «poeta della sineciosi»[10]. Diaspora è, in primo luogo, un termine di chiara evocazione biblica, che per secoli era stato utilizzato quasi esclusivamente per riferirsi all'esodo del popolo ebraico e alla sua dispersione (molto più di rado venne impiegato anche in relazione alla minoranza morava). L'espressione 'sineciosi della diaspora' presen-

[10] Franco Fortini, nel saggio "Le poesie italiane di questi anni" (uscito nel 1959 sulla rivista *Menabò*), indicava nell'antitesi il moto primo della scrittura di Pasolini, che prendeva forma in una sottospecie di ossimoro, la 'sineciosi' (21-22).

te nel titolo è, dunque, già di per sé un multiforme ossimoro, in quanto accosta due termini opposti, che si riferiscono sia al ravvicinamento di contrari (sineciosi) che alla dispersione di simili (diaspora).

Ma Pasolini spinge oltre le proprie intuizioni ed elaborazioni. L'ascendenza giudaico-cristiana non è, così, il solo elemento primario di questa poesia; una poesia che giunge a presentire l'ampissimo utilizzo del termine diaspora (spesso in termini afrocentrici), che avrebbe avuto luogo una ventina di anni più tardi, sia nelle scienze sociali che nel linguaggio comune e mediatico. Alla fine del Novecento, infatti, due grandi vicende collettive che hanno avuto enormi ripercussioni sulla configurazione del nostro pianeta – tratta schiavistica transatlantica e peregrinazione ebraica – serviranno entrambe a ridefinire il concetto di diaspora, che diventerà uno dei cardini, reali e simbolici, per ri-raccontare la modernità e il mondo contemporaneo (Clifford, Cohen, Gilroy, Hall).

Non si avrà purtroppo modo in questa sede di analizzare approfonditamente questa meno nota poesia[11]. Ma in questa sede è opportuno almeno sottolineare che "Sineciosi della diaspora" va letta (anche) in relazione a quelle che erano già state, per almeno un decennio, le elaborazioni di Pasolini attorno a importanti fulcri esistenziali e poetici: alterità e diversità. Sappiamo infatti che il percorso di Pasolini venne costruito proprio attorno alla ricerca immaginosa, alla visione e all''invenzione' dell'Altro, che è poi sempre anche un alter-ego del poeta. Ed è per questa via che egli insegue, per tutti gli anni Sessanta, 'alleanze con Negri ed Ebrei', in nome della comune diversità[12].

Già al quarto verso di "Sineciosi della diaspora" viene nominata la 'Terra Promessa', *topos* eccellente e ideale non solo della cultura ebraica, ma anche di buona parte dell'immaginario afroamericano, afrocaraibico e afrocentrico, col suo fantastico ritorno alla *Motherland* (l'Etiopia ad esempio per molti, secondo i dettami del Rastafarismo, non certo privi di influenze bibliche). E tutto questo

[11] Per un'analisi approfondita di "Sineciosi della diaspora" si veda: Trento. *Pasolini e l'Africa*: 169-177.

[12] «Attingere ai dialetti italiani negli anni Quaranta/Cinquanta costituisce ancora per il poeta una forma vitale di dissidenza. Poi, negli anni Sessanta, caduta la fiducia nell'opzione vernacolare a causa dei mutamenti in corso in Italia, egli intraprende una complessa avventura panmeridionalista, nella speranza di trovare ulteriori alternative. A tale scopo in quegli stessi anni Pasolini mette in moto un dispositivo identificatorio con "Negri" ed "Ebrei", denunciando – sebbene con sfumature contraddittorie – la condizione d'impoeticità di Israele. Infine, verso il 1970 si rende sempre più inevitabile la strada dell'antitesi, della contraddizione e dell'amore per quella sineciosi in cui gli opposti convivono, inasprendo il dissidio esistenziale» (Trento. *Pasolini e l'Africa*: 172). L'interesse di Pasolini per la cultura ebraica e per Israele è particolarmente evidente nella raccolta poetica *Poesia in forma di rosa* (1964).

immenso bagaglio immaginativo e immaginario, che verso la fine del Novecento si coagulerà infine attorno al termine 'diaspora', è un bagaglio fatto di sogni di mobilità collettiva, di sacralità e stanzialità, di instabile identità, di migrazione e di ritorno. E tale bagaglio, già attorno al 1970, affiora negli ultimi versi di "Sineciosi della diaspora". È qui che il poeta arriva a produrre la meravigliosa, ossimorica ed efficacissima immagine de «la pianta trapiantata, dalle radici scoperte», un'immagine che ha la capacità di riassumere, con immediata efficacia poetica, molte delle tensioni identitarie fine-novecentesche, che proprio nell'icona della tratta translantica trovano la loro più efficace rappresentazione[13].

Così, con la poesia "Sineciosi della diaspora", Pasolini si avventura intuitivamente verso decisivi nodi tematici che saranno approfonditi dalla letteratura sociologica e antropologica più di una ventina di anni più tardi. In ultima analisi, l'immagine pasoliniana della «pianta trapiantata, dalle radici scoperte» non solo descrive magistralmente l'africanità diasporica e la presenza afroamericana oltreoceano; essa, inoltre, coglie ossimoricamente in pieno la 'stabile instabilità' della condizione diasporica fine-novecentesca, col suo bagaglio di migrazione, creatività e smarrimento.

Bibliografia citata

Caminati, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo.* Milano: Mondadori. 2007.

Chiesi, Roberto (ed.). *L'Oriente di Pasolini.* Il fiore delle Mille e una notte *nelle fotografie di Roberto Villa*. Bologna: Cineteca di Bologna. 2011.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge-London: Harvard University Press. 1997.

Cohen, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press. 1997.

De Andrade, Mario e Sainville, Léonard (eds.). *Letteratura negra*. I-II. Roma: Editori Riuniti. 1961.

Fortini, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi. 1993.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London, New York: Verso. 1993.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". Jonathan Rutherford (ed.). *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. 1990: 222-237.

Pasolini, Pier Paolo. "Frammento alla morte". Id. *Le poesie. Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Poesie inedite*. Milano: Garzanti. 1976: 303-305.

[13] Gli ultimi versi della poesia recitano: «O Gioco, allora intervieni tu, ad afferrare/ la pianta trapiantata, dalle radici scoperte/ perché confondere capelli biondi e capelli bruni,/ gioventù e vecchiaia,/ era una cosa che non si poteva fare sul serio» (Pasolini. "Sineciosi della diaspora": 700).

———. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica. 1943-1949*. Milano: Longanesi. 1958.
———. "L'ex-vita". Id. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica. 1943-1949*. Milano: Longanesi. 1958: 131.
———. "La realtà". Id. *Le poesie. Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Poesie inedite*. Milano: Garzanti. 1976: 352-368.
———. *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*. Milano: Garzanti. 1964.
———. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971.
———. *Calderon*. Milano: Garzanti. 1973.
———. *Il padre selvaggio*. Torino: Einaudi. 1975.
———. "Appunti per un poema sul Terzo Mondo". Id. *Corpi e luoghi*. Ed. Michele Mancini e Giuseppe Perrella. Roma: Theorema. 1981: 35-44.
———. "Sineciosi della diaspora". Id. *Le poesie. Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Poesie inedite*. Milano: Garzanti. 1976: 700.
———. *Petrolio*. Torino: Einaudi. 1992.
———. "La Resistenza negra". Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. II. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori. 1999: 2344-2355.
———. "Calderon". Id. *Teatro*. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori. 2001: 659-758.
———. "La rabbia". Id. *Per il cinema*. I. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori. 2001: 353-404.
———. "Appunti per un'Orestiade africana". Id. *Per il cinema*. I. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori. 2001: 1175-1196.
———. "L'ex-vita". *Tutte le poesie*. I. Ed. Walter Siti. Milano: Mondadori. 2003: 490-492.
Siti, Walter e Zabagli, Franco (eds.). "Note e notizie sui testi". Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema*. II. Ed. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori. 2001: 3033-3249.
Trento, Giovanna. *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*. Pref. Hervé Joubert-Laurencin. Milano, Udine: Mimesis. 2010.
———. "Pier Paolo Pasolini in Eritrea: Subalternity, Grace, Nostalgia and the 'Rediscovery' of Italian Colonialism in the Horn of Africa". Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo (eds.). *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Mcmillan. 2012: 139-155.
———. "Il corpo popolare". *Studi Pasoliniani*, 7 (2013): 65-78.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "La rabbia" (episodio). 1963.
———. "Appunti per un'Orestiade africana". 1970.
———. "Il fiore delle Mille e una notte". 1974.
———. "Salò o le 120 giornate di Sodoma". 1975.

LATINO-AMERICA

PASOLINI IN AMERICA LATINA. SPIGOLATURE

Giuseppe Bellini*

Abstract

'Spigolare', significa raccogliere le spighe rimaste sul terreno dopo la mietitura. Qui le 'spigolature' hanno il senso di raccogliere almeno una parte di quanto è rimasto su giornali e riviste latino-americane presenti nell'ampio spazio elettronico, relativamente a Pier Paolo Pasolini, al fine di ricostruire la storia dell'accoglienza dello scrittore e della sua opera nel continente americano, dall'Argentina al Messico, includendo il Brasile.

Gleanings: Pier Paolo Pasolini and Latin-America

'To glean' means to gather the ears of wheat left behind on the soil after harvest. In our context 'gleaning' carries the meaning of gathering part of the material concerning Pier Paolo Pasolini as it appeared in latin-american journals and reviews and is now available in the wideness of the web. The aim is to reestablish the history of the author's reception in Latin America – from Argentina to Mexico, there including Brazil.

Il tema proposto da Silvana Serafin e Alessandra Ferraro mi è parso subito di grande interesse. Peccato che della fortuna, o sfortuna, di Pier Paolo Pasolini nel continente sudamericano non mi fossi mai occupato, quindi la cosa mi ha colto di sorpresa e al primo momento la mia risposta è stata negativa; ma quasi subito mi sono ricordato della rapidità e premura con cui Silvana ha sempre risposto alle mie richieste di collaborazione, quindi mi sono dato da fare per trovare qualche elemento utile. Così eccomi a elaborare le notizie raccolte soprattutto via internet.

Non v'è dubbio che risonanza diede allo scrittore e poeta italiano la novità della sua opera, in particolare in Argentina, come era logico, dove la presenza italiana è sempre stata, anche per ragioni tradizionali, assai forte. Qui Pasolini fu letto e tradotto, sia come romanziere che come poeta, ma, tralasciando per un momento il settore, vale sottolineare la risonanza particolare che diede al

* Università di Milano.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Nostro la sua feroce demolizione di *Cien años de soledad* di García Márquez. L'invenzione magica del colombiano era per Pasolini inconcepibile, ma pure singolare fu la durezza del suo ripudio. Il testo, del 1973, incluso poi in *Descrizioni di descrizioni*, ebbe grande diffusione nel mondo letterario sudamericano, provocando due correnti di reazione: favorevole alla critica l'una, sfavorevole l'altra, e assai polemiche.

Pasolini di fronte alla ristampa del romanzo del colombiano riteneva un «luogo comune» considerarlo un «capolavoro». Scriveva:

> Ciò mi sembra semplicemente ridicolo. Si tratta del romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto con grande vitalità e spreco di tradizionale manierismo barocco latino-americano, quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana […]. I personaggi sono tutti dei meccanismi inventati – talvolta con splendida bravura – da uno sceneggiatore: hanno tutti i 'tic' demagogici destinati al successo spettacolare (*Descrizioni*…: 176).

Proseguiva poi definendo l'autore «molto più intelligente dei suoi critici» poiché aveva pensato, come confessava, alla letteratura come al miglior giocattolo per burlarsi della gente. Quindi terminava definendo il Márquez «un affascinante burlone» degli sciocchi, mancante, tuttavia, delle «qualità della grande mistificazione» (176) e che procurava con la sceneggiatura cinematografica la complicità del lettore, facendo «pessima letteratura» (177), compiendo una «operazione immorale» (178).

Le reazioni di taluni lettori sudamericani portarono anche all'insulto verso Pasolini, ma con grande equilibrio il poeta argentino Daniel Freidemberg sottolineava dello scrittore italiano la visione apocalittica e, circa il giudizio del medesimo su *Cien años de soledad*, difesa la legittimità del manierismo e del barocco, si opponeva, senza acredine, al giudizio dell'italiano, sostenendo, al contrario, la validità di un romanzo che

> renuncia jubilosamente a la densa racionalidad tan propia del manierismo y del barroco para poner en juego otra racionalidad, más vital o 'periférica', bastante coincidente en lo básico con las que tanto a Pasolini le complacía encontrar en la cultura de las clases bajas italianas previa a la 'mutación antropológica' y en la de los pueblos de Asia y Africa (2).

Quanto a proposta narrativa, ciò che lo scrittore colombiano fa è, per il critico, «llevar a cabo una gozosa estilización de las modalidades del relato popular, especialmente los relatos orales, con su aire de espontaneidad y su aura de inocencia y de asombro, radicalmente opuesta a las complejas y ambiguas torsiones que enrarecen las obras y los textos barrocos» (2). Forse, suggerisce il

Freidemberg, proprio questo può aver dato a Pasolini l'impressione di un avvicinamento di *Cien años de soledad* alle 'superproducciones' di Hollywood.

Come si vede una rettifica priva di virus polemico, molto apprezzabile, questa dello studioso argentino, ben diversa da quella dello scrittore colombiano Fernando Vallejo che, secondo Mónica Maristain, «nunca escondió su animadversión» (3) contro García Márquez.

Argentina

Ma vediamo ora alcuni giudizi nel mondo sudamericano a proposito di Pasolini e della sua opera. Non v'è dubbio che gran parte della sua diffusione in America si debba a traduttori docenti universitari. A chi bene osserva, l'epoca pasoliniana fu particolarmente propizia all'attenzione verso la cultura italiana da parte del mondo intellettuale sudamericano. Il nome di Pasolini e la sua opera, dalla poesia alla prosa, al teatro e al cinema, percorse nel profondo il sud dell'America, dall'Argentina al Messico. Nel primo di questi paesi, in particolare, è da segnalare l'opera traduttologica e di studio di Esteban Nicotra, poeta e professore di italianistica nell'Università di Córdoba. A lui si deve, ad esempio, *Del diario 1945-1947*, ed *Empirismo herético*, una serie di saggi pasoliniani del 1964-1971, che corrispondono alla problematica della cultura italiana ed europea del periodo.

Tre settori compongono il volume, dedicati alla cultura italiana, dalle origini alla Seconda guerra mondiale, dalla tradizione alla contaminazione della lingua 'alta', poi a strumento di comunicabilità, quindi al discorso indiretto libero, al dibattito contro le avanguardie, alla negatività dell'ideologia borghese, infine al cinema come riflesso del personaggio, in quanto psicologia ed espressione. Un insieme polemico che, su *La Nación*, Alejandro Patat definisce «acto de escritura como acto de vida, es decir, de amor desenfrenado por la realidad que compromete de lleno el alma y el cuerpo» (2).

Il Nicotra nella sua edizione sottolinea il significato dei saggi, che permettono l'incontro con un maestro, il quale rifiuta di essere tale; un'analisi approfondita del linguaggio di una società partendo dal *boom* economico del neocapitalismo, dal condizionamento ideologico conseguente, rivelazione estremamente lucida di condizioni non radicalmente cambiate da allora, come bene interpreta anche Carlos Gazzera (4), mentre Gustavo Pablos sottolinea il pregio del settore dedicato al cinema, idee e riflessioni sul linguaggio cinematografico, smontandone meccanismi e processi, «operación sumamente interesante, porque será en el séptimo arte donde con mayor claridad se comenzará a ver ese proceso de hegemonía que el libro aspiraba a denunciar» (5).

Da un intervento di Daniel Link sul libro *Diario* curato dal Nicotra apprendiamo di altri validi traduttori dell'opera dell'italiano: da Enrique Pezzoni e Arturo Carrera a Delfina Muschietti. Ma rilevanti sono, del critico citato, le interpretazioni vaste dell'opera pasoliniana, l'accento posto sull'ossessione del sacro (Dio, il sesso, l'amore, la vita, l'amicizia, la natura, la Ragione), «que recorre toda su obra, desde sus poemas juveniles en Casarsa hasta sus grandiosas películas romanas» (5), la valorizzazione di *Petróleo* definito «monumental texto póstumo e inconcluso que nos legó, el mejor regalo que un grande puede legar a quienes lo sobreviven» (6). È un giudizio che vale la pena di riprodurre:

> En Pasolini todo está siempre dando sus primeros pasos: la poesía, la novela, el cine, la teoría, la política. Qué 'inocente' nos resulta hoy el pensamiento de Pasolini, y cuánta fuerza seguimos encontrando en esa inocencia, en esa infancia de su poesía, cuando no existía ninguna contradicción, o, al menos, no existía la desgarradora conciencia de la contradicción. ¿Qué otra cosa sino 'religioso' (un religioso sin dogma) y 'comunista' (un comunista sin partido) podría ser alguien a partir de una conciencia semejante? (6).

E ancora, con un elogio finale al Nicotra:

> Como marca de un punto de reflexión, los poemas *Del diario* son la voz de un Narciso que ya ha dejado de mirarse en el espejo («como un cielo puro/ en torno a mí se extiende mi pasado») y marcha desesperanzado, resignado, casi desesperado sin ser todavía un mártir («¿Gritamos aún a tiempo/ yo no sé más hablar?»), en la dirección que le marcan los horrísonos vientos de las historia.
> En *Poesía en forma de rosa* (1964), Pasolini irá «por la Tuscolana como un loco,/ como un perro sin dueño por la Apia […] más moderno que todos los modernos, buscando hermanos que no existen más». Pero el amadísimo Pier Paolo Pasolini puede descansar en paz, porque en la pluma de Esteban Nicotra, que ha traducido y prologado con inteligencia y sutileza sus poemas, se adivina al hermano y al amigo. Y gracias a él, lo que hay de sagrado en el arte de Pasolini nos alcanza, nos toca y nos salva (6).

Ma cosa ha scritto il Nicotra nel suo studio introduttivo "La poesía de *Del Diario (1945-1947)*"?: una interpretazione profonda, che coinvolge, con il poeta e le sue esperienze intime, la storia di tutta una nazione: l'Italia. Ossia, in parole del critico, Pasolini ha perduto la sicurezza dell'Eden propria dei primi poemi e il presente si è trasformato per lui in deserto; i suoi testi «aíslan un momento del devenir cotidiano, un fragmento de existencia suspendido a la espera de insertarse en otro tiempo, el de la historia» (1). La novità del libro è l'abbandono del narcisismo precedente per trovare la voce propria, di uno che «se siente y se ve vivir, aún incierto de su posición en el mundo», ma al tempo

stesso «confiado y seguro de la identidad de su yo diverso, herido, con la plena conciencia de su derecho a la existencia, a la contradicción, con derecho a exponerse, a testimoniar el 'escándalo'». Infine rappresenta la «desilusión histórica», vale a dire la sconfitta degli ideali della Resistenza, del «sacrificio sin frutos de mártires», come il fratello Guido (1). Nella sostanza:

> poemas de una sensibilidad herida […] que no quiere abandonarse y por eso mismo está abierta al menor sonido, al más leve cambio que desentone y desequilibre su paz absorta, que otra vez «lo enfrente a su vida». Poemas matinales, con la 'pobreza' profundamente humana en esos años de la posguerra, que desnuda los afectos esenciales y, al mismo tiempo, con la 'felicidad' de un estado de suspensión, hipersensible, sensual, contemplativo, que va nombrando la «física alegría de la vida que se vive sola» (2).

Quale interpretazione migliore? Ma la comprensione e l'amore argentino per Pasolini si accresce di altri contributi, quello di Rodolfo Alonso in una sua scelta, *Epigramas y otros poemas*, da *La riflessione del mio temp*o, dal 1958 al 1960. Commenta su *La Nación* Alejandro Patat, a proposito del Nostro, la permanenza dell'interesse per lui e la sua opera da parte del lettore:

> Acaso, su mayor aporte, aquello por lo cual lo leemos y releemos descubriéndolo cada vez, resida en el espacio de sangre que él mismo suscribió con la lengua, no como ambiguo instrumento de comunicación, sino como lenguaje de lo arcano y lo profundo que habita en el ser humano. Frente al triunfo de las culturas de izquierda y de las primeras modas académicas, su voz incómoda sonaba como una especie de *memento mori* ("El salto en el vacío": 2).

Ancora segnalerò due studi di rilievo su Pasolini: quello sul film "Medea", di Cecilia Perna, e uno di Graciela Fernández Toledo sull'opera di teatro *Calderón*[1]. Nel primo di detti studi, "El tiempo de la tragedia (dos lecturas posibles para el film *Medea* de Pier Paolo Pasolini)", viene elaborato il rapporto del testo pasoliniano con quello di Euripide, e l'autrice del saggio sottolinea dell'italiano il senso tragico, l'istanza politica, la «revisión de los vínculos sociales del mundo moderno con su pasado reciente y a la vez ya antiguo» (8). Nel secondo studio, "*Calderón* de Pasolini: la representación en acto o el pacto de representar", la Fernández Toledo si addentra nella tecnica originale della rappresentazione, nei significati profondi di personaggi e scene, tutti volti a rappresentare quella che definirei la prigionia costitutiva dell'essere umano di fronte al potere.

[1] Entrambe le studiose sono docenti di lettere.

Non vanno poi dimenticate le splendide rese in traduzione della poesia pasoliniana da parte della citata Delfina Muschietti, tra esse, da *Religione del mio tempo*, quell'inquietante "Muerte":

Vuelvo a ti, como vuelve
un emigrado a su país y lo redescubre:
he hecho fortuna (en el intelecto)
y soy feliz, tanto
como hace tiempo lo era, destituido por norma.
Una rabia negra de poesía en el pecho.
Una loca vejez de jovencito.
Antes tu alegría se confundía
con el terror, es verdad, y ahora
casi con otra alegría
lívida, árida: mi pasión decepcionada.
Ahora me das miedo de verdad,
porque estás de veras cerca, incluida
en mi estado de rabia, de oscura
hambre, de ansia casi de criatura nueva (6).

Alla diffusione della poesia italiana si è dedicata con grande impegno anche Elena Tardonato Faliere, che molto ha tradotto dell'opera di Pasolini, in particolare *Le ceneri di Gramsci*, premettendo un chiarificatore prologo, nel quale sottolinea come il comunismo dell'autore, nel poema, che definisce romantico, divenga poesia civile «no triunfal ni celebratoria», spoglia di ogni idea di trionfo rivoluzionario o di cambiamento per un popolo «fagocitado por esta nueva sociedad, e indiferente» (2). Un documento personale di crisi che «cuenta, describe, razonando desde el yo si no desde un intenso interés por la vida con los demás. Descubre entonces a Gramsci que lo acerca a un lenguaje social con una nueva conciencia histórico ideológica» (2).

Neppure è da dimenticare che nel maggio 2013, a Buenos Aires, nell'ambito del programma *Verano Italiano*, un mese della nostra cultura, vi fu un'importante retrospettiva dedicata ai film di Pasolini.

Cile

L'insistenza sulla ricezione di Pasolini in Argentina, benché certamente incompleta – si tratta, qui, ripeto, di spigolature – ha una sua ragion d'essere, come del resto già accennato, dovuta all'attenzione constante, nel tempo, dell'intellettualità locale alla letteratura italiana. Altri paesi del Sudamerica, d'altra parte, sembrano avere privilegiato della produzione artistica di Pasolini altri

aspetti. Ad esempio, il Cile, ricco di una tradizione teatrale che si sviluppa nelle Università, oltre che all'esterno di esse, sembra attento alla creazione drammatica e al cinema pasoliniani. La *Compagnia Matraca* prospetta nell'anno corrente un lungo percorso nel sud del paese rappresentando *Orgía*, testo in cui una coppia della ricca borghesia vive la noia di un'esistenza ipocrita e, nel tentativo di superarla, attraverso un rapporto estremo di sadomasochismo, cercandovi un senso, si distrugge, derivando in un'angoscia etica insuperabile, che conclude con il suicidio.

A sua volta il *Cine Club* dell'Università del Cile ha avuto nel 2012 una lunga programmazione della pellicola di Pasolini "La rabbia", due 'mediometrajes' di cinquanta minuti, basati sulla tecnica del *found footage*, in cerca di una risposta alla scontentezza, all'angoscia, alla paura caratteristiche della vita, con il richiamo a una serie di eventi che vanno dalla rivoluzione ungherese a quella cubana, alla morte di Marylin Monroe, dalla decolonizzazione alla lotta di classe, dalle critiche all'industrializzazione, alla modernità, alla borghesia, con l'intervento anche di Guareschi, critico, ma conforme nella denuncia di un mondo disumanizzato e nel rimpianto per il cancellato ambito contadino.

Un saggio, tuttavia, di Eduardo Grüner, "Los soles de Pasolini", apparso su *La fuga*, ma parte del libro *El sitio de la mirada*[2], permette di cogliere appieno – pur per interposta personalità della critica argentina[3] – il favore cileno per il Nostro, definito dall'autore, «en los pasajes entre la literatura y el cine», pur costituendo Visconti e Bergman «ejemplos de consideración», «el más virulento, y por ello más entrañable» (1). Lo studio del Grüner è di grande rilievo nell'interpretazione dell'opera e del carattere pasoliniani, e vale leggerlo nella sua interezza, ma qui basterà citare qualche giudizio. Il critico interpreta lo scrittore italiano come un uomo del Rinascimento, lo avvicina a Leonardo per le sue molteplici doti, dalla letteratura creativa, alla saggistica, al disegno, al dramma, al cinema, dominando nell'uomo una serie di fondamentali contrasti che lo rendono «uno de los intelectuales más incómodos e inclasificables que haya conocido Italia» (1-2); parla di una missione del 'cine poético', quella stessa sul piano della lingua, che è di «volver extraños» gli oggetti-immagine come gli oggetti-parole, creando le condizioni perché essi «*impongan* su presencia 'brutal', 'pre-conceptual', 'pre-histórica', 'bárbara'», un realismo certo, non ideológico, ma autentico,«que sólo la poesía puede conseguir con las palabras y el cine con las imágenes» (3). Segue una rapida,

[2] Il Grüner, professore di Antropologia e Sociologia dell'Arte e di Teoria politica, è stato Decano della Facoltà di Scienze Sociali dell'Università di Buenos Aires.

[3] Riproduce e pone in circolo, infatti, il saggio *Il Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile*.

ma penetrante, allusione alle opere pasoliniane e al loro intimo significato, e una definizione conclusiva:

> Pasolini es un intelectual refinado como pocos, un hijo – el último – del Renacimiento más exquisito, dispuesto a mostrar sin mediaciones la sangre y el barro con el cual la cultura ha moldeado esos refinamientos. Es un ferviente católico y un irreductible marxista: hereje para ambos lados, escupirá con asco sobre la perfidia disimulada de las iglesias, la cristiana o la comunista, sin por ello ceder a la barbarie del capitalismo miserable. Sutil conocedor y practicante de los culteranismos de la lengua, la desfachatez y la iracundia más populares impregnan, sin rebajas populistas, todos sus textos: es lo más cercano a Boccaccio que ha dado este siglo. Homosexual orgulloso de su 'transgresión'. A veces se muestra moralista radical, casi un asceta místico. Hedonista y propicio a la molicie más inercial, es un desesperado hombre de acción. En pocas palabras – las del propio Pasolini, inmejorables – «Buda predica la renuncia al mundo y el rechazo de todo compromiso: dos cosas que se encuentran en mi naturaleza. Pero ocurre que en mí hay una necesidad irresistible en contradecir mi naturaleza» (5).

E ancora una definizione relativa al cinema pasoliniano, inteso dal critico come poesia, nella quale si mescolano «lucidez crítica y un goce que abre los sentidos a la experiencia física (y metafísica) de la vida siempre al borde de la catástrofe» (6).

Perù

Per gli altri paesi sudamericani della costa del Pacifico, non sempre ho potuto reperire efficaci riferimenti all'argomento qui trattato. Nel Perù, di così radicata presenza della letteratura italiana fin dalle origini coloniali, scarsi sono i dati nella documentazione elettronica, ma alcuni d'interesse, soprattutto relativamente al film di Abel Ferrara, dedicato all'aspetto umano di Pasolini, per il cineasta «ejemplo más claro del conflicto humano», ma per il critico di *La República.pe*, sezione culturale, carente nell'artista che rappresenta l'italiano, Willem Dafoe, di forza, nonostante la somiglianza, poiché in questo passaggio allo schermo Pasolini «adolece de la fuerza, de la rabia y de la pasión» che gli sono proprie. Infatti, «la frialdad e incluso impasividad son las características de la interpretación de un Dafoe que se mimetiza en exceso con un Pasolini al que le faltan en la gran pantalla los rasgos de su compleja personalidad» (Anonimo. "Abel Ferrara…": 3).

"Il Vangelo secondo San Matteo" ha invece positiva accoglienza in Perú e se ne riporta l'approvazione ancora recente del Vaticano, mentre si utilizzano le dichiarazioni di Pasolini contro l'aborto, per una manifestazione nazionale,

la *Marcha por la Vida* che, secondo ritiene Martha Meier, lo scrittore avrebbe senz'altro appoggiato, perché «Con todo lo provocador, promiscuo, ateo, comunista, anticlerical y homosexual que fue el poeta, escritor y cineasta consideró que la defensa de la vida y su sacralidad estaban por encima de cualquier otro principio democrático» (1) Discorso tra il ripudio e la redenzione, che attesta comunque il prestigio del Nostro in Perù.

Colombia, Ecuador, Venezuela

Su Pasolini in Colombia, nella mia spigolatura ho incontrato un interessante, breve saggio di José Carlos De Nóbrega, dedicato a "*El Decamerón* de Pasolini: aceptación poética de un gran relato", pubblicato in *Lenguaje y Comunicación*, dell'Università di Antioquia. Breve, il saggio, ma acuto nell'interpretazione del *Decamerone* pasoliniano, accomunando Boccaccio e l'italiano, superato l'intervallo storico, nell'omologazione del cielo e dell'inferno, «en la comprensión compasiva, amorosa y crítica de la humanidad», l'opera definita «un gran fresco del mundo medieval que inicia su tránsito al capitalismo», e ancora, fondamentalmente «recreación nostálgica de un pueblo ideal, flaco de hambre y precario en cuanto a la conciencia política; se trata de aprehender poéticamente la infancia y la adolescencia en toda su concupiscencia, despreocupación y romance» (2).

Per l'Ecuador isolerei positivamente il saggio di Diego Yépez, "Pasolini: la búsqueda del Dionisio solar", dove l'autore manifesta piena adesione ai valori positivi della *Trilogia della vita* che esamina brevemente nelle sue realizzazioni filmiche, ma in modo competente, esaltando il ruolo d'uragano dell'italiano, in un complesso nel quale «conforma un espacio lúdico donde la sensualidad, el adulterio, la pobreza, e incluso el crimen, son estamentos de un pasado idílico por el que hipotéticamente transitó la humanidad, mientras se hallaba regida por una inocencia animal y gregaria», la cui chiave sta, per il critico, nella sublimazione che lo scrittore fa del tempo 'pretérito'» (2).

In Colombia ha trovato favore il "Decamerone" pasoliniano. Ne tratta positivamente, ad esempio, José Carlos de Nóbrega, in "Lenguaje y comunicación", dell'Università di Antioquia, nel saggio "Pier Paolo Pasolini y su adaptacion de *El Decameron*", apertura della *Trilogía de la vida*, che comprende "I racconti di Canterbury" e "Le mille e una notte", ciclo filmico in cui, per il critico, l'autore italiano «consagra y celebra la sensualidad, el erotismo y el sexo en un tono tragicómico, dialógico y visceral» (2). Sia Boccaccio, sia Pasolini, per il de Nóbrega, «homologan cielo e infierno en la comprensión compasiva, amorosa y crítica de la humanidad» e la poesia «excede la ambigüedad esteti-

cista que esconde contenidos maniqueos; es verbo descarnado que se vincula a la vida, diciéndola con transparencia. El grito libertario es entonces hiperbólico» ("Lenguaje y comunicación": 2). E ancora, il "Decamerone" pasoliniano non è tanto la riscoperta di un classico, ma fondamentalmente la «recreación nostálgica de un pueblo ideal, flaco de hambre y precario en cuanto a la conciencia política; se trata de aprehender poéticamente la infancia y la adolescencia en toda su concupiscencia, despreocupación y romance» (2). Quello di Pasolini è un Boccaccio divenuto nostro contemporaneo, «más simpático, travieso y pícaro» e, seguendo un altro critico, lo spagnolo Segundo Serrano Poncela, afferma che spicca «de este corpus el anticlericalismo, el realismo en cuanto a mostrar a los seres humanos en la ausencia del deber ser, del maniqueísmo y de los cánones de corte moralista» (3).

Ma il de Nóbrega è venezolano: saggista e narratore, diresse la rivista *La Tuna de Oro*, dell'Università di Carabobo, per cui il suo saggio pubblicato in Ecuador, a maggior ragione vale per il Venezuela, dove, tuttavia, ritroviamo anche un polemico scritto di Leonardo Silva Beauregard, "Un personaje de Pasolini", apparso in *Crónicas Venezuela* nel marzo di quest'anno. L'autore prende spunto dal film "Saló, los 120 días de Sodoma", di Pasolini, che gli permisero di «apreciar con claridad las más aberrantes perversiones del fascismo» (1), che vede ora impersonate dagli esponenti del *chavismo* venezuelano, in particolare evidenti nel rappresentante del paese alle Nazioni Unite, il cui spirito afferma «colmado del detrito de lo peor de la humanidad» (2). Non una valutazione artistica, quindi, ma un paragone critico, volto al momento attuale del Venezuela, dove vige, afferma il saggista, un fascismo di destra come di sinistra: «y al fin comprendí que Pier Paolo Pasolini realmente no había creado aquellos corrompidos personajes. Simplemente los había tomado de la vida real, pues siempre han existido y siempre existirán» (3).

Un breve saggio su "Pier Paolo Pasolini", era apparso in *TalCualDigital.com* di Caracas, nel dicembre 2012 – anonimo l'autore –, in occasione dei novant'anni dalla nascita del «multifacético artista», del quale sommariamente si ricostruiva la vita, con l'unico giudizio, che ne faceva «el intelectual italiano más reverenciado del siglo XX» (1). Interessante è, invece, il saggio del drammaturgo e critico teatrale venezuelano Juan Martins su "La irreverencia del cuerpo: Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini", in occasione del *XVI Festival Internacional de Teatro* di Caracas, del 2004. Il film di cui al titolo, di Michel Azama, diretto dal cubano Carlos Celdrán, ottiene il *Premio Especial Villanueva* in detto *Festival* e il Martins ne pone in rilievo le caratteristiche, il valore della scenografia e dei personaggi, intensamente emotivi per il pubblico, come se entrassero e uscissero continuamente, attraverso il 'decorado', nello spazio umano del personaggio. Si tratta della ricostruzione della vita di un «intelectual

contemporáneo que manifiesta su descontento con el poder y la falsa moral de éste» (1-2), un film impegnato che affronta il problema della violenza, dell'amore, delle contraddizioni sociali.

Centroamerica, Caraibi

Circa i paesi del Centroamerica, i riferimenti sono quasi inesistenti. Dell'area caraibica ho trovato un riferimento a Pasolini dell'agosto 2014, di Carlos Francisco Elías, su *Hoy Digital*, "Pier Paolo Pasolini las profecías de un Evangelio". Si tratta di un'adesione affettuosa dell'autore dell'articolo al Nostro, con un inizio addirittura in italiano, di grande commozione; segue la protesta contro il Vaticano che solo ora accetta e valorizza il "Vangelo" pasoliniano, dopo l'ostilità di anni all'autore. L'Elías sottolinea la forza dei fotogrammi con cui Pasolini celebra l'erotismo, provocazione morale presente già nel suo "Decamerone", nei "Racconti di Canterbury" e nelle "Mille e una notte". La conclusione è un tributo di stima e d'affetto: «Pier Paolo Pasolini, tu estela luminosa y tu legado, se eleva sobre tu sangre derramada» (1-2).

Per quanto attiene a Cuba valga il già citato film diretto da Carlos Celdrán, del quale ho detto con riferimento al Venezuela, e lo scritto di Juan Martins, ma di molto interesse è il saggio del critico cinematografico cubano Arístides O'Farrill, "Pasolini, un mito italiano", apparso in *EcuRed*, dove l'autore pone anzitutto in rilievo come il mito di figure che, pur con i loro difetti, contribuirono al bene dell'umanità, siano oggi sostituite da esseri marginali «o personas con vida y obra más que controversiales» (1). Pasolini è, per il critico, uno de questi miti 'refundados' e sottolinea come, in occasione del trentesimo anno dal suo assassinio neppure l'intellettualità cubana sia rimasta aliena dal rito 'laudatorio' universale. Dichiara che la rappresentazione teatrale di Carlos Celdrán, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, sorpresa per molti cubani, che ricordavano la rigorosa censura locale vigente fin verso la fine degli anni Novanta. L'autore compie poi una breve rassegna dei film pasoliniani, distribuendo giudizi positivi e negativi; sottolinea, ad esempio, in "Mamma Roma" la grande forza narrativa, il successo de "Il Vangelo secondo San Matteo", lo scandalo di "Teorema", l'inesauribile immaginazione nella *Trilogia della vita*, che fa di Pasolini «uno de los pocos auténticos poetas que ha tenido el cine», e considera "Salò, o i 120 giorni di Sodoma", un sordido e premonitorio testamento (2).

Circa il mito cui è assurto il Nostro, l'O'Farrill ne individua il motivo nella morte violenta, che diede alla sua figura dimensioni di leggenda, e come «profeta politico» lo definisce piuttosto un «francotirador y hasta un provocador en

ocasiones ingenuo», un 'populista', e ne demolisce pure il mito di grande regista, ponendo l'accento sui «grandes fiascos», che ravvisa in "Pajaritos y pajarracos", "La pocilga", "Edipo rey", "Medea", pellicole «arcaicas y más bien piezas museables», includendo "Teorema", lo stesso "Vangelo", pur con taluni passaggi di grande poesia. Negativamente giudica anche "Saló", tanto celebrata da alcuni critici, ma per lui «de una insoportable sordidez y sadismo» (2). Per concludere:

> El legado de Pasolini como artista es indiscutible, pues contribuyó al cine, al pensamiento y a las artes. Su obra merece ser estudiada como un reflejo – a ratos distorsionado – de su complejo tiempo. Pero pretender idealizarlo es algo que ni él mismo hubiera querido. Ahora debe estar riéndose, con su humor sardónico, de quienes desean canonizarlo (3).

Messico

Quanto al Messico, a Pasolini, «leggenda del cine italiano», nel marzo 2015 è stato assegnato il *Premio Maguey Póstumo* dal *Festival del cinema* di Guadalajara, ma alla diffusione dell'opera letteraria dell'italiano, in particolare della poesia, oltre al grande italianista messicano Guillermo Fernández, infaticabile traduttore e divulgatore della poesia italiana, si è dedicato il prestigioso poeta e accademico Hugo Gutiérrez Vega. Toccante è "Un poema para Pier Paolo Pasolini", dove l'autore convoca all'omaggio le maggiori figure e momenti della poesia italiana, per una sintesi del mondo pasoliniano e italiano, testo che traspira passione per la nostra cultura:

> Llego a tu playa del otoño perenne
> con unos cuantos dones para el recuerdo:
> rimas de Cavalcanti,
> algunas cosas del Renacimiento:
> la tarde en un camino toscano,
> el mural escondido en la pequeña iglesia,
> un trago de vino de Orvieto,
> un pedazo de pan campesino,
> las cartas de Gramsci,
> la dulce furia de Visconti,
> la música acogotada de Tartini,
> Sicilia hecha a la medida de Sciascia,
> Un guiño de Totó,
> la noche en Pescara,
> los ojos putrefactos de D'Annunzio revisitado,
> un poema tuyo y varias películas de Leopardi,
> los senos de la Loren, los ojos de Silvana,

Gassman y Alfieri oscilando en las cornisas del Capitolio,
un vago poema de Montale
y tú hambriento de ricotta
muerto junto al cristo maquillado.

En tu playa juegan los niños
y la luna hace su *fade in* con todas las reglas del artificio.
Nos sentamos a llorar, a reír, a trabajar,
a vivir, a morir contigo;
a repasar las *"fundamental things of life,*
as time goes by" (1).

La mia spigolatura conferma in ambito messicano l'attenzione particolare volta dalla critica militante al cinema pasoliniano. In particolare a due opere: "Medea" e "Il Vangelo secondo San Matteo". Scontata la definizione di Pasolini quale «figura emblemática de la cultura italiana y universal del siglo XX», come la definisce la Zanoli Fabila su *El Sol de México*, la critica alla politica e alla società del suo tempo, la cui vita fu «marcada por el sello del escándalo» (1), ciò che risalta è la descrizione dell'Italia del suo tempo, che l'autrice paragona con la situazione ispanoamericana: «al releerlo lo mismo podría suscribirse, décadas después, de Hispanoamérica: son los paralelismos del devenir en el proceso histórico, que no son sino lecciones de vida que no debemos olvidar» (2).

Di «retorno de lo sagrado» tratta, a proposito di "Medea", Natacha Koss[4] su *La Jornada semanal* messicana del novembre 2010, prendendo le mosse dall'assassinio di Pasolini. Per l'autrice "Medea" è un caso esemplare di coscienza sacra della storia, del pericolo che rappresenta tentare di estromettere dalla società il sacro, come pretenderebbe il neocapitalismo. Ed è interessante il parallelo che sottolinea tra Medea e la Callas, artista ormai decaduta: «Pasolini […] a la vez que sacraliza a Medea, sacraliza a Maria Callas, devolviéndole el amor del público que hacía un tiempo la había abandonado» (5). In "Medea", nella sostanza, non trionfa la donna, ma l'essere divino e «es por este motivo que la 'última palabra' le corresponde al sol» (5).

A sua volta il poeta e saggista messicano Ricardo Yáñez, celebra in "El Evangelio según Pasolini" la poesia della pellicola e la sua universalità.

[4] La Koss è argentina, ma l'articolo è pubblicato in Messico, quindi sembra legittimo considerarlo in quest'area culturale.

Brasile

Per quanto riguarda il Brasile è di molto interesse lo studio di Maria Betānia Amoroso, dell'Università di Campinas, presentato a Bologna nel 2003[5], poi riprodotto in *Via Atlântica* dell'Università di Sān Paulo, nel 2007, con il titolo di "As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil". Vi troviamo notizia dell'accoglienza dell'opera dello scrittore italiano nel grande paese sudamericano, iniziata nel 1968 con *A hora depois do sonho*, ossia traduzione de *Il sogno di una cosa*, del 1962. La Amoroso ritiene che il successo de "Il Vangelo secondo San Matteo", alla mostra veneziana del cinema del 1964, sia all'origine del favore editoriale pasoliniano in Brasile, e afferma che Pasolini «surgiu, nos anos 1960, no Brasil, como director de cinema» (86) e che in buona parte del mondo «se torna conhecido através de seus filmes, e, entre o público mais especializado, pela sua teorização sobre o cinema de poesia» che manifestò nella prima *Mostra del cinema italiano*, a Pesaro, nel 1965 (86).

Non ripeterò quanto scritto dalla studiosa nel suo saggio, ma è da sottolineare che, a suo parere, l'interpretazione del Nostro nel suo paese risponde a motivi vari: «Ao lado do poeta lírico, preso ao mundo arcaico, acrescente-se a segunda pedra de toque, o escritor-poeta homosexual; no cruzamiento das duas visões, o estereótipo do artista decadente» (85). Ma Pasolini è visto quale interprete acuto di quella che chiamerei la tragedia del Brasile come terzo mondo derelitto. Lo si vede in "Gerarchia", che la Amoroso riproduce – nell'egregia traduzione di Michel Lahud – nel suo saggio, accompagnando il testo con questo commento conclusivo: il poeta, a Río de Janeiro, nel 1970, in piena dittatura militare, «encontra na cidade dolorosamente maravilhosa aqueles filhos da periferia e os dispões fraternalmente próximos dos soldados que estavam do lado de lá dos estudantes romanos e compõe para esses meninos de periferia uma tristissima elegia de amor» (93). Amore in cui vi è «uma terrível tragédia perfeitamente expressa, cujos heróis são os pobres meninos que vivem suas vidas recitando as mesmas partes reservadas historicamente para eles» (93).

Per ciò che concerne il Brasile e il Nostro, di molto aiuto è anche lo studio di Maria Rita Nepomuceno, dell'Università Fluminense, "A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico", pubblicato nel 2010. L'autrice non solo tratta di alcuni film dell'italiano, ma delle relazioni fraterne con Glauber Rocha, dei giudizi del brasiliano su Pasolini e il suo atteggiamento verso il terzo mondo, «feito mito decadente sublimador de frustração sexual e

[5] L'intervento della studiosa brasiliana fu al Convegno Internazionale "Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture" all'Università di Bologna, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, novembre 2003.

perversão» (44). La visione pasoliniana del Brasile, scrive la Nepomuceno, è quella di una «terra de inocentes, de 'servos sem culpa, cuja vida è vida'»; Río de Janeiro, nelle piogge di marzo, comunica all'artista italiano un'impressione «melancólica diante de um mundo naturalmente hierarquizado, de uma filosofia da vida acima das questões políticas» (46), e, per la studiosa, egli riflette sull'angoscia della morte, come nei personaggi di "Teorema".

Termina qui il mio lavoro di 'spigolatore' elettronico riguardo a Pasolini nel mondo sudamericano; lavoro non certo completo, ma in sé, in qualche modo, utilmente orientativo.

Bibliografia citata

Amoroso, María Betānia. "As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil".*Via Atlântica*, 12 (2007): 79-80.

Anonimo. "Abel Ferrara sobre Pasolini: su mente, su corazón y su alma son eternos". *La Prensa. Pe.*, (26 marzo 2015): http://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-abel-ferrara-sobre-pasolini-su-mente-su-corazon-y-su-alma-son-eternos-41498.

———. "Pier Paolo Pasolini". *TalCualDigital.com*, (3 dicembre 2012): http://www.talcualdigital.com/Nota/79627/Pier-Paolo-Pasolini.

De Nóbrega, José Carlos. "*El Decamerón* de Pasolini: adaptación poética de un gran relato". *Lenguaje y comunicación*, 2 (2011): http://lenguajeycomunicacionudea.blogspot.it/2011/02/pier-paolo-pasolini-y-su-adaptacion-de_04.html.

———. "Pier Paolo Pasolini y su adaptación de *El Decamerón*". *Lenguaje y comunicación*, (4 febbraio 2011). http://lenguajeycomunicacionudea.blogspot.it/2011/02/pier-paolo-pasolini-y-su-adaptacion-de.html: 1-8.

Elías, Carlos Francisco. "Pier Paolo Pasolini las profecías de un genio fílmico y su evangelio". *Hoy Digital*, (23 agosto 2014): hoy.com.do/pier-paolo-pasolini-las-profecias-de-un-genio-filmico-y-su-evangelio/.

Fernández Toledo, Graciela. "*Calderón* de Pasolini: la representación en acto o el acto de representar". *Ianua: Revista Philologica Romanica*, 8 (2008): 225-238.

Freidemberg, Daniel. "Pasolini lector de García Márquez: contra una escritura servicial". *La Tecl@ Eñe*, (s.d.): http://www.lateclaene.com/#!freidemberg-daniel/c1ciz.

Gazzera, Carlos. "Pier Paolo Pasolini, un hereje del siglo 20". *La Voz del Interior*, (13 ottobre 2005): http://archivo.lavoz.com.ar/2005/1013/suplementos/cultural/nota363732_1.htm.

Grűner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma. 2001.

———, "Los soles de Pasolini (y sus mugres)". *La Fuga*, (s.d.): http://www.lafuga.cl/los-soles-de-pasolini/384.

Gutiérrez Vega, Hugo. "Un poema para Pier Paolo Pasolini". *La Jornada Semanal*, 821 (28 novembre 2010): http://www.jornada.unam.mx/2010/11/28/sem-hugo.html.

Koss, Natacha. "Pasolini: el retorno de lo sagrado". *La Jornada Semanal*, 821 (28 novembre 2010): http://www.jornada.unam.mx/2010/11/28/sem-cara.html.

Link, Daniel. "Más moderno que todos los modernos". *La máquina del tiempo*, (s.d.): http://www.lamaquinadeltiempo.com/critica/pasolini01.htm.

Maristain, Mónica. "Disparen contra García Márquez: 'Un burlón fascinante' (Pasolini); '¿De veras plagiaste a Balzac?' (Fernando Vallejo)". *Sin embargo*, (20 aprile 2014): http://www.sinembargo.mx/20-04-2014/967134.

Martins, Juan. "La irreverencia del cuerpo: *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*". *Crítica teatral*, (s.d.): http://www.argosteatro.cult.cu/STOCKMAN/stockman-criticas/Mracay.html.

Meier, Marta. "Estamos contigo Pasolini". *El Comercio. Opinión*, (s.d.): http://elcomercio.pe/opinion/columnistas/estamos-contigo-pasolini-martha-meier-mq-noticia-1717583.

Nepomuceno, Maria Rita. "A visita de Pasolini ao Brasilo: um Terceiro Mundo melancólico". *Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense*, 23 (2010): 38-48.

Nicotra, Esteban. "La poesía de *Del diario (1945-1947)*": http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/pasolini 01.htm: 1-2.

O'Farril, Arístides. "Pasolini, un mito italiano". *EcuRed*. http://www.ecured.cu/index.php?title=Aristides_O"Farrill&oldid=1888544: 1-5.

Pablos, Gustavo. *La Voz del Interior*, (11 dicembre 2005). http.//www.pasolini.net/saggistica_recens_estebannicotra.htm: 1-7.

Pasolini, Pier Paolo. *Descrizioni di descrizioni*. Ed. Graziella Chiarcossi. Introduzione di Paolo Mauri. Milano: Garzanti. 2006: 174-179.

———. "Muerte": *Religione del mio tempo.* Trad. Delfina Muschietti. Id. *Poemas de Pier Paolo Pasolini. A media voz*, (s.d.): http://amediavoz.com/pasolini.htm.

Patat, Alejandro. "Esteban Nicotra, traductor en Argentina de *Empirismo herético* de Pier Paolo Pasolini": http.//www.pasolini.net/saggistica_recens_estebannicotra.htm:1-3.

———."El salto en el vacío", *La Nación*, (8 febbraio 2013): http://www.lanacion.com.ar/1552457-el-salto-en-el-vacio.

Perna, Cecilia. "El tiempo de la tragedia (dos lecturas posibles para el film *Medea* de Pier Paolo Pasolini*). El Ángel exterminado*r, 22 (2013): http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.22/medeapasolini.html.

Silva Beauregard, Leonardo. "Un personaje de Pasolini". *Crónicas de Venezuela*, (12 marzo 2015): http://cronicasvenezuela.com/2015/03/13/un-personaje-de-pasolini/.

Tardonato, Elena. "Pier Paolo Pasolini, *Las cenizas de Gramsci*". *Terra Ignea*, (2011): http://terraignea.biogspot.it/2011/11pier-paolo-pasolini-las-cenizas-de.html: 1-14.

Yépez, Diego. "Pasolini: la búsqueda del Dionisio solar". *El Telégrafo*, (16 giugno 2013): http://www.editogran.com.ec/cultura/carton-piedra/item/pasolini-la-busqueda-del-dionisio-solar.html.

Zanolli Fabila, Betty. "Paralelismos históricos". *El Sol de México*, (8 settembre 2014): http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n3531051.htm.

LA *PROFEZIA* IN FORMA DI CROCE DI PASOLINI E LA SUA ECO IN VARIE GEOGRAFIE: TIJUANA, CEUTA E MELILLA, E TUTTO IL NOSTRO MEDITERRANEO

Antonella Cancellier*

Abstract

Ciò che rende sconcertante la "Profezia" (1964), un poemetto visivo a forma di croce, è la lucidità politica di Pier Paolo Pasolini e la sua capacità di prevedere i cambiamenti antropologici e le trasformazioni della società. Il momento storico che stiamo vivendo ci obbliga a constatarne la drammatica modernità e universalità.

The Pasolini's "Prophecy" (1964) *with the Shape of a Cross and its Echo in Various Geographies: Tijuana, Ceuta and Melilla, and all our Mediterranean Area*

What makes disconcerting "Profecy" (1964), a visual poem with the shape of a cross, is the political lucidity of Pier Paolo Pasolini and his ability to predict anthropological changes and social transformations. The historical moment we are living now forces us to verify its dramatic modernity and universality.

«Las cruces que vi en Tijuana/ Me hicieron recordar/ Las cruces que nadie puso/ Entre Ceuta y Gibraltar,/ Que los sueños desaparecen al llegar a la frontera […]» (in nota il testo integrale)[1]. Sogni perduti. E morti senza battaglia.

* Università di Padova.

[1] *Las cruces que vi en Tijuana/ Me hicieron recordar/ Las cruces que nadie puso/ Entre Ceuta y Gibraltar,/ Que los sueños desaparecen/ Al llegar a la frontera,/ Lo eterna que puede ser una distancia pequeña.// Las flores que vi en Tijuana/ Me hicieron recordar/ Que flotan claveles negros/ Frente al puerto de Tarifa,/ Que poca es la diferencia/ Entre esperanza y tristeza,/ Lo largo que es el camino entre tu casa y la mía.// Si algún día vuelvo a Tijuana/ Me gustaría encontrar/ Una rola que recuerde/ Que allí hubo una frontera,/ Que no flotan claveles negros/ Frente al puerto de Tarifa,/ Que se calmó la corriente/ Entre Ceuta y Gibraltar.)// Las luces que vi en Tijuana/ Me hicieron recordar/ Lo lejos que están los sueños de su propia realidad,/ Que sólo los pájaros cruzan sin mojarse la frontera,/ Que para el viento no existen ni pasaportes ni cercas.// Si algún día vuelvo a Tijuana/ Me gustaría encontrar/ Una rola que recuerde/ Que allí hubo una frontera,/ Que no flotan claveles negros/ Frente al puerto de Tarifa,/ Que se calmó la corriente/ Entre Ceuta y Gibraltar.// Si algún día vuelvo a Tijuana/ Me gustaría encontrar/ Una rola que recuerde/ Que allí hubo una frontera,/ Que no flotan claveles negros/ Frente al puerto de Tarifa,/ Que se ha construido un puente/ Entre Ceuta y Gibraltar.*

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Messaggi di denuncia ma anche di speranza che ispirano canzoni come questa del gruppo rock spagnolo Jarabe de Palo. Il testo, "Las cruces de Tijuana", composto da Pau Donés, fondatore storico e cantante del complesso, scaturì in seguito a un viaggio in Messico e fu inciso per il disco *Bonito* (2003) che, mescolanza di samba e flamenco, imperversò tra i giovani europei. Tanto attuale è il tema che proprio a Tijuana, nella città frontaliera messicana, nel maggio del 2014, Pau Donés restituisce vita al testo incidendo in duetto con Marión Moreno, ex bassista dei popolarissimi *Los Tucanes* di Tijuana, la sua versione in stile *norteño*.

Lo spazio della canzone è occupato dalle due emblematiche frontiere, anelli di una ormai interminabile catena che si snoda per i vari sud del mondo. Tristemente famose per i loro muri di separazione, la prima, Tijuana, corrisponde al frammento messicano, quello più tristemente famoso, che dal 1994 con il nome di *Operación Guardián / Gatekeeper Operation* fu proposto dagli Stati Uniti per creare un blocco lungo i confini a sud del paese, secondo l'ottica di un triplice programma anti-immigratorio. Oltre al *Gatekeeper* in California, il progetto *Hold-the-Line* in Texas ed il progetto *Safeguard* in Arizona, tra il 1993 e il 2013, hanno dato luogo a una cifra macabra di circa 9.000 morti in tutta la frontiera con il Messico, sebbene la clandestinità con cui si realizza questa azione rende difficile la quantificazione del reale numero delle vittime. Probabilmente è il muro più tecnologico del pianeta e, dopo la grande muraglia cinese, è la seconda barriera artificiale per estensione poiché dei 3.140 km di confine tra Pacifico e Atlantico che attraversano territori di diversa conformazione urbana e desertica, ne sono presidiati circa 1.100. Un muro metallico sagomato, quello di Tijuana, alto dai due ai quattro metri, apparentemente improvvisato e scomposto, costellato di croci, dietro a cui si sovrappone, separata da uno spazio di 50 metri di terra di nessuno, una seconda barriera che non è concretamente un muro ma un sistema dotato della più sofisticata tecnologia: illuminazione ad altissima intensità, una rete di sensori elettronici e di strumentazioni per la visione notturna oltre a un pattugliamento costante da terra e, con elicotteri d'attacco, dal cielo. Per impedire i tunnel di fuga, infine, piloni infissi in profondità sotto la terra.

L'eco di una stessa tragedia umana si ripercuote sulle frontiere di separazione delle enclavi spagnole di Ceuta e di Melilla in territorio marocchino, varchi per l'Europa anche per i siriani di etnia curda. Ci sono famiglie, molti bambini, e il viaggio fino a lì è costato migliaia di euro. Analoghe dinamiche geopolitiche, simili drastiche strategie operative e stessa violazione dei diritti umani. Ferite aperte, dove il terzo mondo flagellato da povertà e conflitti sociali, quando non da guerre, viene a scontrarsi con il primo fino a formare un terzo spazio, un vago luogo di frontiera creato dalla tensione esistenziale di una barriera innaturale.

Meno aggressive all'apparenza e più modeste naturalmente dal punto di vista della lunghezza e dello spiegamento di forze militari, non lo sono come essenza di una aberrante politica migratoria: una triplice barriera lungo i confini con il Marocco, recinzioni alte fino 6 metri e sormontate da reti di filo spinato, strumentazioni sofisticate (anche qui, una rete di sensori elettronici acustici e visivi, un'illuminazione ad alta intensità, un sistema di videocamere di vigilanza a circuito chiuso anche per la visione notturna…), uso di dissuasori chimici come gas lacrimogeni, drastica pratica della violenza nell'espulsione ad opera degli agenti della *Guardia Civil* spagnola mentre dall'altra parte del muro pestaggi e sottrazione delle povere cose di chi è sorpreso a tentare il salto. Non è molto che la *Guardia Civil* ha sparato sui migranti che tentavano di passare lungo gli scogli e ultimamente sono state messe delle lamette sul reticolato massacrando chi tenta di salirvi. Volute e costruite dal governo di Madrid, già impostate nel 1993 in risposta al crescente attraversamento di frontiera non autorizzato, le barriere sono state intensificate in seguito agli assalti massivi del 2005. Ha contribuito alla loro realizzazione la Comunità Europea devolvendo 30 milioni di euro almeno in una prima *tranche*. Ulteriori interventi volti a rinforzare la capacità respingente sono in programma.

Oltre al consistente, sebbene incalcolato, numero di morti, sotto o sulla parete, per i colpi di arma da fuoco o per altre violenze, 4.000 persone – per lo meno è la cifra denunciata – sono annegate nell'attraversamento su precarie piccole imbarcazioni, ma anche a nuoto, dei 14 km dello Stretto di Gibilterra davanti a Tarifa o nelle acque dell'isola di Perejil o di quella di Alborán. Un genocidio silenzioso per il sogno di un avvenire che sta lì, in un'Europa trincerata, a poche miglia di mare. Via crucis senza croci: davanti al Porto di Tarifa, solo galleggiano «flores negros» (*Las cruces de Tijuana*).

Dolorosa *routine* che si riverbera su tutto il nostro Mar Mediterraneo. È dal 1988 che si muore così nella 'culla', dalla notte dei tempi, della civiltà e della storia: donne e uomini e bambini, e di molti il corpo resta sotto. A Berlino, l'anno seguente – il 9 novembre 1989 –, sarebbe caduto il muro ma non ci siamo resi conto di quell'altro muro che piano piano ma inesorabile si alzava sulle acque del nostro mare. L'Italia scoprì di essere una terra promessa solo il 7 marzo del 1991, quando vide arrivare nel porto di Brindisi i 27.000 profughi in fuga dalla crisi economica e dalla dittatura comunista in Albania. Fu un esodo biblico la prima ondata massiccia verso il nostro paese, spettacolare nella sua tragicità.

Da allora, giorno per giorno, lo scenario è sempre lo stesso, disumano, capace di dire l'indicibile orrore: barconi stipati e malfermi, zeppi di corpi, traditi, zuppi, sfiniti. Stessa la cartografia che si intreccia, stesse le rotte che si infittiscono in balia delle correnti, i ritmi sempre più serrati: nel Canale di Sicilia, nell'Egeo, nel Mare Adriatico, nello Ionio. I numeri sono chiari: secondo l'Onu

nei primi 6 mesi del 2015 hanno attraversato il Mediterraneo verso l'Europa circa 137.000 disperati, con un aumento dell'83% rispetto all'anno precedente, la maggior parte in fuga da terre dilaniate: guerra e miseria[2].

Quando ancora nulla lasciava prevedere i tragici sbarchi, Pier Paolo Pasolini ne preannunciava l'arrivo massiccio, anticipando come un oracolo la realtà geopolitica odierna; quando ancora era l'Italia del dopoguerra a far emigrare i suoi 'figli' in Europa: in Francia, in Germania o nelle miniere del Belgio. Siamo all'inizio degli anni Sessanta e Pasolini avverte intorno a sé il mondo che cambia.

Non sono un'esperta di Pasolini e mi sento a disagio a parlarne. Scrivo questo pertanto per chi non è esperto e mi soffermo così su quella che, nella presentazione al numero di *Aut-Aut* dedicato a Pasolini, Pier Aldo Rovatti (3) definisce come la «migliore chiave di entrata» nel suo mondo «da parte di alcuni che non sono addetti ai lavori ma pensano che Pasolini abbia un posto importante nella coscienza critica di oggi»: mi soffermo sulla parola 'inattualità'. In vita Pasolini «è stato un inattuale perché si era messo radicalmente di traverso nei confronti della cultura del tempo, compresa quella di sinistra». Un eretico insomma rispetto al suo tempo, che seppe leggere nel tessuto profondo i processi storici in atto. La critica ha insistito molto sulla sua visione anticipatrice dei fatti pienamente espressa sui suoi *Scritti corsari*, sulla sua sconcertante capacità semiotica di cogliere i fenomeni sul nascere, le mutazioni antropologiche, di intuire e di prefigurare gli scenari a venire.

Il presagio più tragicamente attuale, questo che abita oggi nei barconi che attraversano il Mediterrano, Pasolini lo affida a un poemetto visuale a forma di croci: "Profezia" (488-493)[3].

[2] Dal 2014 si è costituito internazionalmente il "Comitato verità e giustizia per i nuovi desaparecidos" di cui fanno parte giuristi, giornalisti ed esponenti della società civile. Il portavoce è Enrico Calamai, console italiano in Argentina al momento del colpo di stato, che rischiando in prima persona riuscì a salvare molte vittime della repressione. Sui migranti del Mediterraneo, Calamai denuncia la sparizione di molti di essi: sono 'i nuovi desaparecidos' la cui scomparsa è una modalità di sterminio di massa gestita in modo che l'opinione pubblica non riesca a prenderne coscienza. Tra i primi firmatari del documento, che naturalmente ho sottoscritto, appaiono tra gli altri, Vera Vigevani Jarach, *madre de Plaza de Mayo*, e Horacio Verbitsky, il giornalista a cui il capitano della Marina Militare Adolfo Scilingo, durante un colloquio, confessò i voli della morte.

[3] Scritta probabilmente già nel 1962 e pubblicata nel volume *Poesia in forma di rosa* (1964). Nello stesso anno 1964 Pasolini ne scrive una seconda versione, che è quella che cito, con una dedica «A Jean Paul Sartre, che mi ha raccontato la storia di *Alì dagli occhi azzurri*». *Alì dagli occhi azzurri* darà il titolo anche al volume che la contiene – una raccolta di racconti e sceneggiature che vanno dal 1950 al 1965 – collocando così tutto il materiale inserito sotto una cifra tematica precisa e coerente. Il titolo viene curiosamente spiegato in una "Avvertenza" finale (1965) che descrive Ninetto Davoli mentre «si presenta

Con cinquant'anni di anticipo, "Profezia" è la messa in versi della moderna e crudele odissea alle porte della fortezza Europa che ci sta quotidianamente sotto gli occhi. Gli ingredienti di oggi ci sono tutti: «i Regni della Fame», le barche, gli scafisti, i faccendieri, Lampedusa, Crotone, Palmi…, gli *Alì dagli occhi azzurri*, le *lobbies* che ci governano e la moltitudine di uomini e donne, vecchi e bambini, «vestiti di stracci/asiatici e camicie americane», che scardina frontiere e confini e rovescia la geometria delle cose.

Animato empaticamente dall'euforia di un 'terzo mondo' in rivolta da Cuba al Cairo che, a seguito della conferenza di Bandung, entrava nella storia e rappresentava per molti una 'terza via', Pasolini vide la 'sua alternativa' in quella mobilità trasversale che contribuiva a cancellare la dimensione dei confini e a esprime una profonda ricerca di libertà (Altamura).

Con slancio utopico, Pasolini aveva colto nelle potenzialità liberatorie e rivoluzionarie della mobilità di quel sottoproletariato, fatto di «Anime e angeli, topi e pidocchi», una planetaria missione morale per un mondo destinato a ripensare il senso dell'alterità e della frontiera. Con sorprendente lucidità politica intravide tuttavia anche il pericolo e la paura. Con gli occhi di oggi, chissà, anche la minaccia del fondamentalismo islamico.

"Profezia" non è soltanto una radiografia degli ultimi, né della migrazione: questi sono gli aspetti più impattanti ed esteriori della profezia. Insieme alla «gioia di vivere», alla libertà, alla fratellanza, il terzo mondo sbarca con la sua innocenza, la sua irrazionalità, la sua violenza, la sua esistenziale alterità (Kammerer).

I versi di "Profezia" sono il prodotto dell'interazione tra la simbologia del Cristo e il Terzo Mondo dei diseredati, dei marginali, dei sottoproletari nonché quello di un intrinseco sincretismo tra marxismo e un cristianesimo che esalta la figura umana e rivoluzionaria di Gesù (Alianelli). Croce come calvario pertanto ma anche via di salvezza nella rivoluzione.

L'essenza cristologica della poesia è rinforzata inoltre dalla forma stessa della composizione costituita da sei croci: ognuna fatta di un 'palo' e di una 'barra' traversa il cui alternarsi grafico riproduce nei versi il ritmo narrativo della litania che amplifica, insieme alla reiterazione insistente della struttura sintattica, la natura di racconto profetico ed epico (Gianquinto)[4]. Quello di un'utopia.

come in un areopago/ a parlare dei Persiani». «I Persiani, dice, si ammassano alle frontiere./ Ma milioni e milioni di essi sono già pacificamente immigrati,/ sono qui, al capolinea del 12, del 13, del 409 […] Che bei Persiani!/ Dio li ha appena sbozzati, in gioventù, come i mussulmani o gli indù:/ hanno i lineamenti corti degli animali, gli zigomi duri, i nasetti schiacciati o all'insù/ le ciglia lunghe, i cappelli riccetti.// Il loro capo si chiama:/ Alì dagli occhi azzurri» (1965) (515-516).

[4] Delle sei strofe a forma di croce, si trascrivono solo le ultime tre più funzionali al mio discorso.

Profezia

A Jean Paul Sartre, che mi ha raccontato
la storia di Alì dagli occhi azzurri.

[…]
Alì dagli occhi azzurri
uno dei tanti figli di figli,
scenderà da Algeri, su navi
a vela e a remi. Saranno
con lui migliaia di uomini
coi corpicini e gli occhi
di poveri cani dei padri
sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sè i bambini,
e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua.
Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.
Sbarcheranno a Crotone o a Palmi,
a milioni, vestiti di stracci
asiatici, e di camicie americane.
Subito i Calabresi diranno,
come malandrini a malandrini:
«Ecco i vecchi fratelli,
coi figli e il pane e formaggio!»
Da Crotone o Palmi saliranno
a Napoli, e da lì a Barcellona,
a Salonicco e a Marsiglia,
nelle Città della Malavita.
Anime e angeli, topi e pidocchi,
col germe della Storia Antica,
voleranno davanti alle willaye.

Essi sempre umili
essi sempre deboli
essi sempre timidi
essi sempre infimi
essi sempre colpevoli
essi sempre sudditi
essi sempre piccoli,
essi che non vollero mai sapere, essi che ebbero occhi solo per implorare,
essi che vissero come assassini sotto terra, essi che vissero come banditi
in fondo al mare, essi che vissero come pazzi in mezzo al cielo,

essi che si costruirono
leggi fuori dalla legge,
essi che si adattarono
a un mondo sotto il mondo
essi che cedettero
in un Dio servo di Dio,
essi che cantavano
ai massacri dei re,
essi che ballavano
alle guerre borghesi,
essi che pregavano
alle lotte operaie…

…deponendo l'onestà
delle religioni contadine,
dimenticando l'onore
della malavita,
tradendo il candore
dei popoli barbari,
dietro ai loro Alì
dagli occhi azzurri – usciranno da sotto la terra per uccidere –
usciranno dal fondo del mare per aggredire – scenderanno
dall'alto del cielo per derubare – e prima di giungere a Parigi
per insegnare la gioia di vivere,
prima di giungere a Londra
per insegnare ad essere liberi,
prima di giungere a New York,
per insegnare come si è fratelli
– distruggeranno Roma
e sulle sue rovine
deporranno il germe
della Storia Antica.
Poi col Papa e ogni sacramento
andranno su come zingari
verso nord-ovest
con le bandiere rosse
di Trotzky al vento…

Bibliografia citata

Alianelli, Sara. "Visioni del Maghreb: *Alì dagli occhi azzurri* e il Mediterraneo di Pasolini". 2013: https://collettivoalma.wordpress.com/2013/12/14/visioni-del-maghreb-ali-dagli-occhi-azzurri-e-il-mediterraneo-di-pasolini (s.p.).

Altamura, Alberto. "Perché non rinnegare *Alì dagli occhi azzurri*. Pasolini e il Terzo Mondo ai tempi dell'Impero": www.pasolini.net/saggistica_ali_terzomondo_Altamura.htm (s.p.).

Gianquinto, Alberto. "*Alì dagli occhi azzurri*. Una profezia due utopie": www.pasolini.net/saggistica_profezia-gianquinto_imageuro.htm (s.p.).

Kammerer, Peter. "*Alì dagli occhi azzurri*. Una profezia di Pier Paolo Pasolini": www.pasolini.net/saggistica_profezia-kammarer_imageuro.htm (s.p.) (già pubblicato in *Il Passaggio*, 2 (1993). Qui: versione con qualche variante).

Pasolini, Pier Paolo. "Profezia". Id. *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti. 1965.

Rovatti, Pier Aldo. "Inattualità di Pasolini". *Aut-Aut*, 345 (2010): 3.

PIER PAOLO PASOLINI, UN POETA 'INELUDIBLE'

Adriana Cristina Crolla*

Abstract

La lectura y mirada compasional hacia la obra y figura de Pier Paolo Pasolini es una experiencia que ningún intelectual y estudioso de la lengua y la cultura italiana pueda dejar de hacer en tanto 'lector'. No importa en que variante de las que el mismo artista friulano ha sabido potencializar: verbal icónica, cinematográfica, musical, traducción, análisis, reflexión y polémica. En la Argentina no han sido pocos, y en las últimas décadas muchos más, los receptores especializados que han dejado trazas de dichas contiendas. Es propósito de este trabajo hacer luz sobre algunas que retenemos importantes.

Pier Paolo Pasolini, an 'Unavoidable' Poet

The reading and look with compassion of Pier Paolo Pasolini's work and figure are an experience that no intellectual or scholar of the Italian language and culture can fail to do as a 'reader'. No matter what variant in which the Friulian artist has strengthened himself: verbal-iconicity, cinematography, music, translation, analysis, reflection and controversy. Especially in the last decades, in Argentina there have been many specialized receivers who left signs of those arguments. The purpose of this work is to shed light on those we hold as important.

Pier Paolo Pasolini, un poeta 'ineludible'

La lettura e lo sguardo compassionevole verso l'opera e la figura di Pier Paolo Pasolini è un'esperienza che nessun intellettuale e studioso della lingua e della cultura italiana può omettere in quanto 'lettore'. Non importa in quale delle varianti sperimentate dallo stesso artista friulano: verbale iconica, cinematografica, musicale, traduzione, analisi, riflessione e polemica. In Argentina non sono stati pochi, e nelle ultime decadi molti di più, gli specialisti che hanno lasciato una testimonianza dei loro studi. Il proposito di questo lavoro è dar conto di alcuni di essi ritenuti importanti.

La lectura y mirada compasional hacia la obra y figura de Pier Paolo Pasolini es una experiencia que ningún intelectual y estudioso de la lengua y la cultura italiana pueda dejar de hacer en tanto 'lector'. No importa en cuál variante de

* Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

las que el mismo artista friulano ha sabido potencializarse: verbal, icónica, cinematográfica, musical, traducción, análisis, reflexión y polémica.

En la Argentina no han sido pocos, y en las últimas décadas muchos más, los receptores especializados que han dejado trazas de dichas contiendas. Es propósito de este trabajo hacer luz sobre algunas que retenemos importantes.

En tanto socia vitalicia de la ADILLI (Asociación Argentina de Docentes e Investigadores de la Lengua y Literatura Italiana) propongo un rastreo por las publicaciones que aglutinan los trabajos presentados sobre Pasolini en las treinta ediciones realizadas desde su creación, a fin de dar cuenta de su recepción en el ámbito académico especializado.

Congresos y jornadas

Haciendo un poco de historia es necesario saber que entre el 21 y el 23 de noviembre de 1985, un pequeño grupo de docentes y especialistas de literatura italiana en Argentina se reunieron durante unas jornadas convocadas por los italianistas Jorge Piris, Enrico Cardini, Beatriz Faillace y Alicia Sisca en la Universidad del Salvador de Buenos Aires con el auspicio del Instituto Italiano de Cultura. Durante esos días se dio acto fundacional a una asociación que sirviera de nexo entre individuos, grupos y unidades académicas y donde estos estudios tuvieran desarrollos y generaran interés. El momento era fértil ya que hacía dos años se había recuperado la democracia y se habían dejado atrás los años de plomo y de aislamiento impuestos por el Proceso Militar. De este modo, con mucho entusiasmo, se decidió dar nacimiento a una asociación que durante los primeros años se llamó ADILI (Asociación de Docentes e Investigadores de Literatura Italiana) y luego ADILLI (Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana) a partir de la obtención de la personería Jurídica. Es por ello que a propuesta de la Dra Blanco de García, se incorpora la problemática inherente a la lengua y su didáctica en las jornadas realizadas en Córdoba en 1991. Por otra parte siempre se mantuvo la posibilidad de incluir estudios de más amplio respiro en relación con la cultura, la traducción y desde una perspectiva comparada, con autores pertenecientes a la cultura argentina e hispanoamericana y la problemática de la traducción.

De los resultados compilados en las sucesivas publicaciones que jalonaron los treinta años que hoy celebramos de la asociación, es posible ver el interés que Pasolini despertó en los investigadores que han dedicado muchos de sus esfuerzos en estudiarlo. Por razones de espacio no me detengo a analizar cada una de las propuestas sino que elijo hacer sólo un inventario a fin de hacer visible, a partir de los títulos al menos, la obra de Pasolini que despertara nece-

sarias asociaciones con los temas convocantes y dar una idea a los lectores de los nombres de los especialistas argentinos que frecuentan y producen conocimiento sobre dicha producción.

Ya en las V Jornadas realizadas en la Universidad de Cuyo, del 4 al 7 octubre de 1989 bajo el tema: *Presencia de lo histórico en la Literatura Italiana*, Elena Tardonato presentó "Pier Paolo Pasolini: "Vi odio figli di papà" (381-392). Las actas del VIII Congreso realizado en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe del 21 al 24 octubre de 1992 bajo el tema *La utopía en la Literatura Italiana*, registran el trabajo de Beatriz Faillace: "Pier Paolo Pasolini e l'utopia al negativo: *Teorema*" (209-214). Durante el IX Congreso de Lengua y Literatura Italiana organizado por la Universidad Nacional de Misiones, en Oberá, del 5 al 9 de octubre de 1993 bajo el tema: *Literatura italiana y el arte - Léxico italiano y léxico español*, Esteban Nicotra presentó: "*El sueño de Ilaria*, una visión de Pier Paolo Pasolini" (145-152).

Durante el XII Congreso en la Universidad Nacional de Tucumán del 9 al 12 de octubre de 1996 bajo el tema: *Biografías, autobiografías, diarios y otros escritos de la memoria*, el mismo Nicotra presentó "Las cartas de Pier Paolo Pasolini" (248-253). En el XIV Congreso de Lengua y Literatura Italiana realizado en la Universidad Nacional de Salta del 21 al 24 de octubre de 1998 bajo el tema*: El erotismo - Clases y sectores sociales en la lengua y la literatura italianas*, Blanca Maria Monzón Wernly presentó "La voglia disperata dei sensi: erotismo y compromiso en la estética pasolineana" (46-54); Valeria Sardi D'Arielli: "Espacios y travesías del erotismo en *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini" (55-63) y Esteban Gabriel Nicotra: "Los estigmas de la pasión. Sobre el erotismo pasoliniano" (64-70). Asimismo durante el XV Congreso celebrado en la Universidad Nacional de Rosario del 13 al 15 de octubre 1999 bajo el tema *El exilio - Escritura de mujeres*, Samanta Dell'Acqua participó con "Pier Paolo Pasolini: un narciso que siente un amor desgraciado por el mundo" (85-96); Vanna Andreini: "Pasolini: la construcción de otra Roma" (97-112) y Armando Capalbo y Bettina Lippenholtz: "*San Pablo*: un film de Pasolini exiliado en la literatura" (113-120). El XVII Congreso fue organizado por la Universidad Nacional de la Patagonia "San Juan Bosco", en Trelew, del 19 al 21 septiembre 2001, bajo los temas: *Escenas de la vida cotidiana. Intertextualidad en la Lengua y Literatura Italianas.* Armando Capalbo y Samanta dell'Acqua presentaron "Inflexiones del pecado en el pudor. Reescrituras autobiográficas de Pier Paolo Pasolini" (CD: s/d). Durante el XVIII Congreso organizado por la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza del 12 al 14 de septiembre de 2002, el tema fue: *Los alimentos en la lengua y la literatura italianas* y Esteban Gabriel Nicotra presentó "Pasolini y lo sacro" (437-446); Armando Capalbo y Samanta Dell'Acqua: "*La ricotta* de Pier Paolo Pasolini: iconografías y sentidos del de-

venir textual/vital" (447-456); a su vez, Samanta Dell'Acqua y Juan Manuel Valitutti: "*El ángel impuro*. La sacralidad de lo profano en la poesía de Pier Paolo Pasolini" (581-590). En el XIX Congreso realizado en Santa Fe bajo el auspicio de la Universidad Nacional del Litoral del 18 al 20 de septiembre de 2003 con el tema: *Realidad y fantasía - Literatura y Cine*, Armando Capalbo y Samanta Dell'Acqua presentaron: "*¿Res sunt nomina?* El cine, las palabras y las cosas en los escritos teóricos de Pier Paolo Pasolini" (417-424). Luego, en el XXII Congreso realizado en el Instituto Superior del Profesorado "Dante Alighieri" de Buenos Aires del 5 y 7 de octubre de 2006 con el tema eje: *El tiempo: fiesta, ocio, trabajo, pasatiempo. El cuerpo humano*, Vanna Andreini propuso "El cuerpo del yo-lírico en *Dov'é la mia patria* de Pier Paolo Pasolini" (32-37). En la ciudad de Tucumán, durante el XXIII Congreso de Lengua y Literatura Italiana realizado entre el 11 al 13 de octubre de 2007 bajo el tema *Escritores prohibidos y escritores malditos. Los secretos*, Vanna Andreini presentó: "Pier Paolo Pasolini y la profanación de la religión capitalista" (263-276) y Matusca Pescini: "Pier Paolo Pasolini: il poeta maledetto" (277-286). Durante el XXIV Congreso organizado en Paraná por la Universidad Autónoma de Entre Ríos del 9 a 11 de octubre de 2008 con el eje *Identidad y Globalización. La Máscara*, Armando Capalbo y Samanta Dell'Acqua leyeron "Pasolini contra la máscara de la política" (449-453) y durante el XXV Congreso de Lengua y Literatura Italianas de ADILLI en la Universidad Nacional de la Patagonia "San Juan Bosco" de Trelew, realizado entre el 24 y el 26 septiembre de 2009 con el tema eje: *La familia. Su rol. Las relaciones familiares*, Vanna Andreini presentó: "Pasolini y el desplazamiento de la trinidad" (197-204) y Samanta Dell'Acqua: "*Medea* de Pier Paolo Pasolini, una tragedia burguesa" (247-256).

Durante el XXVI Congreso en la Universidad Nacional de Salta del 16 al 18 de septiembre de 2010 bajo el tema: *El Poder en el lenguaje, en la literatura y en la cultura italianas*, el profesor invitado Alfredo Luzi (Università di Macerata) dictó una conferencia bajo el título: "Potere e trasgressione in *Porcile* di Pasolini" (73-82); la invitada de la Universidad de Córdoba, España, Carmen Blanco Valdez: "'Il clamore non é che silenzio': Pier Paolo Pasolini y *Le ceneri di Gramsci*" (96-103) y Armando Capalbo: "Pasolini y el cine que impugna el poder" (108-113). Por otra parte, durante el XXVII Congreso en la Universidad Nacional de Córdoba del 20 al 22 de Septiembre de 2011 con el tema eje: *Lectores y Lecturas*, Armando Capalbo propuso "Pasolini y el lector cómplice" (128-134). En el congreso XXVIII Congreso organizado por la Dante Alighieri de Buenos Aires y la Universidad del Museo Social Argentino del 22 al 24 de septiembre de 2012 bajo el tema: *Integración de lo culto y lo popular en la lengua, la literatura y la cultura italianas*, Armando Capalbo presentó: "Pasolini y la cultura popular: *El Evangelio según San Mateo"*; Javier

Omar Costa Puglione y Claudia Soledad Fernández Rodríguez: "Diálogos apocalípticos entre los restos del hombre. *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini y *Apocalipsis XX* de Sara de Ibáñez" y Massimo Palmieri: "La maschera come rappresentazione dei ruoli sociali dalla commedia dell'arte al *Decameron* di Pasolini"[1].

Finalmente, en el XXIX Congreso, Esteban Nicotra presentó "Pasolini, la imagen de un 'universo horrendo" (138-143) y Massimo Palmieri "Dal *Decamerón* di Boccaccio a quello di Pasolini" (423-428).

Traducciones

En cuanto a traducciones realizadas en Argentina, son numerosas pero voy a dedicarme en esta oportunidad sólo a la figura de Rodolfo Alonso[2], exquisito frecuentador de Pasolini, a quien no ha dejado de traducir y es responsable de la selección de los treinta poemas, traducción y prólogo de *Epigramas y otros poemas*, publicado en Alción, Córdoba en 2012. Tal como me mencionara el propio traductor al enviarme una 'versión' on line de este libro, del que hubo una primera edición y una segunda corregida, es un «trabajo que no tiene final». Trabajo traductivo que iniciara con Pasolini y otros muchos poetas italianos hace décadas, elaborando antologías y separatas como *Poesía italiana contemporánea*; "5 Poemas de Pier Paolo Pasolini"; "Poemas de Pier Paolo Pasolini"; *Los mares del Sud y otros poemas*, con poemas de Marinetti, Soffici,

[1] Los datos referidos al congreso XXVIII fueron extraídos del programa. No se ha editado todavía una publicación referida a ese evento.

[2] Rodolfo Alonso. Poeta, traductor, ensayista argentino. El más joven de *Poesía Buenos Aires*. Editó más de 30 libros. Primer traductor de Fernando Pessoa en América Latina, primera de sus heterónimos en castellano. Con Klaus-Dieter Vervuert, primeros en traducir Paul Celan. Tradujo francés y gallego. Del italiano: *El oficio de poeta*, Cesare Pavese; *Constantes técnicas de las artes*, Gillo Dorfles; *Trabajar cansa / Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, Pavese; *Poemas escogidos*, Giuseppe Ungaretti; *Feria de agosto*, Pavese; *Poesía italiana contemporánea*; *Poemas*, Salvatore Quasimodo; *Cuentos*, Pavese; *Poemas*, Eugenio Montale (La Ventana, 1974); *Poemas*, Dino Campana; *Cantos órficos y otros cantos*, Campana, Saba, Ungaretti, Montale y Quasimodo; *Los mares del Sud y otros poemas*, de Marinetti, Soffici, Jahier, Palazzeschi, Cardarelli, de Libero, Sinisgalli, Pavese, Gatto, Sereni, Fortini, Pasolini, Scotellaro y Sanguineti; *Diarios de vida y obra*, Pavese y Elio Vittorini; *Poemas*, Guido Cavalcanti; *Dos poetas medievales italianos*, Cavalcanti y Cecco Angiolieri; *Poemas*, Angiolieri; *El oficio de poeta*, Pavese; *Mostra della poesia*, Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Gatto, Pasolini, Magrelli; *Cien poemas escogidos*, Ungaretti; *Trabajar cansa / Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, Pavese; *Amé palabras simples*, Umberto Saba; *Epigramas y otros poemas*, Pier Paolo Pasolini; *Cantos órficos*, antología de Campana.

Jahier, Palazzeschi, Cardarelli, de Libero, Sinisgalli, Pavese, Gatto, Sereni, Fortini, Pasolini, Scotellaro y Sanguineti y en *Mostra della poesia*, con poemas de Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Gatto, Pasolini, Magrelli.

De la versión preliminar de *Epigramas y otros poemas*, extraigo algunas ideas de su 'pasional' contacto, bellamente explicado en el prólogo bajo el título *Las cenizas de Pasolini*[3]: Si tuviéramos que preguntarnos por lo que mantiene aún en brasas a sus cenizas, no tendríamos sino que acudir a una de sus propias palabras recurrentes, la que utilizó inclusive en alguno de sus títulos: pasión.

> No se negó a experiencia alguna, ni se negó a ningún combate. Heredero poco complaciente de una gran literatura y de una envidiable conciencia civil, devolvió al mejor neorrealismo su contacto con las nuevas asperezas en "Accatone" [sic] o "Mamma Roma", despabiló a no pocos clericales con su *Ruiseñor de la Iglesia Católica* pero también reintegró un profundo sentido místico y humano al mejor cristianismo con "El Evangelio según San Mateo", supo recuperar la saludable rugosidad primitiva de los clásicos griegos en su sabroso "Edipo Rey", teorizó siempre entre *Pasión e ideología*, fue capaz de inquietar a un comunismo ya tan poco dogmático como el italiano dialogando fecunda y libremente con *Las cenizas de Gramsci*. No dejó insulto, ofensa o diatriba sin devolver. Y se sentía fieramente orgulloso de que su propio rostro, de agudos planos cortados a pico con sólida prestancia francamente popular, le diera un parecido con Seku Turé, entonces Presidente de Guinea.
>
> Asesinado en 1975, lo que mantiene vivas, todavía hoy, como decíamos, a las cenizas de Pier Paolo Pasolini, es lo mismo que lo volvió ineludiblemente poeta: la conciencia visceral, empática, de que la lengua es un organismo vivo, en combustión, activo, que gasta y que consume, que vive y muere, hecho a la vez de sublimaciones y detritus, pura y feroz materia nunca inerte, como la vida misma, gran mar nutricio y a la vez devorador, matriz y forma inevitable de lo humano, lengua viva en los hombres, de los hombres, por los hombres.

Los treinta poemas que organizan el libro pertenecen a *La religione del mio tempo* de 1961 y a *Dal diario* de 1954. Si bien los poemas traducidos corresponden a los años primeros ya reflejan el dolor cansino y la rabia frente a un mundo que va indeclinablemente hacia la destrucción y contra la opacidad de las fuerzas que deben contrarrestarla. La perenne amargura y la provocación afloran en todos ellos y la potencia poética que el traductor sabe captar y recrear en el español de llegada, hacen de estas versiones una lectura que refleja la pasionalidad que el mismo Alonso destaca en el prólogo. Transcribimos sólo

[3] Para esta colaboración he trabajado con una versión preliminar de *Epigramas y otros poemas* que el mismo Alonso me hiciera llegar y que por tanto no cuenta con datos de edición.

por cuestiones de espacio la traducción del epigrama que el mismo poeta se autodedica: «A MÍ*: En este mundo culpable, que sólo compra y desprecia,/ el más culpable soy yo, asolado por la amargura*» (memo, s/d).

Y nos detenemos en el fogoso combate que entabla contra los puristas de la lengua proclamando su reacción estilística:

> LA REACCIÓN ESTILÍSTICA: *Todos juran ser puros:/ puros en la lengua… naturalmente:/ señal de que está sucia el alma./ Ha sido siempre/ así. Para mentir no se precisa ser oscuros…/ ¡vuestro monolingüismo es de defensa!/ ¡La Lengua es oscura/ no límpida – y la Razón es límpida,/ no oscura! Vuestro Estado, vuestra Iglesia,/ quieren lo contrario, con vuestra aprobación./ Son infinitos los dialectos, las jergas,/ el pronunciar, porque es infinita/ la forma de la vida:/ no hay que hacerlos callar, hay que poseerlos:/ pero vosotros no queréis/ porque no queréis la historia, soberbios/ monopolistas de la muerte: los poetas hablan como curas y, proféticas,/ aúllan victoria, en derredor, las Casandras: ¡pasó el tiempo de las esperanzas!/ …¡Gadda! ¡Tú que eres lengua oscura/ y razón oscura,/ rechaza sus interesadas alabanzas/ en tu límpido raciocinio!/ …Estoy solo,/ estáis solos. En esta lucha que es la lucha/ suprema, porque resume a toda otra,/ nadie nos escucha* (memo, s/d).

Es que como afirma Alonso en su prólogo, y que adherimos sin dudar, el dialecto, o mejor dicho la lengua, desde sus primeros pasos en la universidad a comienzos de 1940 y luego en la experiencia atávica con la lengua materna durante la estadía en Casarsa, es una pasionalidad ineludible:

> El joven Pasolini no sólo escribe en friulano, sino que ésta es directamente la lengua de sus primeros libros, y suya es la intentona de una *Academiuta di Lenga Furlana*. Si alguno llega a preguntarse de qué se habla cuando alguien hace referencia a la lengua materna, he aquí una respuesta. Y por eso la vida y la obra de Pier Paolo Pasolini están indisolublemente ligadas con la poesía. Mejor dicho, con esa encarnación de una lengua viva que es la poesía lograda (memo: s/d).

Es por eso que traducir a Pasolini se transforma en un desafío con/tra su 'lengua', emergente de esas vísceras donde pensamiento, sentir y expresión se retuercen para venir a la luz del modo, si se me permite el oxímoron, más oscuramente límpido. En mi caso, quizás por respeto y por pudor, una sola vez acepté combatirme con ella. Y gracias a la invitación que la Prof. Marina Belbusti, ex Lettrice MAE en Argentina y luego en La Habana, Cuba, me hiciera durante unas jornadas organizadas por los italianistas cubanos en 2005. El producto de esa tarea colaborativa fue publicado por la Sociedad Dante Alighieri de Cuba y como agradecimiento a la colega y homenaje al poeta, lo transcribo completo para esta colaboración.

Marzo 1974. Los intelectuales en el '68: maniqueísmo y ortodoxia de la "revolución del día siguiente"

Hubo un momento, hace algunos años, en que día a día se pensaba que al día siguiente explotaría la revolución. A partir de 1968, junto a los jóvenes que creían en la revolución inminente que cambiaría y destruiría la base del sistema (como entonces se lo llamaba obsesivamente; y quien lo ha hecho que se avergüence), había también intelectuales no tan jóvenes, incluso con cabellos blancos. La certeza en una "revolución del día siguiente" no encuentra en estos últimos, la misma justificación que sí es posible encontrar entre los jóvenes; aquellos intelectuales fueron culpables de haber faltado al primer deber de un intelectual: el de realizar antes que nada y sin concesiones de ningún tipo, un examen crítico de los hechos. Y si en realidad en aquellos tiempos se realizaron desenfrenadas orgías de diagnósticos críticos, lo que faltó fue una real voluntad de crítica.
No existe racionalidad sin sentido común y sin materialización. Sin sentido común y sin materialización, la racionalidad se convierte en fanatismo. Y de hecho, en aquellos diseños entorno a los cuales se agrupaban los estrategas de la guerrilla actual y de la revolución del día siguiente, la idea del "deber" de la intervención política de los intelectuales, no se fundaba en la necesidad y en la razón, sino en el chantaje y en la toma de posición partidaria.
Hoy se ha hecho evidente que todo eso era producto de la desesperación y de un sentimiento de impotencia no consciente. En el momento en que en Europa se estaba diseñando una nueva forma de civilización y un prolongado futuro para el "desarrollo" programado por el Capital – que de este modo estaba realizando su propia revolución interna: la revolución de la Ciencia Aplicada, igual en importancia a la de la Primera Siembra sobre la que se fundó la milenaria civilización campesina – se tomó conciencia de que se estaba perdiendo toda esperanza de la Revolución obrera. Es ésta la razón de que la palabra Revolución se gritara tanto. E inclusive, era ya visible no sólo la imposibilidad de la dialéctica, sino, y por sobre todo, de la imposibilidad de establecer cualquier medición entre el capitalismo tecnológico y el marxismo humanístico.
Por eso en el grito que repercutía por toda Europa, por sobre cualquier otra palabra sobresalía la palabra Marxismo. No se quería – con razón – aceptar lo inaceptable. Los jóvenes vivieron con desesperación los días de este extenso grito, que era una especie de exorcismo y de adiós a las esperanzas marxistas: los intelectuales maduros que estaban con ellos cometieron, repito, un error político. Error político que por el contrario, no cometió el PCI. Desde el principio, el PCI se dio cuenta de lo ineluctable del nuevo trayecto histórico del capitalismo y de su desarrollo: y fue probablemente por aquellos días que se comenzó a madurar la idea del 'compromiso histórico'.

A la bandera roja

Para quien conoce sólo tu color, bandera roja,
debes realmente existir, para que él exista:

quien estaba cubierto de costras, está llagado,
el jornalero se hace limosnero,
el napolitano calabrés, el calabrés africano,
res o perro el analfabeto.
Quien tu nombre apenas conocía, bandera roja,
casi ya no te reconoce, ni aun con los sentidos:
tú que de tantas glorias obreras y burguesas te ufanas,
conviértete en trapo, y que el más pobre te enarbole.

¿De qué cosa hablan los jóvenes del '68 – con los cabellos barbáricos y los trajes
eduardianos,
gusto vagamente militar y miembros infelices como el mío,
sino de literatura y de pintura? ¿Y qué
significa esto sino convocar desde el más oscuro fondo de la pequeña burguesía al Dios
exterminador, para que una vez más la golpee
por mayores culpas que aquellas maduradas en el '38?
Sólo nosotros los burgueses, sabemos ser vándalos,
y jóvenes extremistas, pasar por sobre Marx, vistiéndonos
en el Mercado de las Pulgas, no hacer más que gritar,
generales e ingenieros contra generales e ingenieros.
Es una lucha intestina.
Solamente quien muriese consumido,
vestido de *mugik*, todavía quinceañero,
sería quizás el único en tener la razón.
Los demás entre ellos se destripan.

Las cenizas de Gramsci
Una polémica en versos

[…] Es ya viejo
el plan de la lucha de ayer, se cae
a pedazos de los muros el más fresco manifiesto.
Enmudece, en una noche cualquiera, el mecanismo
que hace al conocimiento luz del objeto.

Y la vida resurge más viva: señal
de que algo, en quien la vivía, muere.
Ella es procedimiento en el diseño

que no tiene fin: pero el dolor de ustedes
de ya no estar en las trincheras
sería más puro, si en la hora

en la que el error aún puro, se soporta,
tuviesen la fuerza de decirse culpables.
Pero muy honda está en ustedes la impronta

de la lucha cumplida, en el grande y breve
decenio: se han sometidos,
ustedes, siervos de la justicias, anclas

de la esperanza, ante los necesarios actos
que humillan al corazón y a la conciencia.
Al deseado callar, al calculado

hablar, al denigrar sin
odio, al exaltar sin amor;
a la brutalidad de la prudencia,

y a la hipocresía del clamor.
Han servido, enceguecidos por la acción,
al pueblo no en su corazón

sino en su bandera: olvidándose
que debe en cada institución
sangrar, para que no se vuelva mito,

dolor continuo de la creación (Belbusti y Crolla 112-114).

Recital poético-musical

Finalmente, para mostrar las brasas que sus 'cenizas' siguen atesorando en la actualidad, comento sobre una experiencia notable de relectura intertextual e interlingüística de la obra pasoliniana que realizan a través de un recital poético-musical el actor argentino Gustavo Giacosa, radicado hace mucho primero en Italia y luego en Paris y el músico italiano Fausto Ferraiuolo[4]. El espectácu-

[4] Gustavo Giacosa es actor, director de teatro y curador de arte contemporáneo. Nació en Sunchales, Provincia de Santa Fe y cuenta con una gran trayectoria y reconocimiento a nivel internacional. En 2005, junto a un grupo multidisciplinario de artistas funda la Asociación Cultural Contemporart con sede en Génova. A partir de 2006 lleva a cabo investigaciones sobre la relación entre el arte y la locura en las artes visuales. Es curador de varias exposiciones. En 2012 en Aix-en-Provence (Francia) establece la sede de su compañía teatral: SIC.12. Un vinculo que sirve como reflexión crítica en su papel de curador de la muestra "Bandidos del arte", presentada en el Museo Halle Saint Pierre de Paris, en 2012 y en Tokyo en 2015. Por su parte, Fausto Ferraiuolo es un pianista y compositor, nacido en Nápoles, que se graduó con honores en el Conservatorio de Alessandria. Tanto en Nueva York como en Roma, exploró de manera exquisita el lenguaje del jazz tradicional con Barry Harris. De 1998 a 2007 fue compositor y músico de escena de los espectáculos de Pippo Delbono *Guerra*, *Esodo*, *Il silenzio*, *Gente di plastica* y de sus películas: "La guerra" y "Grido". Desde 2012 se integra a la compañia teatral SIC.12 de Gustavo Giacosa.

lo que se titula *In un futuro aprile*, fue presentado en la sede de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe-Argentina) el 20 de agosto de 2014 y en versión francesa *Dans un futur avril. Pasolini*, el 19 de marzo de 2015 en el Halle Saint Pierre de Paris.

Giacosa relata:

> Desde 1991 hasta 2011 me he formado y he trabajado en la compañía teatral del director Pippo Delbono (Varazze, 1959). En 1995 la musa inspiradora y gran amiga de Pier Paolo Pasolini, la actriz Laura Betti organiza en Roma en el *Palazzo delle Esposizioni* una conmemoración por los veinte años de la desaparición de Pasolini y Delbono y Cia organizan el espectáculo *La rabbia*.
>
> Yo había empezado a leer Pasolini en italiano algunos años antes. Quizás sea uno de los primeros autores que logro leer de corrido en esa nueva lengua para mí, el italiano. Aún recuerdo la emoción… eran los poemas de juventud escritos en dialecto friulano. Esos veinte años vividos intensamente en Italia han sido atravesados por la luz – a veces oscura, a veces fulminante – del pensamiento pasoliniano. Pasolini volverá constantemente (como una citación) en otros espectáculos de Delbono y es para mí un punto de referencia constante. Sobre todo su cine, y en particular el apocaliptico "Saló", el que en un cierto período veía y re veia hasta la náusea en videocassette.
>
> Cuando el ciclo veintenal con Italia y con el teatro de Delbono concluyen, para dar paso a lo que yo llamo el ciclo francés, Pasolini viene en las valijas y cuando el Museo Halle Saint Pierre de Paris me propone crear una muestra sobre las artes visuales al margen de la cultura oficial Italiana, él ya está ahí. La muestra se llamó "Banditi dell'arte" haciendo referencia a Pasolini como corsario o bandido que poniéndose al margen, cuestiona deliberadamente la sociedad italiana. Texto donde analizo el vocablo "bandido" y su evolución en la cultura italiana del Novecento.
>
> El museo me pide que prepare una performance sobre la muestra que estoy presentando y es ahí donde surge el primer esbozo de este proyecto, que para esa ocasión y visto el contexto donde se realizaría la performance (las salas mismas del museo) toma el título de "Les chants des bandits". Tomo las traducciones francesas de José Guidi para la colección "Poésie" de Ediciones Gallimard (1973). El corpus de poemas de aquella perfomance es menor al actual ya que faltan también las canciones de introducción y cierre. El acompañamiento de Fausto con re elaboraciones de clásicos de la música popular italiana y napolitana aparece por primera vez en esa ocasión.
>
> La invitación de la UNL el año pasado me pone al trabajo con la traducción. Al llegar a Buenos Aires me encuentro con la españolísima, franquísima y lejanísima traducción de Juan Antonio Méndez (ediciones Visor Madrid 1982) de *Poesía en forma de rosa*. La tomo como un esqueleto a partir del cual modelo otra versión donde incorporamos las canciones populares italianas *Mille lire al mese* y *Ciao amore ciao.*
>
> El texto inicial está tomado del texto introductorio del film "La rabbia" y poemas seleccionados como "La Vittoria" y "Una disperata vitalità" (*Poesia in forma di rosa*); "Marilyn" (*Poesie per música. Tutte le poesie*) y "Solo l'amare, solo il conoscere"

(*Le ceneri di Gramsci*). Damos el título al espectáculo *In un futuro aprile*, verso que tomamos del poema "Supplica a mia madre", porque Pasolini sigue deslumbrando a las generaciones sucesivas con sus palabras visionarias, destellos de luz y de ira. Figura tutelar de la cultura italiana de la postguerra, sigue acompañando los debates de la sociedad contemporánea con sus provocaciones premonitorias (apreciaciones enviadas on line a la autora).

El espectáculo que explora combinatorias extremas entre la palabra, la música, la gestualidad, el grito y el silencio, logra hacer visible los contrastes de la palabra pasoliniana, fecunda de una amarga crítica social y al mismo tiempo de una vitalidad y una necesidad desesperada e ineludible. Como la poesía.

He aquí un fragmento del texto que el actor recita en el escenario. Texto bilingüe con traducciones ajenas y arreglos propios. El desesperado amor del poeta, en la oscura limpidez de la palabra y la insondable necesidad del tiempo.

È difficile dire
Es difícil decir
È difficile dire con parole di figlio
Es difícil decir con palabras de hijo
È difficile dire con parole di figlio ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio
Es difícil decir con palabras de hijo algo a un corazón tan diferente del mío.
Eres la única en el mundo que sabe lo que él ha sido siempre,
Antes de cualquier otro amor.
Por eso debo decirte lo que es horrendo saber:
es dentro de tu gracia que nace mi angustia.
Eres insustituible. Por eso condenada a la soledad
la vida que me diste.
E io non voglio essere solo
Y yo no quiero estar solo.
Ho un'infinita fame d'amore
Tengo un hambre infinita de amor, del amor de cuerpo sin almas.
Porque el alma está en ti, eres tú,
Pero tú eres mi madre y tu amor es mi esclavitud.
He pasado la infancia esclavo de ese sentimiento alto, irremediable,
de un compromiso inmenso.
Era el único modo para sentir la vida, la única tinta, la única forma.
Ora è finita. Sopravviviamo.
Sobrevivimos, pero esto es la confusión de una vida que renace fuera de la razón.
Ti supplico, ah ti supplico: non voler morire
No quieras morir.
Estoy aquí, solo, contigo, en un futuro abril…

Bibliografia citada

Alonso, Rodolfo. "Con Pavese en Santa Fe". Adriana Crolla (ed.). *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones.* Santa Fe: UNL. 2015.

Belbusti, Marina y Crolla, Adriana (Trad.). "Homenaje a Pier Paolo Pasolini". *Cuadernos de Italianística Cubana*, 12 (2006): 112-114.

Estournet, Stephanie. "'Banditi dell'arte' sème le trouble". *Libération*, (16 mayo 2012): 32.

Quadri, Franco. "*La rabbia* di Pasolini. Sulla scena le immagini rubate da sogno e realtà". *La Repubblica*, (02/12/1995): 1-3.

Publicaciones de ADILLI referenciadas en orden cronólogico

Galli de Ortega, Gloria (ed.). *Actas V Jornadas Nacionales de Literatura Italiana.* "Presencia de lo Histórico en la Literatura Italiana". I-II. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo. 1990.

Crolla, Adriana Cristina (ed.). *Actas VIII Congreso de Lengua y Literatura Italiana*. Santa Fe: ADILLI - Facultad de Formación Docente en Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. 1993.

Dormond, Andrea; Morchio, Teresa y Camarotta, Anna (eds.). *Actas del IX Congreso de Lengua y Literatura Italiana*. Misiones: ADILLI - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Misiones. 1993.

Biografías, autobiografías, cartas, memorias, diarios en la lengua y la literatura italiana. Tucumán: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. 1999*a*. (XII Congreso de Lengua y Literatura Italiana de ADILLI).

Lisi, Fulvia (ed.). *El erotismo - Clases y sectores sociales en la lengua y la literatura italianas.* I-II. Salta: Universidad Nacional de Salta - ADILLI - Inst. Italiano de Cultura de Córdoba. 1999*b*. (XIV Congreso de ADILLI).

Piris, Jorge (ed.). *El exilio - Escritura de mujeres en la lengua y literatura italianas.* Córdoba: ADILLI - Universidad Nacional de Rosario - Comunicarte. 2001. (XV Congreso de ADILLI).

Neuman Dora Beatriz (ed.). *Escenas de la vida cotidiana. Intertextualidad en la Lengua y Literaturas Italianas*. Trelew: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales; Chubut: Universidad Nacional de La Patagonia San Juan Bosco. 2002. CDRom. (XVII Congreso de ADILLI).

Gallu de Ortega, Gloria y Troiano de Ehegaray, María (eds.). *Le candide farine e il rosso vino - Los alimentos en la lengua y la literatura italianas*. I. - *Il bruscio degli dei e degli angeli - Mito y religión en la lengua y la literatura italianas.* II. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 2003. (XVIII Congreso de ADILLI).

Crolla, Adriana Cristina (ed.). *Realidad y Fantasía en las letras italianas. Cine, literatura, lengua y cultura*. Santa Fe: Centro Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral. 2005. (XIX Congreso ADILLI).

Sforza, Nora y Soria Analía (eds.). *Cuerpo y Tiempo - Estudios de Italianística*. Buenos Aires: Asociación Dante Alghieri de Buenos Aires. 2009*a*. (XXII Congreso de ADILLI).

Acevedo de Bomba, Elena; D'Andrea de Moreno, Viviana y Pilan, María del Carmen (eds.). *Escritores prohibidos y escritores malditos. Los secretos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. 2009*b* (XXIII Congreso de ADILLI).

Artucio, Gustavo (ed.). *XXIV Congreso de Lengua y Literatura Italianas: Identidad y Globalización. La Máscara*. Paraná, Entre Ríos: Universidad Autónoma de Entre Ríos-ADILLI. 2009*c*.

Lisi, Fulvia Gabriela y Gutiérrez Fabián, Rafael (eds.). *El poder en el lenguaje, en la literatura y en la cultura italianas*. Salta: Universidad Nacional de Salta. 2011. (XXVI Congreso ADILLI).

Ceballos Aybar, Norma (ed.). *Lectoras y lecturas*. Córdoba: Anábasis. 2012 (XXVII Congreso de ADILLI).
Neumann, Beatriz (ed.). *La familia. Estudios de italianística*. Trelew, Chubut: Universidad Nacional de la Patagonia y Talleres gráficos de la Biblioteca Popular Agustín Álvarez. 2012. (XXV Congreso de ADILLI).
Artucio, Gustavo (ed.). *Escrituras e imágenes*. Paraná: Universidad Autónoma de Entre Ríos. 2014. (XXIX Congreso de Lengua y Literaturas italiana de ADILLI).

Traducciones de Rodolfo Alonso

Obras de Pasolini
———. *Poesía italiana contemporánea*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo. 1971.
———. "5 Poemas de Pier Paolo Pasolini". *El Lagrimal Trifurca* (1976).
———. "Poemas de Pier Paolo Pasolini". *Poesía*, 28 (n.p).
———. *Los mares del Sud y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982.
———. *Mostra della poesia*. Caracas: Bid & Co. 2008.
———. *Epigramas y otros poemas*. Córdoba: Alción. 2012.

Obras de poetas italianos

Angiolieri, Cecco. *Poemas*. Córdoba: Il Nuovo Vecchio Stil. 1988.
Campana, Dino. *Poemas*. Buenos Aires: La Ventana. 1975.
———. *Cantos órficos*. Antología. Córdoba: Eduvim. 2013.
Cantos órficos y otros cantos. (Campana; Saba, Ungaretti, Montale y Quasimodo, Salvatore). Buenos Aires: CEAL. 1982.
Cavalcanti, Guido. *Poemas*. Córdoba: Il Nuovo Vecchio Stil. 1986.
Cuentos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1971.
Dorfles, Gillo. *Constantes técnicas de las artes*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1958.
Dos poetas medievales italianos. (Guido Cavalcanti y Cecco Angiolieri). Rosario: El Lagrimal Trifurca. 1986.
Los mares del Sud y otros poemas. (Marinetti, Soffici, Jahier, Palazzeschi, Cardarelli, de Libero, Sinisgalli, Pavese, Gatto, Sereni, Fortini, Pasolini, Scotellaro y Sanguineti). Buenos Aires: CEAL. 1982.
Montale, Eugenio. *Poemas*. Buenos Aires: La Ventana. 1974.
Mostra della poesia. (Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Gatto, Pasolini, Magrelli). Caracas, Venezuela: Bid & Co. 2008.
Pavese, Cesare. *El oficio de poeta*. (Con Hugo Gola). Buenos Aires: Nueva Visión. 1957.
———. *Trabajar cansa / Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Buenos Aires: Lautaro. 1961.
———. *Feria de agosto*. Buenos Aires: Siglo Veinte. 1968.
———. y Vittorini, Elio. *Diarios de vida y obra*. Buenos Aires: CEAL. 1983.
———. *El oficio de poeta*. (Con Hugo Gola). México: Universidad Iberoamericana. 1994.
———. *Trabajar cansa / Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Córdoba: Alción. 2011.
Poesía italiana contemporánea. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo. 1970.
Quasimodo, Salvatore. *Poemas*. Rosario: La Ventana. 1971.
Saba, Umberto. *Amé palabras simples*. Córdoba: Alción. 2012.
Ungaretti, Giuseppe. *Poemas escogidos*. Buenos Aires: Fabril. 1962.
———. *Cien poemas escogidos*. Buenos Aires: Argonauta. 2009.

PIER PAOLO PASOLINI: TRAYECTORIA SOCIAL DE UN ARTISTA INTELECTUAL

Daniel Piccinini*

Abstract

Pasolini (1922-1975) artista contradictorio y controversial. Se traza una línea de lectura sobre su trayectoria a través de su obra, su actitud política e intervención como intelectual. Desde el primer libro de poesía, sus antologías, novelas y filmografía, la recepción de su obra fue siempre tensionada y confrontada entre la aceptación y el rechazo; tanto en el público como en la crítica especializada. Así como su participación en el Partido comunista italiano, sus juicios por actitudes personales y su siempre crítica postura contra las expectativas implantadas por el progreso y el desarrollo tecnológico marcan su singularidad como un artista intelectual.

Pier Paolo Pasolini: social trajectory of an intellectual artist

Pasolini (1922-1975) contradictory and controversial. We trace a line of his trajectory through his work, his political attitude and involvement as an intellectual. From his first poetry book, anthologies, novels and films, the reception of his work was always confronted between acceptance and rejection, both the public and the specialized critics. Also his participation in the Italian Communist Party, his judgements for personal attitudes and critical stance against implanted expectations by progress and technological development denote his singularity as an intellectual artist.

Pier Paolo Pasolini: traiettoria sociale di un artista intellettuale

Pasolini (1922-1975), artista contraddittorio e controverso. Si traccia una linea di lettura sulla sua traiettoria attraverso l'opera, la propensione politica e l'intervento da intellettuale. Dal primo libro di poesia, dalle antologie, dai romanzi e dalla filmografia, la ricezione della sua opera fu sempre in bilico tra tra l'accettazione e il rifiuto da parte del pubblico e della critica specializzata. Allo stesso modo, la sua partecipazione nel Partito Comunista Italiano, i giudizi sui suoi atteggiamenti personali e la posizione, sempre critica, contro le aspettative avanzate dal progresso e dallo sviluppo tecnologico, segnano la sua singolarità d'artista intellettuale.

* Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Miro con el ojo de una imagen los predispuestos al linchamiento
(Pasolini. *Poesía en forma de rosa*: 28).

Cualquiera de las formas que adquiere el arte de Pier Paolo Pasolini la pintura la poesía, la crítica y el cine – está impregnado por un fuerte contenido social. La crítica radical a la modernidad fue su único objetivo. Supo exaltar la identidad cultural y popular italiana desechando el fácil optimismo de la ciencia y la técnica. Fue el caso de un intelectual que afianzó la tradición cultural italiana en un momento, en el que tanto la derecha como la izquierda expresaban su fe en el progreso. No fue el único, otros intelectuales de distintas nacionalidades como Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Fernando Pessoa, Walter Benjamin, en épocas diversas, denunciaron críticamente las falsas expectativas que se prodigaban. Y tanto Benjamin como Pasolini intentan nuevas formas de expresión. Así desafían el carácter 'sagrado' de la obra de arte con el uso de alegorías e imágenes tomadas de materiales marginales o adaptando formas tradicionales de la cultura a la situación del presente. En su ensayo sobre el surrealismo Benjamin escribe: «De hecho, la organización del pesimismo no significa otra cosa que alejar de la política, la metáfora moral, describiendo en cambio en el ámbito de la acción política un espacio radical, absolutamente imaginativo» (16).

Así, entonces, en un contexto político en el que se imponía una lengua nacional y romana y, en paralelo, se reprimían los dialectos y a la consecuente realidad que representaban que debería permanecer oculta – y ante la destrucción de las viejas técnicas de producción, tanto en el arte como en cualquier tipo de mercancía, propias de una estrategia social basada en el consumo, Pasolini refuerza su escepticismo y publica en 1942 su libro de poesía en lengua friulana: *Poesía a Casarsa*. Este es un primer gesto, totalmente teórico y cultural, hasta ingenuo quizás, del antifascismo de Pasolini.

En enero de 1945, su único hermano, Guido, militante partisano, es asesinado por miembros del Partido Comunista Italiano (PCI) que pretendían anexar el Friuli a Eslovenia porque el régimen de este país simpatizaba con los socialistas. Años más tarde, en 1947, Pasolini, cuando ve marchar a los campesinos del Friuli contra los terratenientes del lugar, se afilia al PCI y va ocupando cuadros cada vez más encumbrados hasta que, en 1949, es expulsado del partido por 'corrupción de menores'. Por su parte, entre 1948 y 1949 había leído a Antonio Gramsci, quien criado en su Cerdeña natal a fines del S. XIX fue trasladado a Turín, nódulo de la industria mecánica y automotriz.

A partir de su expulsión en 1949, su relación con PCI fue problemática: Carlo Salinari, responsable cultural del partido desde 1951 comentó acerca de la novela de Pasolini *Los chicos del arroyo* escrita entre 1954-55: «aparentemente Pier Paolo Pasolini escoge como argumento el mundo del subproletariado

romano, pero el contenido real de su interés es el gusto morboso por lo sucio, por lo abyecto, por lo grosero y por lo turbio» (*L'Unità*, 1955 cit. in Bazzocchi 18)). Sin embargo, hasta su muerte, Pasolini hizo público su voto al PCI y durante su existencia sobrellevó treinta y seis juicios en su contra.

Por su parte, el mundo campesino friulano, hasta 1949, le concedió maneras de socialización ya sea a través del dialecto natal como a través de su escritura; él, por su parte, encontró la manera de afrontar racionalmente la religión; como mecanismo de cohesión grupal, pero también como escollo para superar la explotación latifundista. Y como gesto da su apoyo a la Encíclica de Juan XXIII.

Una vez superado el juicio fomentado por el PCI, Pasolini viaja a Roma con su madre. Allí, merodea por los barrios marginales habitados por aquellos que habían sido desplazados por la guerra y por el fascismo y, además, por los campesinos que habían abandonado la tierra natal atraídos por la posibilidad de encontrar trabajo en las capitales. En los años 50 sostuvo la tesis de que la poesía popular que tiene como material poético los dialectos no es un fenómeno exclusivo de la cultura popular ni de la cultura burguesa, sino que es la concreción de la relación entre ambas clases. En 1955, publica su primera novela *Ragazzi di vita*; y se desempeña por primera vez como co-guionista y años más tarde se editan sus primeras películas – "Accattone"(1961) y "Mamma Roma" (1962) – cuyas temáticas focalizan las vicisitudes de los jóvenes del subproletariado romano. En ese entonces, a principios de los años 60, el modelo de estos dos films de Pasolini era anacrónico con respecto de las imágenes de la televisión y del cine de la industria cinematográfica italiana. Así, mientras la RAI reproducía la imagen norteamericana del bienestar y del progreso, Pasolini daba vida a personajes arrastrados hacia un fin trágico por sus vidas delictivas. En este sentido, quedaba demostrado como la modernización imperante abonaba el terreno para facilitar la penetración de la cultura conformista-consumista y crear el efecto de placer y bienestar.

Las clases medias italianas habían cambiado sus valores reaccionarios y clericales y habían pasado a la ideología del consumo. La Italia campesina y del 'paleo industrial' se había desplomado, mientras que una modernización falsamente tolerante ocuparía su lugar: «Los pobres se han encontrado de repente y para siempre sin su propia cultura, sin su propia lengua, sin su propia libertad: en una palabra, sin sus propios modelos, cuya realizaciones representa la realidad de la vida sobre la tierra» (Dujlot 36).

Según Pasolini, ese capitalismo nuevo no quiere pobres, sino fervientes consumidores. No se trataría de proponer soluciones, sino de plantear los grandes problemas de la época, el sentido del compromiso político frente a la crisis histórica, la responsabilidad del intelectual, la modernización y la coexistencia conflictiva entre lo viejo y lo nuevo. Toda su producción, toda su actividad

intelectual consistió, entonces, en luchar contra el predominio de la modernización y fundamentalmente en favor de la homologación de los lenguajes. No hay para Pasolini una auténtica lengua nacional italiana; sino innumerables lenguas locales, dialectales, populares que tendrían validez expresiva y comunicativa aunque sus hablantes fueran analfabetos.

En la primera mitad del siglo XX, los escritores utilizaban el llamado 'Italiano medio' que era una ficción; era la lengua de la burguesía. La utopía del lenguaje que proponía Pasolini con respecto al arte consistía en ser mediador entre los temas de la alta cultura, el lenguaje vivo de las masas campesinas y el del subproletariado urbano en la nostalgia atormentada de ese presente. Por su parte, Benjamín buscaba la clave para comprender y modificar el presente en el 'pasado reciente'; en la 'prehistoria de la modernidad' y quería salvar del olvido la 'tradición de los vencidos'. Y si la crisis del neorrealismo empujaba a los intelectuales a experimentar nuevas poéticas y nuevos lenguajes a los que no permaneció ajeno Pasolini, éste sostuvo su anclaje en la realidad, convencido del rol fundamental que los intelectuales podían y debían tener en una sociedad en contradicción permanente entre la actitud posmodernista, propia de quien reconoce no tener un lugar en la historia, y su combate por ocupar ese lugar reclamando los valores que otrora sostuvieran su pueblo y su país. Esta contradicción se comprueba en las poesías friulanas, las novelas de la periferia romana y en las primeras películas de Pasolini, quien a mediados de los 60 considera que esta operación ya no será posible.

Lo novedoso en Italia fue, por ese entonces, el surgimiento de un lenguaje 'tecno científico', basado en la producción industrial.

Pier Paolo Pasolini distingue una diferencia esencial entre el significado de los objetos familiares que forman parte de los recuerdos y el de los objetos producidos por el consumo de masas.

> El lenguaje político, al igual que el literario, siempre se había caracterizado por la ósmosis con el latín, un anacronismo típicamente renacentista, en cambio, en ese entonces, el lenguaje se contamina con el lenguaje tecnológico de la civilización industrializada. La característica fundamental de esta sustitución es que mientras la ósmosis con el latín tendía a diferenciar el lenguaje político de los demás lenguajes; por el contrario la tecnología tiende a homologar el lenguaje político con los demás lenguajes. Se podría decir, en definitiva, que los centros creadores, elaboradores y unificadores del lenguaje ya no son las universidades, sino las empresas (*Empirismo*: 141).

La cámara, para Pasolini, es un instrumento eficaz para expresar sus ideas. La cámara es al cine lo que la lapicera es para la escritura. El espectador, para el autor, no es sino otro autor que puede llegar a ser con sus lecturas tan escandalosos como el autor; ambos infringen el orden conservador que reclama el silencio a la relación en un lenguaje común.

En cualquier obra de Pasolini está presente la conciencia de que el lenguaje es el instrumento de trabajo del intelectual, no su patrimonio.

> Llegué a la conclusión que el cine es un lenguaje no convencional y no simbólico, al contrario que la lengua hablada y/o escrita y de que expresa la realidad no a través de símbolos sino mediante la realidad misma. […] Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que en lugar de expresar esta realidad a través de esos símbolos que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la realidad a través de la realidad (Naldini 213).

Y en una entrevista que le realizara Alberto Arbasino, refiere:

> Entre el cine y la realidad hay la misma diferencia que media entre la palabra escrita y la palabra hablada. Es decir, tú, ahí, comiendo tu sopa y todos los demás que están sentados a la mesa, sois a mis ojos un cine natural y viviente. Así pues, lingüísticamente, lo equivalente a la lengua oral: es decir, de la lengua hablada, en su momento natural, biológico. Si interviene un medio mecánico de "escritura", como la cámara, resulta el cine, es decir, el momento "escrito" de una lengua natural total, que es el actuar en la realidad (Naldini 279).

Pasolini se esfuerza por crear un lenguaje que ponga en crisis las relaciones del hombre medio, del espectador medio con el lenguaje de los mass-media. Odia las instituciones y lucha contra ellas, solo siente ternura por la lengua italiana, y es en ese código instituido en el que se permite innovar y confrontar con lo demás.

Después de "El Evangelio según San Mateo" (1964), Pasolini que desde siempre había sublimado a poetas como Giuseppe Ungaretti, abandona el lenguaje de influencia gramsciana, para indagar en un lenguaje casi hermético afirmando su postura contra la tiranía de los mass-media a los que consideraba como una forma de dictadura.

Su película de 1964, fue tan cuestionada como halagada por la crítica, incluso por diversos sectores de la Iglesia o de la izquierda. La controversia sobre la película se expandió con celeridad, incluso Pasolini viajó a París y a Budapest para encontrarse con Jean Paul Sartre y Georg Lukács, y en todos los ámbitos se coincidió en que los diálogos de la película eran transposiciones textuales del Evangelio.

En 1966 estrena "Pajaritos y pajarracos", según el autor, una de sus películas difíciles junto a "El Evangelio según San Mateo" y las siguientes "Edipo Rey" (1967), "Medea" (1970), "Teorema" (1968) y "Porcile" (1969). En "Teorema" y "Porcile" los personajes-actores son prácticamente envoltorios, marionetas en el juego despiadado del poder.

En cambio, en sus *Trilogías – Trilogía de la vida* ("Decamerón", "Los cuentos de Canterbury" y "Las mil y una noches") y *Trilogía de la muerte* ("Edipo", "Teorema" y "Porcile") uno de los elementos constitutivos es la materialidad de los cuerpos y, además, los lenguajes dialectales. La operación que predomina en las *Trilogía* es la de apartar la sexualidad y el erotismo de la visión burguesa del mundo, mostrar una sexualidad despojada de la mira burguesa, que la transforma en perversión o en amor, según la ocasión. Sería entonces un intento de luchar contra las vanguardias tomando lo corporal como instrumento.

Toda la obra de Pasolini está surcada por un pensamiento de izquierda. La atraviesa tanto la exigencia de substraerse a la hegemonía que ejerce la visión burguesa del mundo, como la pretensión de entender la realidad sin que esta sea redimida a los valores burgueses.

En *La trilogía de la muerte* llevó a la pantalla cuerpos aun no deformados por el consumismo.

Luego encara la filmación de *La trilogía de la vida*: "El Decamerón", "Los cuentos de Canterbury" y "Las mil y una noches" (1977).

Pero los films de esta utopía vitalista, escandalosa para la moral conservadora fueron manipulados por la industria pornográfica, el éxito de la trilogía se debía a la mercantilización del erotismo.

Decía Pasolini en *Cartas Luteranas*: «Yo abjuro de la trilogía de la vida, aunque no me arrepienta de haberla hecho. En realidad no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y su símbolo culminante: el sexo» (49).

Su última película, "Saló o los 120 días de Sodoma", considerada escandalosa por el público y censurada. Está basada en uno de los textos del Marqués de Sade, pero ambientada en la República fascista de Saló fundada por Mussolini, en los últimos meses de la segunda Guerra mundial. Cuatro libertinos – un duque, un banquero, un presidente de tribunal y un obispo – explotan metódicamente el cuerpo y la voluntad de 16 víctimas jóvenes en un castillo cerrado. Saló es una gran metáfora sobre el poder y, como tal, su trasfondo es político.

La remisión de Pasolini a los conflictos de mercantilización de los trabajadores en el manifiesto comunista de Marx y Engels fue constante mientras duró el rodaje de Saló.

De ahí la dualidad de "Saló", un film distante del optimismo de Marx expresado en su manifiesto, y significativamente incómodo, aun hoy, para el espectador que lo contemple. La brutalidad del lenguaje sólo es equivalente al refinamiento de las imágenes en su percepción frente a una realidad infinitamente más brutal. La cultura, parece querer decir "Saló", no es lo que nos protege de la barbarie, es el medio donde prosperan las formas inteligentes de una masa de barbarie.

Por eso Pasolini fue y sigue siendo un autor incómodo. Su discurso social no deja de subrayar que la representación del mundo en tiempos de progreso no es más que una construcción social, por lo tanto histórica y susceptible de ser cambiada.

En el año en que se estrena "Teorema", estalla en París la rebelión estudiantil, conocida como el Mayo Francés del '68. La rebelión tiene su correlato en Italia, y Pasolini, que es un polemizador constante considera a los estudiantes como una nueva generación de burgueses, mientras que considera que los policías, muchos de ellos de origen campesino que habían ido a la ciudad por motivos laborales, como objetos de odio racial a la inversa: hacen de los policías un instrumento que gesta hacia ellos otra clase para el odio racial.

Pasolini filma los enfrentamientos entre policías y estudiantes, personalmente y con cámara al hombro. En este periodo, entre 1968 y 1969, presta su propio nombre como editor responsable a *Lotta Continua* un órgano de difusión de un grupo extraparlamentario.

Luego, antes de su asesinato, acepta haber dirigido su simpatía por el Partido radical, un partido de extrema izquierda, aunque aclara su postura crítica al terrorismo. De esto deja constancia escrita en su declaración al Congreso del Partido Radical, que fue leída en dicho congreso dos días después de su muerte: «Estoy aquí como marxista que vote por el PCI y espera mucho de las nuevas generaciones comunistas, que confía en la nuevas generaciones de comunistas al menos como confié en los radicales» (Pasolini. "Carta al Congreso del PR": 144).

Entre polémicas públicas sobre el aborto y críticas a la democracia cristiana – que en ese momento gobernaba Italia por corrupta –, es asesinado por un joven de 16 años el 1ero de noviembre de 1975, en un confuso episodio. Y el 5 de noviembre, su amigo Giorgio Caproni, que lo conoce desde que escribiera *Poesia a Casarsa*, lo despide con un epigrama, después de haberse negado a hacer un comentario público por la muerte de Pier Paolo Pasolini: «Querido Pier Paolo: Nos queríamos./ – Lo sabes – de un modo puro/ Y puro es mi dolor/ No quiero 'hacerlo público'/ No quiero, para embellecerme,/ Adornarme con tu muerte/ Como una flor en el ojal» (Cita por Naldini 378).

Bibliografía citada

Barroso, Miguel Ángel. *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia.* Madrid: Jaguar. 2000.
Benjamin, Walter. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro Libros. 2013.
Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama. 1970.
Faliere, Elena. *Dardos de un centauro*. Buenos Aires: Ciudad Gótica. 2013.
Giménez, Marino Antonio. *El pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Trotta. 2003.

González, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pier Paolo Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1967.
Guarner, José Luis. *Pasolini.* San Sebastián: XXV Festival de cine San Sebastián. 1977.
Kohen, Hectory Russo Sebastián. *Las luciérnagas y la noche*. Bs.As.: Godet. 2013.
Maresca, Mariano. *Visiones de Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Pensamiento. 2006.
Martellini, Luigi. *Pier Paolo Pasolini retrato de un intelectual*. Valencia: Universitat de Valencia. 2006.
Naldini, Nico. "Pier Paolo Pasolini in Ispanoamerica". Id. *Pier Paolo Pasolini una vida*. Barcelona: Circe. 1992.
Pasolini, Pier Paolo. *Poesia a Casarsa*. Bologna: Librería Antiquaria. 1942.
———. *Poesía en forma de rosa*. Milano: Garzanti. 1964.
———. "Carta al Congreso del PR". *Cartas Luteranas* (Florencia 4 de noviembre 1975). Madrid: Trotta.1997: 144.
———. *Empirismo Herético*. Córdoba: Brujas. 2005.
———. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti. 2014.
Salinari, Carlo. "Pasolini". *L'Unità*, (1955) cit. en Marco Antonio Bazzochi. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mondadori. 1998: 18.

Filmografía

"Mamma Roma". 1962.
"Accattone". 1961.
"El Evangelio según San Mateo". 1964.
"Edipo Rey". 1967.
"Teorema". 1968.
"Porcile". 1969.
"Medea". 1970.
"Decamerón". 1971.
"Los cuentos de Canterbury". 1972.
"Las mil y una Noches". 1974.
"Saló". 1977.

PASOLINI, UNGARETTI, TERRACINI. DESTIERRO, ESTILO, LIBERTAD

Diego Bentivegna*

Abstract

El artículo examina las relaciones entre las observaciones de Giuseppe Ungaretti sobre las lenguas latinoamericanas que efectúa a partir de su experiencia brasileña y entre la concepción de "libertad lingüística" propuesto por Benvenuto Terracini en la revista argentina *Cursos y conferencias* en 1949 y el concepto de "libertad estilística" planteado por Pier Paolo Pasolini en los años Cincuenta en las páginas de *Officina*. En el análisis comparativo de esos conceptos teóricos ocupa un lugar fundamental el desplazamiento que experimentan ambos autores: el desplazamiento latinoamericano de Terracini, que reside en la ciudad argentina de Tucumán hasta 1946 como consecuencia de las leyes raciales impuestas en Italia en 1938, y el desplazamiento de Pasolini hacia dos zonas signadas por su condición periférica: la campiña friulana y, más tarde, el suburbio romano.

Pasolini and Terracini between Latin America and the Roman Suburbs: displacement, liberty, style
The present study takes into consideration the relationship between Giuseppe Ungaretti's observations on Latin-American languages, which he developed starting from his experience in Brazil and the concept of "linguistic liberty" as discussed by Benvenuto Terracini in the Argentinian journal *Cursos y conferencias* in 1949, and the same concept as discussed by Pier Paolo Pasolini in the fifties in the Italian journal *Officina.* The comparative analysis focuses on the displacement that both authors suffered: that of Terracini, who had established himself in the Argentinian city of Tucumán up to 1946 as a consequence of the race laws promulgated in Italy in 1938, and that of Pasolini, who first moved to the countryside of Friuli and then to the suburbs of Rome.

Pasolini e Terracini tra America Latina e borgate romane: dislocamento, libertà, stile
L'articolo esamina le relazioni tra le osservazioni di Giuseppe Ungaretti sulle lingue latinoamericane effettuate a partire dalla sua esperienza brasiliana, il concetto di "libertà linguistica" proposto da Benvenuto Terracini nella rivista argentina *Cursos y conferencias* (1949) e il concetto di "libertà stilistica" che Pier Paolo Pasolini delinea negli anni Cinquanta nelle pagine di *Officina*. Nell'analisi comparativa di tali concetti teorici occupa un posto fondamentale il dislocamento vissuto da entrambi gli autori: l'esilio latinoamericano di Terracini,

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Universidad de Buenos Aires (UBA).

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

che vive nella città argentina di Tucumán fino al 1946 per sfuggire alle leggi razziali imposte in Italia nel 1938, e il trasferimento di Pasolini in due zone periferiche: la campagna friulana e, più tardi, la periferia romana.

> Indefinito com'è, il secolo XX cerca ancora la sua propria lingua
> (Ungaretti. "Immagini del Leopardi e nostre": *Saggi*: 723).

Ungaretti, América latina y la lengua desterrada

El más importante ensayo que Giuseppe Ungaretti dedica a Leopardi ("Immagini del Leopardi e nostre") está fechado en 1943 y comienza con la reproducción de una conversación que el poeta tuvo con sus colegas sudamericanos – no aclara si en la Argentina o en Brasil – en 1936. La alocución sudamericana que reproduce Ungaretti está poblada de algunos de los elementos más recurrentes, une la percepción desarraigada que atraviesa una zona considerable de la poesía del siglo XX, de Vallejo a Celan, de Eliot a Lorca. En ella se perciben los indicios de un destierro a través del viaje y de desplazamiento de lenguas y de cultura, el viaje a través del océano y, finalmente, la estadía del poeta, desarraigado en un ambiente que observa en los versos de "Il dolore" al mismo tiempo como atractiva y monstruosa, como una tierra vital en la que retumban, sin embargo, los tonos de la muerte (es allí donde muere su hijo Antonietto).

El texto de Ungaretti es, también, una reflexión sobre la condición misma de las lenguas romances en América, en este caso, por supuesto, del portugués brasileño como una lengua migrante, dislocada, un aspecto en el que Ungaretti insiste en el apunte sobre el diálogo con escritores latinoamericanos que inserta al comienzo:

> Vi circonda una natura que nemmeno nei nomi è vostra, oscura in quel poco d'umano che conserva. Parlate il Portoghese, uno Pseudo-portoguese. È sopravissuta la lingua del popolo arrivato qui per volontà di potenza. Gl'Italiani che in questi paesi costituiscono colle loro discendenze più della metà degli abitanti di razza bianca, sono sbarcati nei tempi umilianti dell'emigrazione per sostituire i negri scappati che giustamente, non appena abolita la schiavitù, avevano creduto prudente di disertare il lavoro; e la cara lingua italiana, una delle più gloriose lingue letterarie d'Europa, e i suoi coloriti dialetti fra i più plastici delle parlate umane, sono periti adattandosi a malinconiche alterazione del vostro neo-idioma (*Saggi*: 431).

El fragmento de Ungaretti condensa varios de los prejuicios del europeo culto con respecto al mundo natural y lingüístico americano, percibidos como monstruosos, alterados, desarraigados y, en definitiva, como entidades artifi-

ciosas y falsas («lo sviluppo autonomo della vostra lingua e della vostra letteratura, a quanto ho potuto capire in una rapida fermata, si produce dunque in modo snaturato», 432), y las potencialidades que esas carencias suponen para una literatura futura, 'anómala', cuyos rasgos no pueden ser pensados tan sólo desde el parangón con las literatura europeas.

Muchos años más tarde, otro de los grandes escritores italianos del siglo XX, Pier Paolo Pasolini, que en un artículo sobre el que volveremos ubicaba a Ungaretti en el centro de la lengua literaria italiana del siglo XX (Pasolini. *Passione*: 410) hablará, en "Il piagnisteo di cui parlava Marx", uno de los poemas incluidos en su último libro de poesía, *Trasumanar e organizzar* (1971), de Brasil como de «nuova patria di uno (che non importa sia io)» (83). En el 'gigante' sudamericano – una escala del viaje de Pasolini a Mar del Plata, Argentina, en 1970 para participar del festival internacional de cine con "Medea" – es posible pasar por ciertas experiencias alteradas temporalmente («da quando il mondo/ non era che all'anno 1944 e doveva ancora rinascere», 83): experiencias desubjetivantes («no importa que sea yo») y, al mismo tiempo, constitutivas de una concepción política de lenguaje y de literatura que todavía es, como lo evidencian los apuntes fílmicos sobre la India y sobre la "Orestíada africana", en los años Sesenta, posible. Precisamente lo hace Pasolini en el marco de un momento de su escritura de poesía, «i brutti versi», en el que vuelve de manera recurrente la refutación o la abjura de la noción de 'estilo', una noción a la que Ungaretti dedica otro de sus escritos ("Riflessioni sullo stile", fechado en 1946) en el que retoma otra vez su experiencia brasileña, sobre el que volveremos.

Leemos en un poema breve de Pasolini incluido en *Trasumanar*:

> Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza
> di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo.
> Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero.
> Naturalmente per ragioni pratiche (66).

El poema de Pasolini escinde, de manera deliberadamente desornamentada y seca, estilo y libertad. Esta ya no se encuentra en la búsqueda de lo nuevo o de lo original, sino en otro tipo de exploraciones que remiten, más que a géneros literarios relativamente estables, a matrices discursivas menos determinadas, a 'esquemas literarios confirmados'.

La experiencia da la que el poema de *Trasumanar* se distancia es la del estilo y de la alteridad, que en la producción de Pasolini había asumido a partir de los años Cuarenta – los años de sus primeras publicaciones, en ediciones artesanales y, en gran parte, en lengua friulana – diferentes configuraciones. En los años en que Ungaretti regresa de Brasil y pronuncia su conferenccia sobre

Leopardi, en la inmediata posguerra, Pasolini la había plasmado en búsquedas en zonas, como el Friuli, geográfica y lingüísticamente desplazadas en relación con el eje italiano. Era la posibilidad de configurar una literatura diferencial, tan anómala como la que Ungaretti percibía en el tercer mundo sudamericano, en una lengua que, en su caso, le presenta, al mismo tiempo, como total, absoluta y primigenia.

En 1946, el mismo año de la conferencia ungarettiana sobre el estilo, Pasolini publica en el número del *Stroligùt*, la revista que funcionaba como órgano de la recientemente fundada Academiuta di Lenga Furlana, un breve artículo titulado "Volontà poetica ed evoluzione della lingua".

El artículo, en su concisión, puede ser entendido como un concentrado de las posiciones sobre el lenguaje y sobre el estilo que Pasolini estaba elaborando en esos años, en serie con la configuración de un espacio estético-político 'autónomo' en un doble sentido: a la autonomía del Friuli como región con una identidad cultural y lingüística específica, en solidaridad con otras regiones periféricas o de condición insular (como el Valle de Aosta, Sicilia, Cerdeña) y que en poco tiempo conseguirán un estatuto especial en el marco de la reciente República; la 'autonomía de una espacio literario', que implica una lengua diferenciada de la lengua nacional italiana, en la que es posible llevar adelante un doble juego de operaciones: la 'experimentación' mediante la referencia a formas métricas deliberadamente anacrónicas inspiradas sobre todo en la poesía provenzal y en la poesía italiana anteriores a la estabilización petrarquesca y, al mismo tiempo, la producción monolingüe, relacionada, desde las intervenciones críticas fundantes de Gianfranco Contini, con el canon petrarquesco.

El artículo de 1946 es, también, una reflexión en torno a los límites mismos del proyecto poético del Pasolini de entonces y de sus implicancias glotopolíticas. En efecto, el escrito de Pasolini da como superada la etapa en que se consideraba el friulano como una especie de 'dialecto griego' o 'dialecto cristiano', «vicino al momento in cui Adamo ha pronunciato le prime parole» (Pasolini. *Un paese*: 208), para buscar más bien una 'melodía infinita', en línea con los músicos y poetas del simbolismo y de Pascoli.

No se trata, pues, de operar en el marco de una lengua y de una poesía puras y cerradas con respecto a la dinámica de las relaciones sociales, sino de explotar la dimensión de «difusión de lo moral y de lo útil» (209) o, en todo caso, si se piensa desde los modelos ofrecidos tanto por el idealismo crociano como por el formalismo estético, de lo una *para*-autonomía. En definitiva, hacer obra *en* friulano, pero construir desde esa variedad una literatura no dialectal: una literatura en una lengua decididamente minoritaria, pero que permite al mismo tiempo pensarse en relación con un 'archipiélago lingüístico-literario', una serie discontinua de pequeñas lenguas sin estado y que presentan entre sí

un cierto grado, más o menos explícito, de familiaridad, y que incluye, además del friulano, a la variedades ladinas de los Alpes, a las variedades franco-provenzales y al catalán.

Pasolini-Terracini: estilo, experimentalismo y libertad

En la década siguiente, la de 1950, con Pasolini instalado ya en Roma, más específicamente en los suburbios de la capital, con un proyecto de escritura que dialoga ahora con el pueblo de las *borgate*, con la Italia «bizantina» y «meridional», como la llama en sus cartas de los años cincuenta (Pasolini. *Pasiones*: 171), Pasolini hará explícita la articulación teórica entre los postulados filológicos de Contini y la noción política de cultura en términos de conflicto y hegemonía planteada por Gramsci.

Es la articulación que se plasmará en las páginas de la revista *Officina*, que lleva adelante con jóvenes intelectuales como Leonetti, Roversi y Fortini. Son los años del gramsci-continismo, un concepto 'anfibio' con algo de monstruoso por lo imprevisible que Pasolini forja en las páginas de la revista boloñesa y que seguirá revisando hasta el final de su vida[1]. Las hipótesis críticas de ámbito filológico-estilístico planteadas por Contini en torno a la oposición entre la tradición plurilingüistica de matriz dantesca y el monolingüismo de matriz petrarquesca son leídas, por los jóvenes nucleados en la revista, en consonancia con los planteos gramscianos en torno a la heterogeneidad constitutiva de todo momento histórico y el proyecto de configuración de una cultura nacional-popular en condiciones efectivas de articular las diferencias y las alteridades discursivas y culturales.

En la serie de artículos que Pasolini escribe en el marco de este proyecto manifiestamente político, ocupa un lugar prominente "La libertà stilistica", de 1957. En él Pasolini toma claramente distancia de algunas de las posiciones que habían sostenido los escritores que, como él, comenzaron a publicar en los años Treinta y Cuarenta, con su búsqueda de una «lingua fondamentalmente eletta e squisita, classicista nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del *pastiche*» (*Passione*: 533).

[1] De hecho, el *excerptum* con el que se cierra *La divina mimesis*, publicado en 1975 a pocos días del asesinato de Pasolini, está íntegramente dedicado a la relación entre las hipótesis filológicas de Contini y las elaboraciones culturales de Gramsci: «Tuttavia risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini!, "Scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili"» (*La divina…*: 92).

Frente al 'experimentalismo estilístico' que plantea la lucha 'innovadora' en el plano aislado del 'estilo', una forma de experimentalismo en la que Pasolini había reflexionado en el ensayo sobre Giovanni Pascoli con el que se abre el primer número de *Officina* (1955), el experimentalismo propuesto por Pasolini explora una concepción de trabajo sobre el lenguaje, un trabajo de búsqueda, de exploración o, en la propia terminología pasoliniana, de 'invenzione'. En el artículo del Cincuenta y siete se cruza, en este sentido, una idea de 'experimentación', en términos de viaje y de interrogación, que lo acercan a la noción de 'experiencia' tal como se desarrolla, por ejemplo, en los escritos de Walter Benjamin de los años Treinta[2], que serán retomados, en ámbito italiano, por Agamben (*Infancia*), cuyas relaciones con Pasolini en los años Sesenta son de sobra conocidas:

> Nello 'sperimentare', dunque, che noi riconosciamo nostro (a differenziarci dall'attuale neosperimentalismo), persiste un momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso, problematico o drammatico che coincide con quella indipendenza ideologica cui si accennava, che richiede un continuo, doloroso sforzo di mantenersi all'altezza di un'attualità non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale: e questo poi, implica una certa gratuità di quello sperimentare, un certo eccesso, comunque: l'attitudine sperimentalistica sopravvissuta.
> Ma vi incide anche un fenomeno positivo, ossia l'identificazione dello sperimentare con l'inventare, con la annessa opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti, ossia un'operazione culturale […] idealmente precedente (535-536).

En 1941, el año en que se publican las *Poesie a Casarsa*, donde Pasolini adopta de manera programática una variedad marginada del friulano en la periferia del nordeste italiano, Benvenuto Terracini, miembro de la prominente comunidad judía de Piemonte, se instala en Tucumán, la ciudad más importante de una región del noroeste argentino, atravesada, como se plasma en la reflexión amarga y contundente de algunos intelectuales de la zona como el catamarqueño Juan Alfonso Carrizo o los santiagueños Bernardo Canal Feijoo y Orestes di Lullo (Bentivegna 18), por un fenómeno de reconversión económica y política que está llevando a un proceso de migración interna de su población tanto a la ciudad de Tucumán como a los grandes centros urbanos de la región central del país (Buenos Aires, Córdoba, Rosario).

Las huellas de la Argentina en la reflexión de Terracini se hacen manifiestas, incluso, en la última gran publicación del lingüista turinés: *Analisi stilistica*, de 1966, cuyo prólogo, datado "Buenos Aires, 4 de noviembre 1965" (16), se cie-

[2] En especial, en "Experiencia y pobreza" y en "El narrador", cf. M. Jay 365 y ss., y Buck-Morss 301 y ss.

rra con una referencia explícita a su residencia en el país americano, donde «insieme [junto con su hija] abbiamo fatto fronte alle novissime esperienze di laggiù…» (16).

Uno de los artículos publicados por Terracini en la Argentina resulta especialmente significativo para pensar las relaciones con la reflexión estilística pasoliniana, en la medida en que en él se articulan de manera explícita la cuestión del estilo y la cuestión de la libertad. Se trata del artículo sobre la libertad lingüística, aparecido en 1949 en la revista *Cursos y conferencias*, y que reproduce el texto de una disertación de Terracini pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, institución asociada con la tradición liberal y republicana y con la construcción de una suerte de 'universidad paralela' a la que en esos años se desarrollaba en el marco del primer peronismo, por entonces con un fuerte componente hispanista y católico (Neiburg). Por un lado, ese artículo anticipa la serie de artículos sobre el problema de la libertad lingüística que Terracini publica entre 1951 y 1953 en el *Archivio glottologico italiano*, que confluirán sólo en 1963 en la publicación del volumen *Lingua libera e libertà linguistica*, considerado como uno de los aportes más sólidos de la última etapa productiva del filólogo italiano. Asimismo, el artículo de 1949 anuncia algunos desarrollos de las relaciones entre lengua, individuo y cultura que Terracini plantea en 1951 en la publicación argentina *Conflictos de lenguas y de cultura*. Pero prefigura, además, algunos de los desarrollos que Pasolini planteará en *Officina* en torno al problema de la libertad lingüística a partir, precisamente, de una relación crítica con la orientación filológica de la que Terracini es uno de los máximos representantes.

La libertad lingüística es, para Terracini, el indicio más claro de la vitalidad lingüística, que piensa sobre la base de un concepto de lengua que transforma el deslinde saussureano entre lengua/ habla a favor de una concepción histórica, creativa y activa de lo lingüístico, en la línea humboldtiana reactualizada pocos años antes por Hugo Schuchardt y por los estilistas de lengua alemana como Karl Vossler y, sobre todo, Leo Spitzer, cuyo operar en las posiciones pasolinianas de los años Cincuenta es innegable. Es, al mismo tiempo, un emergente de una situación en la que los «moldes de una lengua […] ya no aparecen aptos para contener una nueva forma mental» ("El problema": 339).

De Adán a Calibán

En el artículo de 1949, Terracini, que en sus años argentinos se familiariza con el cariz de los estudios lingüísticos impulsados por Amado Alonso desde el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (y las huellas de las

publicaciones de Alonso y de sus discípulos, así como de las traducciones castellanas de textos capitales de los estudios filológicos emprendidas por ellos, permanecerán en las publicaciones europeas de Terracini, posteriores a su regreso a Italia) enfatiza el 'carácter plástico' de la palabra humana. El sujeto hablante «hace de ella como un molde de barro dentro de la cual la individualidad del sujeto se hace manifiesta en la forma concreta de su historicidad» ("El concepto": 347). Como la *langue* de Saussure, la lengua que concibe Terracini se ubica en el plano de lo posible, en el plano de lo virtual, pero enfatiza, por un lado, la heterogeneidad constitutiva de los materiales que la integran, que confluyen aun cuando no formen, en rigor, 'sistema', y, por el otro, el lugar del sujeto como punto basal de una reflexión del lenguaje como actividad («en realidad, para plantear el problema de la libertad lingüística hay que dejar a un lado la lengua y su sistema y arrancar exclusivamente desde un una singularidad: el hablante», 341). Así, en lo que se refiere al primer aspecto, la lengua no se presenta como una jaula al que el hablante está condenado, sino

> [c]on todas sus posibilidades, con sus neologismos atrevidos, sus arcaísmos suaves, le proporciona al individuo la materia infinita para que la moldee; se ha vuelto el instrumento de su libertad. Es una libertad sin límites con tal que se realice una sola condición: que la expresión sea legítima y sincera. Es completamente libre y completamente sincero el niño cuando no le ponen, para que hable, la mordaza de una gramática prematura; menos libre y menos sincero es el escritor cuando no acierta su enfoque tonal y pone entre sí mismo y el lector la distancia insalvable de errores de estilo (348).

En "Lenguas y cultura", el más extenso de los ensayos incluidos en *Conflictos de lenguas y de cultura*, Terracini retoma el problema de la libertad lingüística y lo relaciona de manera explícita con el problema del estilo. En efecto, si el estilo es la forma en que el hablante expresa su personalidad, ese se 'recorta' en el seno mismo de la lengua, lo cual implica «que el hablante juzgue su lengua» (149).

En todo caso, se trata de pensar la libertad en el seno de una lengua histórica como matriz de confluencia de materiales y registros lingüísticos diferenciados, que se entrecruzan en un espacio y en un momento específicos. Puede pensarse, en efecto, que, en un determinado 'momento' de la historia de una lengua confluyen en ella entidades que se inscriben en registros y en temporalidades diferentes, pero que se articulan de acuerdo con principios de unificación relativamente estables, de un modo que, con Gramsci, podemos pensar como 'hegemónico'. Es una concepción que se plantea con fuerza, también, en los escritos sobre el lenguaje gramscianos, a los que Pasolini alude de manera explícita, en relación con los alcances y las limitaciones del experimenta-

lismo y sus relaciones con el hermetismo y con el neorrealismo. En todo caso, el modo en que el sujeto se inscribe en una lengua entendida no en su abstracción sino en su condición histórica, es un 'modo estilístico', que se consigue 'por fuerza propia' y se funda 'en la experiencia de los demás solo para saltar más lejos'. En ese juego entre lo que está ya dado y lo que es posible 'estilizar', marcar en él, entre la lengua y el sujeto, se pone en juego, para Terracini, no solo la libertad estilística, sino también su efecto en el sujeto: el 'sentimiento de liberación'.

Hay un ensayo de Pasolini, fechado "1948-1951" (estamos, pues, ante un texto estrictamente contemporáneo al artículo de Terracini sobre la libertad lingüística), que el joven poeta y filólogo dedica al problema religioso en Ungaretti. Leído desde la crisis producida por el fin de la segunda guerra mundial, el lugar de Ungaretti es, para Pasolini, un lugar disyuntivo: la plenitud de la lengua literaria que supone su poesía se choca con un componente que la altera: un componente 'bárbaro' que se expresa, sobre todo, en los poemas escritos a partir de la experiencia de la estadía en Brasil y de los bombardeos, las deportaciones y la lucha civil en los años de la segunda guerra mundial: *Il dolore*.

> Molte volte si ha la impressione che basterebbe un minimo urto per spingere questa sintassi al caos della origine, al balbettio, magari ancora potente, di un uomo vichianamente bambino, prossimo all'infanzia, alla freschezza della creazione. Cosí la persistenza minacciosa del momento creativo, tende di continuo a dissociare la sua lingua […], il barbaro vichiano, insomma. Balbettante alla origine della lingua (*Passione*: 408).

Antonio Negri recuerda en *La anomalía salvaje*, escritos durante su encarcelamiento a principios de los Ochenta, una carta de Baruch Spinoza a Peter Balling en el que el filósofo de Ámsterdam narra un sueño con un «cierto brasileño, negro y sarnoso» (151). Sería, según Negri, una actualización del caníbal de Montaigne y del Calibán de *La tempestad*, la percepción del 'problema Calibán' como el de la «fuerza liberada de la imaginación natural» (192). En la lectura de Negri, la pregunta del salvaje es la pregunta por el alcance de la imaginación en la constitución del mundo y en su liberación. 'Calibán', anagrama deformante de 'caribe', según Fernández Retamar (Link 245) – también llamado Adán en el epistolario de los eruditos holandeses, plantea el problema de la realidad, recuerda Negri, no ya como perfección, sino como 'privación relativa'; no como utopía, sino 'proyecto'. El carácter constitutivo de la imaginación y de la libertad como proyecto (y no parece ser, en consecuencia, una mera casualidad que la «forma proyecto» (Benedetti 158 y ss.) asume un lugar prominente en Pasolini a partir del fin del ciclo gramsci-continiano, esto es, desde mediados de los años Sesenta) es reactualizado en la estilística pasolinia-

na en el marco de la pregunta por los lenguajes, sus flujos, sus potencialidades, su capacidad de subjetivación.

En la alocución sobre el estilo fechada en 1946 ("Riflessioni sullo stile"), Ungaretti se refiere al elemento monstruoso que emerge del arte contemporáneo cuando se cumple el proceso de humanización de la naturaleza – ese proceso que, precisamente, no podía percibir del todo en la realidad americana. De esa naturaleza tropical, del bosque brasileño, proviene, además, el 'papagayo' – un término de etimología incierta, probablemente árabe – que sobrevuela el bosque encantado de Armida en la *Gerusalemme* de Tasso, donde entona una de las más perfectas estrofas de todo el poema y que evidencia que la poesía funciona, en definitiva, como un artefacto mecánico barroco. El elemento salvaje, desubjetivante, el monstruoso Calibán brasileño borrado en la poesía de Ungaretti y en la crítica de Pasolini, el 'bárbaro' es aquello que 'desdobla' la lengua de la poesía. La instala en un lugar que no es el de la plenitud de la lengua, sino el de su deriva hacia su límite: hacia el balbuceo, hacia el tartamudeo, hacia donde se pone de manifiesto su carácter artificioso y 'snaturato', hacia la infancia, hacia aquello, en fin, que desconfigura su discurso. Lo pone ante un peligro: el de la disolución sintáctica, ante el fantasma de la 'semilengua' que el propio Ungaretti registra, alarmado, en el portugués brasileño.

Para finalizar: Destierros, estilos, formas de vida

El artículo publicado por Terracini en castellano en 1949 se cierra con una cita desplazada, con el injerto de un texto de un autor cuya huella en el primer Pasolini, como vimos más arriba, es explícita. Se trata, otra vez, de Ungaretti[3]. Frente al momento dialéctico de las vanguardias históricas, que Terracini revisa de manera sumaria en su artículo y que encuentran su clímax en las 'palabras en libertad' del futurismo italiano; para los rebeldes marinettianos, la ilusión era la de «soltar las palabras de todo lazo sintáctico que empaña lo inmediato y lo simultáneo» ("El concepto": 339), se rescata una concepción diferente del trabajo con la palabra, como la propuesta por Ungaretti a partir de *Sentimiento del tiempo* y de su experiencia barroca en Roma, primero, y más tarde en Brasil.

[3] Por algún motivo, en el artículo figura con el nombre de 'Luigi', es decir, el nombre de pila de Pirandello, a quien Terracini dedicó una serie de artículos durante su estadía en la Argentina, publicados en la revista *Insula* y a quien cita también en este artículo del '49. Los artículos sobre Pirandello fueron refundidos más tarde por Terracini en un único texto, que forma parte del volumen *Analisi stilistica*, de 1966.

> El concepto vital del arte que tiene Ungaretti hace que sienta como pocos la esclavitud de la tradición literaria e idiomática, elaborada por un pasado tan distinto de la concepción, reducida a un atomismo existencial, que caracteriza nuestra edad en crisis. Ahora bien, Ungaretti sale de esta congoja en la cual arte y vida están confundidos, acudiendo al prestigio de la poesía que da al hombre «la ilusión de volver a la juventud del mundo, de dar un sentido nuevo a la vieja tribu de las palabras», es decir, hacer que el conocimiento de sí mismo y no de los modelos literarios, despierte la ilusión de la «inocencia y de la libertad, de la libertad de cuando la humanidad estaba intacta, antes de su caída» (348).

En la alocución de Ungaretti sobre Leopardi veíamos una angustia con respecto a América y al destino de sus lenguas y literaturas provocada por lo que el poeta percibe como una falta de enraizamiento en una tradición letrada orgánica, en una historia escrita específica. La condición de esas lenguas y de esas literaturas es la propia de aquellos productos culturales refugiados en una tierra extranjera. Casi treinta años más tarde, uno de los poemas 'brasileños' de *Trasumanar* de Pasolini se refiere a Rio de Janeiro como una «città dove europei poveri/ sono venuti a ricreare un mondo a immagine e somiglianza loro,/ spinti dalla povertà a fare di un esilio la vita» (185). La mirada sobre el tercer mundo que se desprende de estos versos no es ni la visión fascinada ni la posición alarmada que operan, todavía, en Ungaretti. Es, más bien, la mirada que ubica al inmigrante no en el lugar de la carencia (de una tradición cultural interrumpida), sino en el lugar de otro que habita una tierra paradójicamente desde el éxodo, que se propone hacer de la distancia, experiencia; que se propone hacer del exilio un 'estilo de vida'.

Del mismo modo, la reflexión de Pasolini sobre la libertad estilística es una intervención que se propone dar cuenta de una experiencia que es, ella misma, una forma vital, no subsumible en el marco de matrices ideológicos y estéticas que al mismo tiempo funcionan como lugar que reasegura y como garantía de que el viaje que se ha emprendido está, en términos generales, controlado. Por el contrario, para Pasolini se trata de explorar una literatura posible después de la crisis, encarnada en los años de la segunda guerra mundial y sus consecuencias: la 'crisis del 45', frente a la que, desde América Latina, Terracini propone el rescate de una reflexión sobre el hombre y la actividad lingüística en diálogo con posturas como la de Hugo Schuchardt, en el campo de los estudios lingüísticos, o la de Ungaretti, en el de la reflexión sobre la estilo y poesía, que resumirían la persistencia de una concepción humanista en un contexto de catástrofe histórica. El acento se pone, de esta manera, en la acción del hablante. Se replantea, desde allí, la cuestión del lenguaje *sub specie* estilística, lo que involucra el problema de la acción soberana y de lo que uno de los 'traductores' de la estilística spitzeriana, Michel Foucault, pensará en sus últimos cursos como consti-

tución estética de sí mismo (Foucault 283). Experimentar requiere, para Pasolini, un trabajo continuo para mantenerse a la altura de una realidad no poseída ideológicamente, «come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale» (*Passione e ideología*: 535). Se trata, en definitiva, de *exp*erimentar una lengua y una literatura posibles como campos de percepción de las vidas lingüísticas *exp*uestas de los otros, como formas de *exp*lorar de los límites del decir y como afirmación, eminentemente política, de una trabajosa libertad.

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2001.
———. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Bari-Roma: Laterza. 2011.
Arnoux, Elvira Narvaja de. "La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario". *Lenguajes: teorías y prácticas.* Buenos Aires: Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González". 2000: 95-109.
Benedetti, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri. 1998.
Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza". Id. *Obras*. II, 1. Madrid: Akal. 2007: 216-221.
Bentivegna, Diego. "El canto y la letra: disputas en torno a lo tradicional en Juan A. Carrizo y Ricardo Rojas". Elvira Narvaja de Arnoux y Susana Nothstein (eds.). *Temas de glotopolítica*. Buenos Aires: Biblos. 2013: 31-50.
Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2011.
Contini, Gianfranco. "Preliminari sulla lingua del Petrarca". Id. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi. 1970: 169-192.
Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO. 2004.
Foucault, Michel. *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y los otros.* II. *Curso en el Collège de France, 1983-1984.* México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2010.
Gramsci, Antonio. *Escritos sobre el lenguaje*. Ed. y trad. Diego Bentivegna. Sáenz Peña: Eduntref. 2013.
Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Barcelona: Paidós. 2009.
Link, Daniel. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna cadencia. 2015.
Neiburg, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Madrid: Alianza. 1998.
Negri, Antonio. *La anomalía salvaje. Poder y potencia en Baruch Spinoza*. Buenos Aires: Waldhuter. 2015.
Luzi, Mario. *Naturaleza del poeta*. Córdoba: Alción. 2007.
Pasolini, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971.
———. "Il piagnisteo di cui parlava Marx". Id. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971: 83-84.
———. *La Divina Mimesis*. Torino: Einaudi. 1994.
———. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti. 2000.
———. "Volontà poetica ed evoluzione della lingua". Id. *Un paese di temporali e di primule*. Ed. Nico Naldini. Parma: Guanda. 2001: 207-209.
———. *Un paese di temporali e di primule*. Ed. Nico Naldini. Parma: Guanda. 2001.

———. *Poesie a Casarsa. La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*. Torino: Einaudi. 2002: 5-35.
———. *Passione e ideologia.* Milano: Bompiani. 2009.
———. "La libertà stilistica". Id. *Passione.* Milano: Bompiani. 2009: 530-539.
———. "Pascoli". Id. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti. 2009: 291-300.
———. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti. 2009.
———. "Un poeta e Dio". Id. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti. 2009: 289-411.
———. *Pasiones hereticas. Correspondencia 1940-1975*. Ed. y trad. Diego Bentivegna. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2014.
Patti, Emanuela. *Mimesis. Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini* (tesis doctoral). University of Birmingham: Department of Italian. 2008.
Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Ed. Marziano Guglielminetti. Milano: Garzanti. 2007.
Terracini, Benvenuto. *Perfiles de lingüísticas. Contribución a la historia de la lingüística comparada*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. 1946.
———. "El concepto de libertad lingüística". Id. *Cursos y conferencias*, XVIII (1949), 211-212-213: 337-348.
———. *Conflictos de lenguas y de cultura*. Buenos Aires: Imán. 1951.
———. *Lingua libera e libertà linguistica*. Torino: Einaudi. 1963.
———. *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano: Feltrinelli. 1966.
Ungaretti, Giuseppe. *Il dolore.* Milano: Mondadori. 1956.
———. "Immagini del Leopardi e nostre". *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Ed. Mario Diacono y Luciano Rebay. Milano: Mondadori. 1997: 430-450.
———. "Riflessioni sullo stile". Id. *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Ed. Mario Diacono y Luciano Rebay. Milano: Mondadori. 1997: 723-736.
———. *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Ed. Mario Diacono y Luciano Rebay. Milano: Mondadori. 1997.
Venier, Federica. *La corrente di Humboldt. Una lettura di* La lingua franca *di Hugo Schuchardt*. Roma: Carocci. 2012.

PASOLINI Y LA ROSA ATORMENTADA DE SU LÍRICA

Martha L. Canfield*

Abstract

Se presenta una selección de poemas de *Poesia in forma di rosa*, tal vez el poemario más perfecto de Pasolini, publicados en español en Venezuela en 1992, dentro de la colección de Pequeña Venecia, libro actualmente fuera de comercio. En esta breve selección se puede apreciar la intensidad pasional con que Pasolini vivía tanto lo colectivo (el proceso histórico italiano) como lo privado (su condición homosexual y su vínculo con su madre) y la renovación del lenguaje poético en sintonía con la neovanguardia.

Pasolini and the suffering rose of his poetry

We present a selection of poems from *Poesia in forma di rosa*, perhaps the most perfect poetry book by Pasolini. These poems were published in Spanish in Venezuela 1992, with the publisher Pequeña Venecia, but that book is now out of print. In this brief choice it is possible to appreciate the intense passion with which Pasolini lived both the collective (the historical Italian process) and the privacy (his homosexual condition and his bond with his mother), as well as his renewal of poetic language in tune with the new Italian avant-garde.

Pasolini e la rosa tormentata della sua lirica

Si presenta una scelta di componimenti da *Poesia in forma di rosa*, forse la raccolta più perfetta di Pasolini, pubblicati in spagnolo in Venezuela nel 1992, per i tipi della collana Pequeña Venecia, volume attualmente fuori commercio. In questa antologia si può apprezzare l'intensa passionalità con cui Pasolini viveva sia il collettivo (il processo storico italiano) che il privato (la sua condizione omossessuale e il suo legame con la madre), nonché il rinnovamento del linguaggio poetico in sintonia con le neoavanguardie.

Pier Paolo Pasolini nació en Bolonia el 5 de marzo de 1922 y murió trágicamente asesinado en un baldío cercano al aeropuerto de Roma, el 2 de noviembre de 1975.

Fuera de Italia es más conocido como cineasta que como novelista o como poeta, a pesar de ser uno de los más intensos y representativos escritores de los

* Università di Firenze.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

convulsos decenios de la posguerra en Italia. Su obra certifica, tal vez mejor que cualquier otra, los grandes cambios de la sociedad italiana, el ocaso del cristianismo agrario y del humanismo socialista, la definición de una sociedad que es extraordinariamente permisiva por un lado y terriblemente represiva por otro. En esa misma sociedad, la vida y la obra de Pasolini han sido consideradas como motivo de provocación, pero ellas han sido también objeto constante de debate cultural.

Como novelista ha recreado y superado el neorrealismo en *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta (*1959), y ha descrito con tono idílico las luchas y los sueños del campesinado friulano en *Il sogno di una cosa* (1962). Pero a partir del Sesenta y uno Pasolini se concentra en el cine y sus novelas quedan en estado de esbozo (*Alì dagli occhi azzurri*, 1965), o deliberadamente sin terminar (*La divina Mimesis*, 1975). Vuelve felizmente a la novela en el Sesenta y ocho, con la versión narrada de su película "Teorema", donde se pone de manifiesto su concepción sacralizada y simbólica de la realidad, por la cual en el cine había recurrido a los mitos clásicos ("Edipo Rey" y "Medea", respectivamente de 1967 y de 1969). En edición póstuma (1982), se conocieron dos narraciones autobiográficas de la época friulana: *Atti impuri* y *Amado mio*, respectivamente de 1943 y de 1948.

Como poeta fue fecundísimo y constante. Sus poemas forman varios volúmenes que fueron saliendo sin interrupción hasta su muerte, siempre en medio de otras intensas actividades, como la filmación de sus películas, la fundación de un centro lingüístico, la redacción de la revista *Officina*, su obra pictórica, el periodismo y muchas otras iniciativas.

De las dos tradiciones língüísticas y culturales que heredó – su padre pertenecía a una antigua familia de Ravena y su madre era friulana, de origen campesino – se sintió siempre emotivamente más vinculado a las tradiciones rurales y a la lengua materna. De esta profunda vinculación, pero asimismo de sus estudios de filología románica en la Universidad de Bolonia, nació su primer poemario, *Poesie a Casarsa* (1942), que más tarde reunió con otros en *La meglio gioventù*, publicado en Florencia en 1954. Del mismo año es *Dal diario.* Al período de la poesía en lengua friulana corresponde también una serie de poemas 'casi en español', que el autor dejó inéditos: era la época de la afirmación del hispanismo italiano con la fundación de las primeras importantes cátedras, como la de Oreste Macrí, y eso explica en parte el interés de Pasolini por el español. Los poemas, que constituyen una verdadera curiosidad, fueron publicados póstumos por Aldo Ruffinatto en *Pasolini in Friuli 1943-1949* y, poco más tarde, presentados al lector hispanoamericano por quien firma estas páginas en la revista *Gradiva*. Desde otro punto de vista, tanto el recurso al español como al friulano constituyen la manifestación de una 'distancia' respecto al italiano, lengua oficial de la cultura centralizada y represiva.

En 1957, el largo poema *Le ceneri di Gramsci*, que propone de manera polémica el tema de la libertad del individuo dentro del universo socialista, lo confirma como gran poeta y le vale ese mismo año el premio Viareggio. En 1958, da a conocer *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cuya última parte, "La scoperta di Marx", es la demostración de sus elecciones políticas, hechas con libre y lúcida conciencia, más allá de las dramáticas experiencias que condicionaron su vida a partir de sus años juveniles. Recordemos que su hermano Guido, tres años menor que él, siendo partisano, murió a manos de los comunistas en 1945; y Pier Paolo, que se había inscripto en el Partido Comunista en el 47, fue expulsado del mismo dos años más tarde, al ser denunciado por corrupción de menores del mismo sexo.

En 1960 aparecen dos volúmenes: *Roma 1950. Diario y Sonetto primaverile*. En 1961, *La religione del mio tempo*. En 1964, *Poesia in forma di rosa*. En 1971, *Trasumanar e organizzar*. Y en 1975, *La nuova gioventù.*

Según Franco Fortini, la obra de Pasolini considerada en su conjunto, aparece como uno de los más completos ejemplos europeos de esa magnanimidad épica y carnavalesca que llega a Europa desde el arte contemporáneo norteamericano, a través del *Action painting* y del *pop art*. «La locura histriónica, el exhibicionismo catastrófico, la delicadeza angélica, el exceso manierista de contradicciones» (84), dice Fortini, han autorizado a una parte de la crítica a leer en él un decadentismo retardatario, mientras otra parte de la crítica lo ha venerado como a un arcángel de la negación, un subversivo, casi el único que ha cruzado todas las escuelas y todas las formas expresivas con un 'grito' en el que quería aniquilar la distancia que va de la palabra social a la modulación del sentimiento individual.

La famosa composición "Una desesperada vitalidad" se incluye en el libro *Poesia in forma di rosa*, tal vez su libro de poemas más perfecto. Se trata de un poema largo, de ambiciosa composición, que finge la forma de un guión cinematográfico, que combina el lenguaje coloquial con el lírico y que, en definitiva, confiesa y descubre las más dolorosas llagas del autor: su homosexualidad y el sentimiento de marginalidad que ella le produjo durante toda la vida; su fervoroso comunismo y su dolor por una Italia ya no más apasionada y luchadora en la Resistencia, sino traicionada y vendida a los 'destinos blancos' de la Democracia Cristiana; su profunda religiosidad y su contemporáneo anticlericalismo, su convicción de que la jerarquía católica no tiene ya (o no debía tener) una función en el mundo en que vivimos ni en el que queremos construir («este mastodonte papalino está a punto de no poder ya ser comprendido»[1]

[1] «questo bestione papalino […] sta per non poter più essere compreso».

(128). Pasolini no ha podido ver la caída de la Democracia Cristiana, el colapso del Partido Socialista con el proceso a su líder Bettino Craxi, ni las torpes tentativas para reconstruir la primera república. Pero por lo mismo sus reflexiones, en verso y en prosa, tienen hoy una amarga e inesperada actualidad.

Durante muchos años Pasolini escribió poemas obligándose a la rígida estructura de los tercetos dantescos. Pero en *Poesia in forma di rosa* se libera y se explaya en el verso libre. Eso constituye para él un paso fundamental en la búsqueda de su propia vía expresiva, y de ello deja constancia, no sin ironía, en este poema: «¡Versos no más en tercetos!/ ¿Entiende?/ Eso es lo que importa»[2] (129). Sin embargo, cuando el poema se ahonda, y le busca el centro del alma para la confesión más descarnada, el poeta vuelve al terceto (parte III), como si la desnudez del sentimiento se avergonzara de sí misma y buscara la dignidad de la forma, el ropaje poético; o (mejor) como si lo más íntimo fuera al mismo tiempo una música ineludible, y sólo lo más exterior pudiera ser expresado en términos de libre lenguaje coloquial o prosístico.

Proponemos aquí una selección de poemas de Pasolini en traducción española, que corresponden a una parte de lo que ya hemos publicado en Venezuela, en Colombia, en Uruguay y en España en los años Noventa. Se trata de ediciones que ya no circulan y por eso creemos importante volver a proponerlas. La poesía de Pasolini no ha tenido la difusión que se debía esperar y desde mi edición de *Poesía en forma de rosa* hemos tenido que esperar nada menos que hasta el año 2009 para ver la edición de *Le ceneri di Gramsci* en las versiones de Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril. No hay más sobre la poesía de Pasolini. Proponemos por tanto una parte del poema largo "Una disperata vitalità", junto con otras tres composiciones – "Súplica a mi madre", "Fragmento epistolar al muchacho Codignola" y "Hermosas banderas" –, que pueden dar una idea del fuerte impulso emotivo de la lírica pasoliniana, entre el desahogo confesional, la afirmación de su fe cívica y la pasión por el cine, como la forma más moderna e inevitable de expresión.

Bibliografía citada

Fortini, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi. 1993.
Ruffinatto, Aldo. "Pasolini in Friuli 1943-1949". *Corriere del Friuli*, (1976): 91-114.
Pasolini, Pier Paolo. *Le poesie. Le ceneri di Gramsci. La religione del mio tempo. Poesia in forma di rosa. Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1957.
———. "Una disperata vitalità". Id. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti. 1976: 126-147.
———. *Poesia in forma di rosa* (1961-1964). Milano: Garzanti. 1976.

[2] «versi non più in terzine!/ Capisce?/ Questo è quello che importa: non più in terzine!»

Bibliografía de Pasolini poeta en español

Pasolini, Pier Paolo. *Poesía en forma de rosa*. Edición, presentación y traducción de Martha L. Canfield. Caracas: Pequeña Venecia. 1992.

———. *Las cenizas de Gramsci*. Edición, traducción y notas de Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril. Madrid: Visor. 2009.

Canfield, Martha L. "Pasolini, poeta en español". *Gradiva*, VII (1994), 11: 10-12.

———. "*Una desesperada vitalidad*, de Pier Paolo Pasolini". *Fórnix - Revista de creación y crítica*, 2 (2000): 195-209.

———. "La poesía de Pasolini entre conflicto y cine". *Palimpsesto*, (2006): 55-67.

Pier Paolo Pasolini

Una disperata vitalità

I
(Stesura, in "cursus" di linguaggio "gergale" corrente, dell'antefatto: Fiumicino, il vecchio castello e una prima idea vera della morte.)

Come in un film di Godard: solo
in una macchina che corre per le autostrade
del Neo-capitalismo latino – di ritorno dall'aeroporto –
[là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige]
solo, "pilotando la sua Alfa Romeo"
in un sole irriferibile in rime
non elegiache, perché celestiale
– il più bel sole dell'anno –
come in un film di Godard:
sotto quel sole che si svenava immobile
unico,
il canale del porto di Fiumicino
– una barca a motore che rientrava inosservata
– i marinai napoletani coperti di cenci di lana
– un incidente stradale, con poca folla intorno…

– come in un film di Godard – riscoperta
del romanticismo in sede
di neocapitalismo cinismo, e crudeltà –
al volante
per la strada di Fiumicino,
ed ecco il castello (che dolce
mistero, per lo sceneggiatore francese,
nel turbato sole senza fine, secolare,

questo bestione papalino, coi suoi merli,
sulle siepi e i filari della brutta campagna
dei contadini servi)…

– sono come un gatto bruciato vivo,
pestato dal copertone di un autotreno,
impiccato da ragazzi a un fico,

ma ancora almeno con sei
delle sue sette vite,
come un serpe ridotto a poltiglia di sangue
un'anguilla mezza mangiata

– le guance cave sotto gli occhi abbattuti,
i capelli orrendamente diradati sul cranio

Una desesperada vitalidad

I
(Relato de los precedentes en lenguaje jergal mejorado: Fiumicino, el viejo castillo y una primera idea verdadera de la muerte.)

Como en una película de Godard: solo
en un coche que corre por la autopista
del Neo-capitalismo latino – volviendo del aeropuerto –
[allá se quedó Moravia, puro entre sus maletas]
solo, "piloteando su Alfa Romeo"
con un sol inenarrable en versos
no elegíacos, por lo celestial
– el sol más bello del año –
como en una película de Godard:
bajo ese sol que se desangraba inmóvil
único
el canal del puerto de Fiumicino
– una lancha a motor entrando desapercibida
– los marineros napolitanos vestidos con andrajos de lana
– un accidente de auto, con poca gente alrededor…

– como en una película de Godard – descubrimiento
del romanticismo en la sede
del cinismo neocapitalista, y crueldad –
al volante
por el camino de Fiumicino,
y hete ahí el castillo (qué dulce
misterio, para el cineasta francés,
en el turbado sol sin fin, de siglos

este mastodonte papalino, con sus almenas,
entre cercados y liños en el campo no bello
de los campesinos siervos)…

– soy como un gato que han quemado vivo,
que las gomas de un camión aplastaron,
que los muchachos colgaron de una higuera,

pero al que todavía le quedan seis
de sus siete vidas,
como una serpiente vuelta papilla de sangre
como una anguila medio masticada

– las mejillas sumidas bajo los ojos caídos,
los cabellos horriblemente desperdigados en el cráneo

le braccia dimagrite come quelle di un bambino
– un gatto che non crepa, Belmondo
che "al volante della sua Alfa Romeo"
nella logica del montaggio narcisistico
si stacca dal tempo, e v'inserisce
Se stesso:
in immagini che nulla hanno a che fare
con la noia delle ore in fila…
col lento risplendere a morte del pomeriggio…

La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi.

E questo bestione papalino, non privo
di grazia – il ricordo
delle rustiche concessioni padronali,
innocenti, in fondo, com'erano innocenti
le rassegnazioni dei servi –
nel sole che fu,
nei secoli,
per migliaia di meriggi,
qui, il solo ospite,

questo bestione papalino, merlato
accucciato tra pioppeti di maremma,
campi di cocomeri, argini,

questo bestione papalino blindato
da contrafforti del dolce color arancio
di Roma, screpolati
come costruzioni di etruschi o romani,

sta per non poter più essere compreso.
[…]

Supplica a mia madre

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

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

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

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

E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame

los brazos flaquitos como los de un niño
– un gato que no se raja, Belmondo
que "al volante de su Alfa Romeo"
con la lógica del montaje narcisista
se aleja de la secuencia para introducir a
Sí mismo:
en imágenes que no tienen nada que ver
con el tedio de las horas en fila…
con el lento resplandor de muerte de la tarde…

La muerte no está
en no poder comunicar
sino en no poder ya ser comprendidos.

Y este mastodonte papalino, no carente
de gracia – el recuerdo
de las rústicas concesiones patronales,
inocentes, en el fondo, como era inocente
la resignación de los siervos –
en el sol que fue,
en los siglos,
durante miles de mediodías,
aquí, el único huésped,

este mastodonte papalino, almenado
agachado entre los álamos de la marisma,
los cultivos de sandías, los terraplenes,

este mastodonte papalino blindado
de pilares con el dulce color anaranjado
de Roma, agrietados
como construcciones etruscas o romanas,

está a punto de no poder ya ser comprendido.
[…]

Súplica a mi madre

Es difícil hablar con palabras de hijo
cuando en el corazón bien poco lo parezco.

Eres la única en el mundo que sabe de mi corazón
lo que siempre ha sido, antes que cualquier amor.

Por eso es horrible lo que he de decirte:
es de tu propia gracia que nacen mis angustias.

Eres insustituible. Y eso ha condenado
a soledad la vida que me diste.

Y no quiero estar solo. Tengo hambre infinita

d'amore, dell'amore di corpi senza anima.

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

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

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

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

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

Frammento epistolare al ragazzo Codignola

Caro ragazzo, sì, certo, incontriamoci,
ma non aspettarti nulla da questo incontro.
Se mai, una nuova delusione, un nuovo
vuoto: di quelli che fanno bene
alla dignità narcissica, come un dolore.
A quarant'anni io sono come a diciassette.
Frustrati, il quarantenne e il diciassettenne
si possono, certo incontrare, balbettando
idee convergenti, su problemi
tra cui si aprono due decenni, un'intera vita,
e che pure apparentemente sono gli stessi.
Finché una parola, uscita dalle gole incerte,
inaridita di pianto e voglia d'esser soli –
ne rivela l'immedicabile disparità.
E, insieme, dovrò pure fare il poeta
padre, e allora ripiegherò sull'ironia
– che t'imbarazzerà: essendo il quarantenne
più allegro e giovane del diciassettenne,
lui, ormai padrone della vita.
Oltre a questa apparenza, a questa parvenza,
non ho niente altro da dirti.
Sono avaro, quel poco che possiedo
me lo tengo stretto al cuore diabolico.
E i due palmi di pelle tra zigomo e mento,
sotto la bocca distorta a furia di sorrisi
di timidezza, e l'occhio che ha perso
il suo dolce, come un fico inacidito,
ti apparirebbero il ritratto
proprio di quella maturità che ti fa male,
maturità non fraterna. A che può servirti
un coetaneo – semplicemente intristito
nella magrezza che gli divora la carne?

de amor, de amor de cuerpos sin alma.

Porque el alma eres tú, está en ti, pero tú
eres mi madre y tu amor me encadena:

toda la infancia fui esclavo de este alto
compromiso, inmenso, irremediable.

No había otra manera para sentir la vida,
ni otro punto de vista: pero ya se acabó.

Sobrevivimos: con el desasosiego de la vida
que fuera de la razón se renueva.

Te suplico, sí, te suplico: no quieras morir.
Estoy solo contigo, aquí, en un futuro abril…

Fragmento epistolar al muchacho Codignola

Querido muchacho, sí, cierto, veámonos,
pero no esperes nada de este encuentro.
Si acaso, una nueva desilusión, un nuevo
vacío: de esos que hacen bien
a la dignidad narcisista, como el dolor.
A los cuarenta años soy como a los diecisiete.
Tan frustrado el de cuarenta como el de diecisiete
se pueden encontrar, por qué no, balbuceando
ideas convergentes, sobre problemas
entre los cuales se abren veinte años, una vida entera,
y sin embargo aparentemente son los mismos.
Hasta que una palabra, saliendo de las gargantas inseguras,
estéril por el llanto y por las ganas de estar solos,
nos revela la irremediable disparidad.
Al mismo tiempo, debo hacer también de poeta
padre, y entonces recurro a la ironía
– que te pone incómodo: siendo el de cuarenta
más alegre y joven que el de diecisiete,
él, ya dueño de la vida.
Más allá de esta presencia, de esta apariencia,
no tengo nada que decirte.
Soy avaro, lo poco que poseo
me lo tengo apretado al corazón diabólico.
Y los dos palmos de piel entre pómulo y mentón,
bajo la boca torcida a fuerza de sonreír
de timidez, y los ojos que han perdido
su dulzura, como un higo agriado,
te parecerán el retrato
de esa misma madurez que te hace daño,
madurez no fraternal. ¿De qué te puede servir
un coetáneo – simplemente triste
en esa flacura que le devora las carnes?

Ciò ch'egli ha dato ha dato, il resto
è arida pietà.

Lo que él pudo dar lo dio, el resto
es árida piedad.

Le belle bandiere

I sogni del mattino: quando
il sole già regna,
in una maturità
che sa solo il venditore ambulante,
che da molte ore cammina per le strade
con una barba di malato
sulle grinze della sua povera gioventù:
quando il sole regna
su reami di verdure già calde, su tende
stanche, su folle
i cui panni sanno già oscuramente di miseria
– e già centinaia di tram sono andati e tornati
per le rotaie dei viali che circondano la città,
inesprimibilmente profumati,

i sogni delle dieci del mattino,
nel dormente, solo,
come un pellegrino nella sua cuccia,
uno sconosciuto cadavere
– appaiono in lucidi caratteri greci,
e, nella semplice sacralità di due tre sillabe,
piene, appunto, del biancore del sole trionfante –
divinano una realtà,
maturata nel profondo e ora già matura, come il sole,
a essere goduta, o a fare paura.

Cosa mi dice il sogno mattutino?
"il mare, con lente ondate, grandiose, di grani azzurri,
si abbatte, lavorando con furore uterino,
irriducibile,
e quasi felice – perché dà felicità
il verificare anche l'atto più atroce del destino –
sgretola la tua isola, che ormai
è ridotta a pochi metri di terra…"

Aiuto, avanza la solitudine!

Non importa se so che l'ho voluta, come un re.

Nel sonno, in me, un bambino muto si spaventa,
e chiede pietà, si affanna a correre ai ripari,
con un'agitazione
che "la virtù dismaga", povera creatura.
Lo atterrisce l'idea
di essere solo
come un cadavere in fondo alla terra.

Hermosas banderas

Los sueños de la mañana: cuando
el sol reina ya,
en una madurez
que solo conoce el vendedor ambulante,
que hace muchas horas que camina por las calles
con su barba de enfermo
encima de las arrugas de su pobre juventud:
cuando el sol reina
en el reino de verduras ya calientes, en tiendas
agobiadas, en multitudes
cuya ropa huele oscuramente a miseria
– y ya centenares de tranvías han ido y vuelto
por los rieles de las calles que rodean la ciudad,
con su perfume indescriptible,

los sueños de las diez de la mañana,
para el durmiente, solo,
como un peregrino en su catre,
un desconocido cadáver
– aparecen en lúcidos caracteres griegos,
y en la simple sacralidad de dos o tres sílabas,
llenas, justamente, de la blancura del sol triunfante –
adivinan una realidad,
madurada en lo profundo y ahora en sazón, como el sol,
para ser gozada, o para dar miedo.

¿Qué me dice el sueño matutino?
"el mar, con lentas olas, grandiosas, de granos azules,
se abate, trabajando con furor uterino,
irreductible,
y casi feliz – porque también da felicidad
verificar el acto más atroz del destino –
resquebraja tu isla, que ya
está reducida a pocos metros de tierra…"

¡Auxilio, la soledad avanza!

No importa si sé que la he querido, como un rey.

En el sueño, dentro de mí, un niño mudo se espanta
y pide piedad, se apresura a buscar remedio,
con una agitación
que "la virtud confunde", pobre criatura.
Lo aterra la idea
de estar solo
como un cadáver en el fondo de la tierra.

Addio, dignità, nel sogno, sia pur mattutino!
Chi deve piangere piange,
chi deve aggrapparsi alle falde delle vesti altrui,
si aggrappa, e le tira, e le tira,
perché si voltino quelle facce colore del fango,
e lo guardino negli occhi terrorizzati
per informarsi della sua tragedia,
per capire quanto sia spaventoso il suo stato!

Il biancore del sole, su tutto,
come un fantasma che la storia
preme sulle palpebre
col peso dei marmi barocchi o romanici…

Ho voluto la mia solitudine.
Per un processo mostruoso
che forse potrebbe rivelare
solo un sogno fatto dentro un sogno…

E, intanto, sono solo.
Perduto nel passato.
(Perché l'uomo ha un periodo solo, nella sua vita.)

Di colpo i miei amici poeti,
che condividono come me il brutto biancore
di questi Anni Sessanta,
uomini e donne, appena un po' più anziani
o più giovani – sono là, nel sole.

Non ho saputo avere la grazia
per tender stretti – nell'ombra di una vita
che si svolge troppo attaccata
all'accidia radicale della mia anima.

La vecchiaia, poi, ha fatto
di mia madre e di me
due maschere
che nulla hanno peraltro perduto
della tenerezza mattutina
– e l'antica rappresentazione
si ripete
nell'autenticità
che solo sognando dentro un sogno,
potrei forse chiamare col suo nome.

Tutto il mondo è il mio corpo insepolto.
Atollo sbriciolato
dalle percosse dei grani azzurri del mare.

Cosa fare, ne non, nella veglia, avere dignità?
È giunta l'ora dell'esilio,
forse: l'ora in cui un antico avrebbe dato realtà

¡Adiós, dignidad, en el sueño, aunque sea matutino!
Quien tiene que llorar llora,
quien tiene que agarrarse a las puntas de la ropa ajena,
se agarra, y las tira, y las tira,
para que se volteen esos rostros color fango,
y le vean los ojos aterrorizados,
para que se informen de su tragedia,
¡para que entiendan lo espantoso de su estado!

La blancura del sol, sobre todas las cosas,
como un fantasma que la historia
oprime en los párpados
con el peso de los mármoles barrocos o románicos…

He querido mi soledad.
Por un proceso monstruoso
que tal vez solo un sueño
dentro de otro sueño podría revelar…

Y, entre tanto, estoy solo.
Perdido en el pasado.
(Porque el hombre tiene un período solo, en su vida.)

De golpe mis amigos poetas,
que comparten conmigo la blancura fea
de estos Años Sesenta,
hombres y mujeres, apenas un poco más viejos
o más jóvenes – están ahí, al sol.

No he tenido el don gracioso
de saber conservarlos a mi lado – en la sombra de una vida
que se desenvuelve demasiado apegada
a la radical desidia de mi alma.

La vejez, luego, ha hecho
de mi madre y de mí
dos máscaras
que no obstante nada han perdido
de la matutina ternura
– y la antigua representación
se repite
en la autenticidad
que solo soñando dentro de un sueño,
podría tal vez llamar con su nombre.

Todo el mundo es mi cuerpo insepulto.
Islote desmigajado
por los golpes de los granos azules del mar.

¿Qué hacer en la vigilia, sino tener dignidad?
Ha llegado la hora del exilio,
tal vez: la hora en que un antiguo habría dado realidad

alla realtà,
e la solitudine maturata intorno a lui,
avrebbe avuto la forma della solitudine.

E io invece – come nel sogno –
mi accanisco a darmi illusioni, penose,
di lombrico paralizzato da forze incomprensibili:
"ma no! ma no! è solo un sogno!
la realtà
è fuori, nel sole trionfante,
nei viali e nei caffè vuoti,
nella suprema afonia delle dieci del mattino,
un giorno come tutti gli altri, con la sua croce!"

Il mio amico dal mento di papa, il mio
amico dall'occhio marinino
i miei cari amici del Nord
fondati su affinità elettive dolci come la vita
– sono là, nel sole.

Anche Elsa, col suo biondo dolore,
lei – destriero ferito, caduto,
sanguinante – è là.

E mia madre mi è vicina…
ma oltre ogni limite di tempo:
siamo due superstiti in uno.
I suoi sospiri, qua, nella cucina,
i suoi malori a ogni ombra di degradante notizia,
a ogni sospetto della ripresa
dell'odio del branco di goliardi che ghignano
sotto la mia stanza di agonizzante
– non sono che la naturalezza della mia solitudine.

Come una moglie messa nel rogo col re,
o sepolta con lui
in una tomba che se ne va come una barchetta
verso i millenni – la fede degli Anni Cinquanta,
è qui con me, già leggermente oltre i limiti del tempo,
a farsi sgretolare anch'essa
dalla pazienza furibonda dei grani azzurri del mare.

E…
i miei amori di pura sensualità,
replicati nelle valli sacre della libidine,
sadica, masochista, i calzoni
con la loro sacca tiepida
dove è segnato il destino di un uomo
– sono atti che io compio solo
in mezzo al mare stupendamente sconvolto.

Piano piano le migliaia di gesti sacri,

a la realidad,
y la soledad madurada en torno a él
habría tenido la forma de la soledad.

Y yo en cambio – como en el sueño –
me empecino en darme ilusiones, penosas,
de lombriz paralizada por fuerzas incomprensibles:
"¡pero no! ¡pero no!¡es solo un sueño!
¡la realidad
está afuera, en el sol triunfante,
en las calles y en los bares vacíos,
en la suprema afonía de las diez de la mañana,
un día como todos los demás, con su cruz!"

Mi amigo el del mentón papal, mi
amigo el de los ojos marrones…
mis queridos amigos del Norte
basados en afinidades electivas dulces como la vida
– están allá, al sol.

También Elsa, con su rubio dolor,
ella – corcel herido, caído,
sangrante – está allá.

Y mi madre está a mi lado…
pero más allá de todo límite de tiempo:
somos dos supérstites en uno.
Sus suspiros, aquí, en la cocina,
sus dolencias a cada sombra de noticia degradante,
a cada sorpresa del regreso
del odio de la manada de goliardos que se carcajean
bajo mi habitación de agonizante
– no son sino la naturaleza de mi soledad.

Como una esposa puesta en la pira del rey,
o sepultada con él
en una tumba que se va como un barquito
hacia los milenios – la fe de los Años Cincuenta,
está aquí conmigo, traspasando ya levemente los límites del tiempo,
para hacerse resquebrajar también ella
por la paciencia furibunda de los granos azules del mar.

Y…
mis amores de pura sensualidad,
repetidos en los valles sagrados de la libido,
sádica, masoquista, los pantalones
con su funda tibia
donde se guarda el destino de un hombre
– son actos que yo cumplo solo
en medio del mar estupendamente revuelto.

Lentamente los miles de gestos sagrados,

la mano sul gonfiore tiepido,
i baci, ogni volta a una bocca diversa,
sempre più vergine,
sempre più vicina all'incanto della specie,
alla norma che fa dei figli teneri padri,
piano piano
sono divenuti monumenti di pietra
che a migliaia affollano la mia solitudine.

Attendono
che una nuova ondata di razionalità,
o un sogno fatto nel fondo di un sogno, ne parli.
Così mi desto,
ancora una volta:
e mi vesto, mi metto al tavolo di lavoro.
La luce del sole è già più matura,
i venditori ambulanti più lontani,
più acre, nei mercati del mondo, il tepore della verdura,
lungo viali dall'inesprimibile profumo,
sulle sponde di mari, ai piedi di vulcani.
Tutto il mondo è al lavoro, nella sua epoca futura.

Ma quel qualcosa di "bianco"
che a lettere greche
mi presentò, irrevocabile, il sogno conoscitore,
mi rimane addosso – vestito,
al tavolo di lavoro.
Marmo, cera, o calce
nelle palpebre, agli angoli degli occhi:
il biancore gioiosamente romanico,
perdutamente barocco, del sole nel sonno.

Di quel biancore fu il sole vero,
di quel biancore furono i muri delle fabbriche,
di quel biancore
fu la stessa polvere (nei pomeriggi secchi, quando
il giorno prima è un poco piovuto),
di quel biancore furono gli stracci di lana,
le giacchettacce bige e i calzoni sfilacciati
degli operai
che avrebbero potuto essere ancora partigiani:
di quel biancore
fu la calura della nuova primavera,
oppressa dal ricordo di altre primavere
sepolte da secoli
in quegli stessi sobborghi e paesi,
– e pronte, Dio!,
pronte a rinascere,
su quei muretti, su quelle strade.

Su quei muretti, su quelle strade,
imbevuti di strano profumo,

la mano sobre la tibia hinchazón,
los besos, siempre a una boca distinta,
cada vez más virgen,
cada vez más cerca del encanto de la especie,
de la norma que hace de los hijos tiernos padres,
lentamente
se han vuelto monumentos de piedra
que pueblan mi soledad por miles.

Esperan
que una nueva oleada de racionalidad,
o un sueño soñado en el fondo de un sueño, hable de ello.
Así me despierto,
una vez más:
y me visto, me siento a la mesa de trabajo.
La luz del sol está ya más madura,
los vendedores ambulantes más lejanos,
más áspera en los mercados del mundo, la tibieza de la verdura,
larga calle de perfume inefable,
en las orillas de los mares, a los pies de los volcanes.
El mundo entero está en el trabajo, en su época futura.

Pero ese no sé qué de "blanco"
que en letras griegas
me presentó, irrevocable, el sueño entendedor,
me queda encima – vestido,
en la mesa de trabajo.
Mármol, cera, o cal
en los párpados, en los ángulos de los ojos:
la blancura alegremente románica,
perdidamente barroca, del sol en el sueño.

De esa blancura fue el sol verdadero,
de esa blancura fueron los muros de las fábricas,
de esa blancura
fue el mismo polvo (en las tardes secas, cuando
el día antes ha llovido un poco),
de esa blancura fueron los trapos de lana,
los chaquetones pardos y los pantalones deshilachados
de los obreros
que habrían podido ser todavía partisanos:
de esa blancura
fue el calor de la nueva primavera,
oprimida por el recuerdo de otras primaveras
sepultadas hace siglos
en esos mismos suburbios y pueblos,
– ¡y listas, Dios!,
listas para renacer,
en esos muros, en esas calles.

En esos muros, en esas calles,
embebidos de extraño perfume,

dove fiorivano rossi nel tepore
i meli, i ciliegi: e il loro colore rosso
aveva una brunitura, come
se fosse immerso in un'aria di caldo temporale,
un rosso quasi marrone, ciliege come prugne,
pometti come susine, che occhieggiavano,
tra le brune, intense
trame del fogliame, calmo, quasi la primavera
non avesse fretta,
volesse godersi quel tepore in cui fiatava il mondo
ardente, nella vecchia speranza, d'una speranza nuova.

E, su tutto, lo sventolio,
l'umile, pigro sventolio
delle bandiere rosse. Dio!, belle bandiere
degli Anni Quaranta!
A sventolare una sull'altra, in una folla di tela
povera, rosseggiante, di un rosso vero,
che traspariva con la fulgida miseria
delle coperte di seta, dei bucati delle famiglie operaie
– e col fuoco delle ciliege, dei pomi, violetto
per l'umidità, sanguigno per un po' di sole che lo colpiva,
ardente rosso affastellato e tremante,
nella tenerezza eroica d'un'immortale stagione!

donde en el calor florecían de rojo
los manzanos, los cerezos: y su color rojo
tenía un lustre, como
si hubiera estado sumergido en el aire de un tórrido temporal,
un rojo casi marrón, cerezas y ciruelas,
manzanas y ciruelas, escudriñándose,
entre las intensas y oscuras
tramas del follaje, sereno, como si la primavera
no hubiera tenido prisa,
hubiera querido gozar esa tibieza en la que el mundo respiraba
ardiente, en la vieja esperanza, de una esperanza nueva.

Y, por sobre todo, el flamear,
el humilde, perezoso flamear
de las banderas rojas. ¡Dios!, ¡hermosas banderas
de los Años Cuarenta!
Flameando una sobre otra, en una multitud de tela
pobre, rojiza, de un rojo verdadero,
que translucía con la fúlgida miseria
de las colchas de seda, de la ropa lavada de las familias obreras
– y con el fuego de las cerezas, de las manzanas, violeta
por la humedad, sanguíneo por el poco sol que le llegaba,
ardiente rojo acumulado y trémulo,
¡en la heroica ternura de una estación inmortal!

VISIONI IN BIANCO E NERO. IL BRASILE SOTTO GLI OCCHI DI PIER PAOLO PASOLINI

Biagio D'Angelo* e Alex Calheiros**

Abstract

Breve retrospettiva del viaggio di Pasolini in Brasile (1970) e rilettura delle liriche scritte a partire da questa esperienza ("Gerarchia", "Comunicato all'Ansa, Recife" e "Il piagnisteo di cui parlava Marx"), pubblicate in italiano, nell'anno successivo, in *Trasumanar e organizzar* (1971). L'articolo si soffermerà sulla ricezione dell'autore friulano in lingua portoghese del Brasile.

Black-and-white visions. Brazil under the eyes of Pier Paolo Pasolini

Brief retrospective of the journey of the writer and director Pier Paolo Pasolini in Brazil (1970) and re-reading of his poems written from this experience, published in Italian, in the next year. This paper aims at providing a short analysis of the reception that the Friulian author received in Brazilian Portuguese.

> Io non ho alle mie spalle nessuna autorevolezza: se non quella che mi proviene paradossalmente dal non averla o dal non averla voluta; dall'essermi messo in condizione di non aver niente da perdere, e quindi di non esser fedele a nessun patto che non sia quello con un lettore che io del resto considero degno di ogni più scandalosa ricerca.
>
> (Pasolini. *Scritti corsari*: 105).

Nel 1970, in piena Dittatura Militare, uno dei periodi più oscuri della vita politica brasiliana, di ritorno dal Festival del Cinema di Mar del Plata in Argentina, dove aveva presentato, in compagnia della soprano e attrice Maria Callas, il film "Medea", Pasolini compie una breve sosta in Brasile. Questo passaggio per

* Universidade de Brasília, Instituto de Arte.
** Universidade de Brasília, Departamento de Filosofia.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

il Brasile si realizzò in alcune tappe. Pasolini avrebbe visitato le città di Recife e Salvador, nel Nordest del paese, per pura convenienza d'itinerario, e poi Rio de Janeiro, dove lo scrittore e regista italiano si concentrò per una rapida ma significativa permanenza. Si tratta, in certo modo, di un itinerario quasi anonimo, eppure pieno di singolari impressioni e, allo stesso tempo, indubbiamente curiose, poiché rappresentano il punto di vista di uno straniero sul *modus vivendi* brasiliano. Potremmo addirittura affermare che è talmente straordinario il livello di empatia e sincerità dimostrato da Pasolini nella testimonianza che ci ha lasciato, che la distanza tra il popolo brasiliano e l'italiano sembra lentamente smontarsi sotto i nostri occhi. Con una riflessione *a posteriori*, più che una semplice visita inaspettata, fuori programma, il viaggio brasiliano dovrebbe leggersi come un momento storicamente sottovalutato che ha affermato Pasolini come poeta-profeta della società del suo tempo e lo ha definitivamente legato al Brasile.

Nonostante ciò, come ha ben osservato uno dei più distaccati interpreti pasoliniani in Brasile, Michel Lahud, in un articolo pubblicato per il quotidiano *Folha de São Paulo* (1985), in occasione dell'anniversario dei dieci anni dalla morte del poeta, e posteriormente pubblicato in un volume a lui dedicato, e che rappresenta forse ancora oggi il lavoro più stimolante della ricezione pasoliniana in Brasile, sarebbe infruttuoso cercare le orme del viaggio brasiliano di Pasolini basandosi esclusivamente sulle note pubblicate sulla stampa locale. Fatta eccezione per una piccola nota pubblicata su un altro quotidiano, il *Jornal do Brasil*, il passaggio pasoliniano per terre brasiliane passò letteralmente inosservato. Infatti, alla ricerca di informazioni più precise in archivi statali di Rio e São Paulo, sedi – già in quel periodo – dei maggiori giornali brasiliani, e dopo aver condotto ulteriori ricerche in altre fonti, risulta difficile trovare nulla di più concreto al di là delle notizie ampliamente conosciute. Si tratta di brevi note a piè di pagina, che raccontano il minimo indispensabile, e cioè che i due artisti celebrati, Pasolini e la Callas, si trovavano di passaggio in Brasile, dopo aver partecipato con successo al Festival del Cinema argentino. Non fu certamente per mancanza d'interesse che la stampa brasiliana lasciò che passasse inavvertita la presenza di due mostri sacri di quegli anni in Brasile. Ovviamente, la stampa brasiliana avrebbe dovuto dare ampia risonanza alla visita, anche se forzata, di Pasolini e Maria Callas. Un avvenimento di questa portata avrebbe, rinfocolato, per lo meno, chiacchiere e pettegolezzi. Tuttavia fu silenziato. E questo silenzio risulta ancora più misterioso se pensiamo, invece, all'enorme numero di materiale giornalistico sui quattro viaggi di Roberto Rossellini in Brasile, considerata l'ipotesi, remota, ma ponderata, che il regista di "Roma città aperta" girasse un film in America Latina, tema arricchito dalle numerose speculazioni sulla sua vita matrimoniale e crisi coniugali con Ingrid

Bergman. L'atteggiamento della stampa brasiliana è probabilmente dovuto al carattere fascista e moralista dei giornali di quella decade. Certo, abbiamo già ricordato che il viaggio non fu che un breve passaggio, non preparato, non studiato, visto che si trattava piuttosto del risultato di contingenze di altra natura; tuttavia, il noto poeta e cineasta italiano non ebbe il riconoscimento dovuto. Le ricerche delle due maggiori studiose dell'opera pasoliniana in Brasile, Maria Betânia Amoroso e Mariarosaria Fabris, in ricostruzioni dettagliate della ricezione di Pasolini nella letteratura e cinematografia brasiliane, parlano chiaro. Pasolini era già stato abbondantemente elogiato con *Le ceneri di Gramsci* grazie alla lettura sagace e attenta, ma anche superficiale ed emotivamente soggettiva, di uno dei più temuti critici letterari dell'epoca, Ruggero Jacobbi, italiano radicato in Brasile, fino a giungere ai commenti appassionati del celebre cineasta Glauber Rocha. Jacobbi, che all'inizio aveva severamente disprezzato Pasolini perché avrebbe usato il friulano sotto una mentita spoglia populista, o perché 'ex-cattolico' che «nasconderebbe il suo cattolicesimo in un sensualismo omosessuale» o, ancora, perché comunista «primario e demagogico», finisce per encomiare il poeta friulano come «um escritor dos mais importantes, um personagem insubstituível no panorama atual»[1] (Jacobbi p.n.r.[2]).

Glauber Rocha, il creatore del "Cinema Novo", da parte sua, fu, invece, durante l'epoca della visita, uno dei pochi lettori della narrativa pasoliniana, ancora scarna e poco diffusa a causa delle poche e problematiche traduzioni dei suoi romanzi in portoghese. Tuttavia, malgrado la scarsa attenzione degli intellettuali e la parca considerazione dei giornalisti brasiliani data al passaggio pasoliniano degli anni settanta, Pasolini legò la testimonianza intima del suo viaggio in Brasile alla stesura di tre poesie, di cui solo due recentemente tradotte in portoghese (2014). Le tre liriche ("Gerarchia", "Comunicato all'Ansa, Recife" e "Il piagnisteo di cui parlava Marx") furono pubblicate in italiano, nell'anno successivo, in *Trasumanar e organizzar* (1971)[3].

Scritte in tono politico-confessionale, quasi come se fossero dei brevi racconti in versi, le poesie di Pasolini sul Brasile rivelano una sfaccettatura umanitaria che il lettore potrà ritrovare nell'accalorata descrizione dell'adolescenza in *Ragazzi di vita* (1955). In "Gerarchia", scrive Pasolini, «trovo l'ambiguità, il nodo inestricabile» (Kactuz 10). L'arrivo in Brasile, o in una città d'oltreocea-no, è, per il Pasolini poeta, sempre marcato dal dubbio. 'Pellegrino' di una fede in cui

[1] «Uno degli scrittori più importanti, un personaggio insostituibile nel panorama attuale».
[2] Per indicare la pagina non riportata dalle banche dati digitali verrà usata la seguente sigla: p.n.r. Qualora invece non siano contemplate le pagine si utilizzerà la sigla: s.p.
[3] Per una più ampia conoscenza del percorso brasiliano della ricezione pasoliniana, rimandiamo al succinto ma cospicuo rendiconto di Mariarosaria Fabris.

non crede, ma con la grande e strana speranza di poter vivere un'esperienza totalmente umana, in cui rincontrare se stesso, Pasolini sovversivo dichiara genuinamente di cercare l'amore e di trovare un'umanità ferita.

Ricerco la perdizione e trovo la sete di giustizia. Brasile, mia terra,
terra dei miei veri amici,
che non si occupano di nulla
oppure diventano sovversivi e come santi vengono accecati (12).

Il cuore di Pasolini si emoziona con le *favelas*, con la storia di Joaquim, vittima del potere e dell'imperialismo, e denomina il Brasile, con certo tono retorico sincero e affettuoso, preoccupato e inquieto, come la propria patria di origine o terra di adozione, un luogo disgraziato popolato di angeli alla ricerca di una felicità perduta:

O Brasile, mia disgraziata patria,
votata senza scelta alla felicità,
(di tutto son padroni il denaro e la carne,
mentre tu sei così poetico)
dentro ogni tuo abitante mio concittadino,
c'è un angelo che non sa nulla,
sempre chino sul suo sesso,
e si muove, vecchio o giovane,
a prendere le armi e lottare, indifferentemente, per il fascismo o la libertà
– Oh, Brasile, mia terra natale, dove
le vecchie lotte – bene o male già vinte –
per noi vecchi riacquistano significato –
rispondendo alla grazia di delinquenti o soldati
alla grazia brutale (13).

L'arrivo a Recife comincia con un atterraggio di fortuna. Piove, e sembra che quest'evento atmosferico unito all'avvenimento turbolento dell'approdo brasiliano sia lo spunto per la seconda breve lirica malinconica, "Comunicato all'Ansa (Recife)". Il Brasile saluta così, con questi momenti inattesi e imprevisti, il cuore 'borghese' del poeta «che sa già cosa riceve da un suo dono» (18). La Callas, velatamente citata nel breve poema, assetata di grazia, è testimone di un'incurabile nostalgia metafisica e compagna di un borghesismo quasi inevitabile da chi proviene dal Vecchio Mondo, una colpa che è un peso sempre più massiccio e ingombrante.

Questo peso che noi borghesi abbiamo nel cuore
di tutte le cose che non sappiamo e il bisogno di lodi,
onde la vita ci copre come un vestito umido e sporco,
e i pochi momenti di felicità divengono subito ricordi,

e ce ne gloriamo; e il peso aumenta
le piaghe di un insuccesso ci obbligano a calme consolatrici,
a comiche alzate di spalle
a superiori ilarità,
là seduti su quelle panche desolate di Recife (18).

Il giudizio che Pasolini riporta da Recife è la coscienza triste dell'ingiustizia sociale che domina il Brasile, 'nuova patria', e il continente latinoamericano. L'amarezza sperimentata è talmente cocente a Recife da spingere Pasolini a progettare un 'film-poema', in cinque episodi, sulle relazioni specifiche tra potere e località di ambienti contraddittori, in particolare, l'India, l'Africa Nera, i Paesi Arabi, l'America del Sud, i ghetti neri degli Stati Uniti. Alcune di queste idee erano già state realizzate in modo indipendente e separatamente, come "Appunti per un film sull'India" (1968), "Appunti per un'Orestiade africana" (1969) e "Le Mura di Sana'a" (1971-1974).

La stampa così trascrive la presenza dei due celebri artisti nell'allora piccolo aeroporto di Recife.

> Recife (Sucursal) – Maria Callas e Pier Paolo Pasolini ficaram ontem por mais de quatro horas no aeroporto de Guararapes, sentados num banco próximo ao box da Cruzeiro do Sul, aguardando ordem de embarque para prosseguir sua viagem rumo à Mar del Plata. O cineasta e a cantora não se afastaram um do outro em nenhuma ocasião e em nenhum momento foram perturbados em seu desejo de isolamento. Atendidos com simpatia por uma recepcionista da companhia aérea, ambos recusaram um convite para ir até a cidade, enquanto não poderiam prosseguir vôo. O avião da BUA (British United Airlines) em que viajavam ficou retido em Recife, para consertos, até hoje (*Jornal do Brasil*: p.n.r)[4].

Enfatizzando l'importanza di Pasolini, Michel Lahud evidenzia le impressioni molto acute che il poeta friulano seppe trarre dalle sue osservazioni sul Brasile. Tali impressioni vanno molto più in là di meri *clichés* dovuti a uno sguardo straniero. Si tratta, invece, di fini interpretazioni e comparazioni della

[4] «Recife (Succursale) – Maria Callas e Pier Paolo Pasolini sono rimasti ieri per più di quattro ore nell'aeroporto di Guararapes, seduti su una panchina vicina al box della Cruzeiro do Sul [una delle prime compagnie aeree brasiliane che fu venduta alla Varig nel 1975], in attesa di imbarcare per proseguire il loro viaggio verso Mar del Plata. Il cineasta e la cantante lirica non si sono mai allontanati l'uno dall'altra e non sono mai stati disturbati, visto il loro desiderio manifesto di isolamento. Sollecitati con simpatia da un'impiegata della compagnia aerea, i due avrebbero rifiutato un invito di una visita alla città, in attesa di proseguire con il volo. L'aereo della BUA (British United Airlines) sul quale viaggiavano è dovuto rimanere stazionato a Recife, per manutenzione, fino ad oggi» (*Jornal do Brasil*: p.n.r.).

cultura brasiliana e italiana che costituiscono un sottogenere letterario e culturale di notevole importanza per l'autocomprensione e per la formazione identitaria del Brasile degli anni Settanta. Si deve proprio a Michel Lahud una delle letture più originali a proposito della breve e curiosa incursione del poeta delle *Ceneri* in Brasile. Lahud insiste nell'osservare in Pasolini uno stile filosofico asistematico che sembra avvicinare gli scritti pasoliniani, in ambito di questioni stilistiche e contenutistiche, al pensiero complesso e consolidato di Michel Foucault. Per Lahud, infatti, Pasolini è uno dei pochi intellettuali e romanzieri che appartengono al pantheon dei pensatori contemporanei più rivoluzionari, perché dotato di una visione franca e schietta della realtà italiana, europea – e non solo – perché critico mordace delle vicissitudini dell'attualità, e perché, soprattutto, con la sincerità benevola che lo caratterizzava, Pasolini è stato un esimio «maestro del dubbio» (Lahud. *A vida clara…*: 146).

Tuttavia, se rapportato alle poesie scritte in Brasile, il dubbio pasoliniano è un dubbio innocente, non perverso o machiavellico. È il dubbio di chi proviene da secoli di cristianesimo e aborrisce l'ipocrisia del potere, di qualsiasi potere esso si tratti. Egli è, più che un maestro del dubbio, un novello Dante osservatore e critico, senza cinismi, come appropriatamente lo descrive Maria Betânia Amoroso:

> É justamente esse eu, sempre em estado de urgência, cuja matéria não é de modo algum somente autobiográfica, o grande achado técnico de Pasolini. Transbordantemente autobiográfico: naqueles versos estavam implicados e misturados o sujeito histórico, em carne e osso, que vivia os movimentos da sociedade italiana e o sujeito lírico que dava voz ao poema. O sentido do "autobiográfico" quando se fala de Pasolini deveria então ser alargado: é *um eu coral. É autobiografia e mais alguma coisa*. De modo semelhante a Dante que no seu Inferno escolhe como protagonista do poema o poeta Dante que refaz a crônica da sua vida de homem público em Florença[5] (Amoroso 121-122. Il corsivo è nostro).

Michel Lahud avvicina il poeta italiano all'universo culturale francese, specialmente a Sade e a Rimbaud. Si tratta di autori certamente più vicini ai riferimenti culturali brasiliani. Tuttavia, si riscontra un'assenza importante: il

[5] «È giustamente questo io, sempre in stato di urgenza, la cui materia non è in alcun modo solo autobiografica, la grande trovata tecnica di Pasolini. In modo debordante autobiografico: in quei versi si ritrovavano implicati e mescolati tanto il soggetto storico, in carne e ossa, colui che viveva i movimenti della società italiana, come anche il soggetto lirico che dava voce ai poemi. Il senso di ciò che chiamiamo 'autobiografico', quando si parla di Pasolini, dovrà allora essere ampliato: si tratta di un io corale. È autobiografia con qualcosa in più. Allo stesso modo di Dante, che nel suo *Inferno* sceglie, come protagonista del poema, il poeta Dante che riscrive la cronaca della sua vita di uomo pubblico a Firenze».

nesso mancato con il pensiero di Antonio Gramsci, che rappresenta, senz'ombra di dubbio, il legame tra vita politica e filosofia, realizzato attraverso la mediazione necessaria della lingua, laddove è possibile percepire che la lingua veicola i segni quasi tangibili di quella violenza che si insinua tra gli uomini come ostacolo all'avanzare di un'autentica comunità politica. Per Pasolini sarebbe dunque necessario rompere le catene del potere sovvertendo la lingua, facendola diventare indocile all'omologazione, pur senza perdere la sua aderenza alla vita sociale e alle sue contraddizioni. In altre parole, un discorso che non deve imporsi per esercitare il potere, un altro potere, ma per condividerlo in comunità. Questo è il significato, a nostro giudizio, delle brevi liriche scritte in Brasile. Sembra che quest'esperienza sia l'attitudine vissuta dallo stesso Pasolini durante il viaggio silenzioso, un viaggio in bianco e nero, potremmo definirlo, in Brasile. La ricerca del contatto con la società brasiliana attraverso proprio quella lingua già strumentalizzata dai media altro non è che una forma di ribellione alla tirannia di un linguaggio che subdolamente s'instaura. Disponendosi, labirinticamente, lungo le vie tortuose delle *favelas* e dei poveri personaggi che vi abitano, essa si trasforma in precarietà, in una lingua falsamente poetica. Cercando un modo sincero di diventare un poeta vicino ai brasiliani, Pasolini sente il Brasile terra natale e si trasforma, per pochi giorni (e per l'eternità) in un vero poeta nazionale. È in questo senso che Lahud naturalizza Pasolini come cantore brasiliano perché, a partire dagli ambienti marginalizzati dalla storia, riesce a forgiare un luogo ideale, in un tempo ideale, e in una lingua ideale.

Pasolini è ossessionato dalla politica in quanto bene comune, atto democratico in cui la giustizia terrena si compie. Ma la realtà è ben altra, è un ideale irraggiungibile e utopico. Se, come sostiene il filosofo dell'arte Georges Didi-Huberman, «ogni volta che commentiamo un'immagine, in effetti, facciamo della politica» (Mattazzi s.p), il passaggio brasiliano di Pasolini, immortalato da tre polaroid poetiche tristi e malinconiche, è un atto nobilmente politico, dove la protesta e la polemica si mescolano all'affetto e al dolore, immagine tipicamente pasoliniana della contraddizione tra l'irrinunciabilità della vita e la pur tragica insoddisfazione dell'esistenza. La poesia di Pasolini è un racconto per immagini in bianco e nero, ove «parlare delle immagini significa, di fatto, 'prendere posizione' riguardo all'efficacia di queste stesse immagini sulla comunità» (Didi-Huberman *apud* Mattazzi s.p.).

Pasolini è il profeta tragico e apocalittico della scomparsa dell'umano dal cuore della società: «La tragedia è che non esistono più esseri umani», dichiara il poeta friulano (*apud* Didi-Huberman 30).

Si può osservare una vicinanza tra le liriche brasiliane e l'articolo sulle lucciole del 1975, una metafora che completa la disperazione, ma non la rassegna-

zione, del Pasolini civico e intellettuale. Didi-Huberman, che ha dedicato un *pamphlet* lucido ed erudito all'immagine delle lucciole scomparse, scrive:

> Com a imagem dos vaga-lumes, é toda uma realidade do povo que, aos olhos de Pasolini, está prestes a desaparecer. Se "a linguagem das coisas mudou" de forma catastrófica, como diz o cineasta em suas *Lettres luthériennes* [*Lettere luterane*], é porque, em primeiro lugar, o "espírito popular desapareceu". E poder-se-ia dizer que essa é de fato uma questão de luz, uma questão de aparição. Donde a pregnância, donde a justeza do recurso aos vaga-lumes[6] (34).

Tuttavia, per Pasolini la catastrofe non ha l'ultima parola. Con il suo lavoro artistico il poeta, sia che osservi le *favelas* e i poveri di Recife, o rifletta sul proprio destino dopo un guasto all'aereo, aguzza la capacità critica affinché la storia non sia la storia di un disastro annunciato. Il Brasile pasoliniano è per il poeta l'occasione di uno spostamento, come direbbe Didi-Huberman, dello sguardo. Ma questo 'spostamento' sembra coincidere con un 'momento di stasi, di non-spostamento' perché la povertà del mondo e la sua ingiustizia perenne sono fattori universali di un'ontologia malinconica del soggetto. La grazia brutale e l'osare di Joaquim, accattone brasiliano, giovane sicario («Perché dunque non amarlo se lo fosse stato?» *apud* Kactuz 2014: 13), si ripetono ovunque. Alla rabbia risponde la tensione dell'amore, la *caritas* presente nella *Poesia in forma di rosa* (1964), che sempre ritorna, ciclicamente, come il sigillo umano-poetico dell'umano pasoliniano, che non è scomparso: è una lucciola, in bianco e nero, che sta sorvolando (anche) il Brasile.

Bibliografia citata

Amoroso, Maria Betânia. "Os tempos de Pasolini no Brasil". Flávio Kactuz (ed.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns entre os outros. 2014: 120-125.

Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG. 2011.

Fabris, Mariarosaria. "Pasolini interpreta o Brasil, O Brasil interpreta Pasolini". Flávio Kactuz (ed.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns entre os outros. 2014: 131-138.

Kactuz, Flávio (ed.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns entre os outros. 2014.

[6] «Con l'immagine delle lucciole, è tutta la realtà di un popolo che, agli occhi di Pasolini, sta per scomparire. Se 'il linguaggio delle cose è cambiato' in modo catastrofico, come dice il cineasta nelle sue *Lettres luthériennes* [*Lettere luterane*], è perché, in primo luogo, lo 'spirito popolare è scomparso'. E potremmo inoltre dire che questa è di fatto una questione di luce, una questione di apparizione. Da qui deriva la pregnanza, da cui deriva a sua volta la giustezza del ricorrere alle lucciole».

Lahud, Michel. "O poema de Pasolini para o Brasil". *Folha de São Paulo*, (2 dicembre 1985): p.n.r.
———. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Unicamp/Companhia das Letras. 1993: 117-129, 146-147.
Jacobbi, Ruggero. "Importância de Pasolini". *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*, (4 maggio 1960): p.n.r.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro (14 marzo 1970): p.n.r.
Mattazzi, Isabella. "Luce-Buio Didi-Huberman. Una allegoria politica rischiarata dalle lucciole". Intervista a Georges Didi-Huberman. *Il manifesto* (20 febbraio 2010): p.n.r.
Pasolini, Pier Paolo. *Ragazzi di vita.* Milano: Garzanti. 1955.
———. *Poesia in forma di rosa.* Milano: Garzanti. 1964.
———:"Comunicato all'Ansa, Recife". *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971: 135.
———. "Gerarchia". *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971: 189-193.
———. "Il piagnisteo di cui parlava Marx". *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti. 1971: 87-88.
———. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti. 1975.
Rocha, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "Appunti per un film sull'India". DVD. 1968. 34', b/n.
———. "Appunti per un'Orestiade africana". DVD. 1969. 65', b/n.
———. "Le Mura di Sana'a". DVD. 1974. 13', colore.

LA PÉRIPHÉRIE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN: PIER PAOLO PASOLINI, JORGE AMADO ET PAULO LINS

Ana Lúcia Silva Paranhos*

Abstract

Dans cet article, je propose de comparer les regards différents sur la périphérie de Pier Paolo Pasolini dans *Ragazzi di vita* (1955), de Jorge Amado dans *Capitães da Areia* (1937) et de Paulo Lins dans *Cidade de Deus* (1997).

The periphery in the contemporary novel: Pier Paolo Pasolini, Jorge Amado and Paulo Lins
This article comparatively analyzes three novels focused differently on the periphery: *Ragazzi di vita* (1955) by Pier Paolo Pasolini, *Capitães da Areia* (1937, *Captains of sand*) by Jorge Amado and *Cidade de Deus* (*City of God*, 1997) by Paulo Lins.

La periferia nel romanzo contemporaneo: Pier Paolo Pasolini, Jorge Amado e Paulo Lins
In questo articolo vengono analizzati comparativamente tre romanzi focalizzati in modo diverso sulla periferia: *Ragazzi di vita* (1955) di Pier Paolo Pasolini, *Capitães da Areia* (1937, *Capitani di sabbia*) di Jorge Amado e *Cidade de Deus* (1997, *Città di Dio*) di Paulo Lins.

La périphérie dans *Ragazzi di vita*

P.P. Pasolini arrive à Rome, avec sa mère, le 28 janvier 1950 (Rhodes 21), ville à laquelle il restera attaché pour la vie. C'est dans ces mêmes années 1950 qu'il commence à écrire les premières pages de *Ragazzi di vita*, le premier roman qu'il réussit à faire publier. L´écrivain remportera plus tard le prix «Città di Parma» pour cet ouvrage.

Ce roman comprend huit parties dont la première, le *Ferrobedò* – l'ancienne usine de fer et de béton – offre déjà l'ambiance qui va continuer de se produire pendant la plupart du texte.

Les lieux, c'est la périphérie de Rome dans toutes ses couleurs, soient-elles vives ou sombres. Les sites prolifèrent et sont nommés un à un, comme une sorte

* PhD Université Fédérale du Rio Grande do Sul (Brésil).

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

de personnalisation de l'espace, comme si chaque coin était baptisé à ce moment même de l'ouverture du récit. La fécondité d'endroits cités est telle que le lecteur vite s'aperçoit de la place qui sera accordée à l'espace tout au long de ce roman. Ce sont des rues, quartiers, stations, cours, ponts, entrées en ville, monts, parcs, places; l'église, le lotissement, l'hôpital, le marché, le port, l'école, le fleuve, le gazomètre, l'île, les gratte-ciel, bref, une série d'à peu près quarante-quatre[1] sites nommés au premier chapitre. Ces précisions sont là pour accorder à chaque partie déterminante de cet espace une signification, un rôle même dans l'intrigue. En les perpétuant de la sorte, l'auteur veut sacraliser ces noms et ces lieux.

Le protagoniste est présent déjà à la première ligne, la galerie de personnages étant riche dans ce texte; de toute manière, la figure de Riccetto, même si elle n'est pas constante dans tous les chapitres, fait enfin le lien (voir les degrés de parenté avec d'autres personnages) entre les différents fragments du livre et, de cette façon, s'impose comme le protagoniste. Le comportement, l'allure, le point de vue de ces *ragazzi*, même étant ancrés dans le milieu précis de la périphérie romaine, ne diffèrent pas complètement de la conduite, de l'attitude des jeunes de périphéries autres. Ils vivent dans la pénurie, sans occupation: «Riccetto […] passait ses après-midis à ne rien faire, dans la [rue] Donna Olimpia, au mont de Casadio […]»[2] (Pasolini. *Meninos da vida*: 11), leurs habitations sont ruinés, pauvres, même misérables; les pères, absents ou ivres; les mères, soumises ou absentes elles-aussi. L'éclat et la force de vie se trouvent précisément dans l'existence même de ces *ragazzi*, dans leur quotidien, et ils font de leur mieux pour en profiter – même si le monde qui les entoure dit le contraire. L'action, ainsi, suit le rythme de la vie de ces jeunes gens, les péripéties abondent tout comme les moments d'inertie, si typiques des jeunes. Ces moments de contemplation, outre la volonté de ne rien faire, sont dus aussi à la haute température de la région romaine et au soleil écrasant qui lui aussi a un rôle important dans ce milieu, causant un certain affaiblissement, une certaine passivité. Le soleil, source d'énergie et de vitalité, peut également

[1] Via Donna Olimpia, Chiesa della Divina Providenza, Monteverde (Vecchio), Trastevere, Prato, Viale dei Quattro Venti, Via Abate Ugoni, Grattacieli (les gratte-ciel), Ferrobedò, Porta Portese, Mattatoio, San Paolo, le lotissement Buon Pastore, Casaletto, Primavalle, l'Hôpital militaire, Casermone, Caciara, Mercati Generali, Ponte Bianco, monte di Splendore, Testaccio, Porto, Via Ozanam, mont de Casadio, collège Franceschi, Ponte Garibaldi, Ciriola, station d'Ostie, Parco Paolino, le Tibre, le gazomètre, Cecchignola, Via Garibaldi, San Pancrazio, Via Manara, Mont Janículo, Vicolo del Cinque, Ponte Sisto, Cupolone, l'île Tiberina, Piazza Giudia, Fiumicino, Vicolo di Bologna…

[2] Toutes les citations du roman *Les Ragazzi* seront traduites du portugais vers le français pour des fins de commentaires uniquement, car je me suis servie de la version en portugais de ce récit pour rédiger le présent article.

être responsable du comportement dolent des gens soumis constamment à ses effets. Beaucoup de passages illustrent cet état de fait. En voilà quelques-uns: «Les rues aux environs étaient bondées de gens, sous un soleil écrasant;[…]» (8); «Sur le Pont Bianco, il n'a resté que les *Apai* [la police afro-italienne] et la puanteur des ordures punie par le soleil» (10); «[…] le soleil chaud et rouge faisait briller les fenêtres des bâtiments bleuâtres, comme si c'était un paysage de la planète Marte […]» (96).

Le temps du récit est présenté implicitement, cela veut dire que ce sont les indications, les éléments, les subtilités du texte qui donnent à voir au lecteur l'âge des personnages et la période historique. Ainsi, un tout petit morceau du premier paragraphe du roman donne déjà une idée de l'âge du protagoniste tout comme du temps historique:

> Riccetto, qui devrait recevoir sa première communion et sa confirmation, s´était levé à cinq heures du matin; mais en descendant la Via Donna Olimpia, en pantalon gris et en chemise blanche, il ressemblait plutôt à un gamin qu'à un soldat de Christ (5).

À la Via Donna Olimpia, beaucoup d'habitations populaires avaient été érigées à l'époque fasciste (1922-1942), des lotissements pour accueillir les habitants du centre-ville de Rome qui avaient été déplacés en raison des plans urbains créés par Mussolini[3]. Le temps historique peut aussi bien être dégagé du récit par l'allusion aux chars de combat (6) et à la figure d'un officier allemand, également au premier chapitre: «Les garçons sont sortis de l'eau et ont passé par le *Prato*, où il y avait un campement allemand. Ils se sont mis à l'observer, lorsqu'un officier, au *sidecar* d'une moto, a crié: – *Rausch*, zone contaminée!» (7). À ce moment-là, la Deuxième guerre mondiale n'était pas encore terminée. Un autre exemple du cours du temps est fourni au chapitre sept, intitulé "Dans la ville de Rome", où il est aisément possible de constater l'écoulement du temps:

> Depuis que l'école s'était effondrée, Riccetto n'avait plus apparu dans ces lieux. Et maintenant, il avait des difficultés à les reconnaître. Il y avait trop de propreté, trop d'ordre; Riccetto ne se voyait plus dans tout cela. […] Seule la vieille cabine de sécurité – là-bas, tout près des treillis – gardait sa mauvaise odeur et restait écœurante; […] Celui-là était le seul endroit que Riccetto avait trouvé familier; ce coin n'avait pas changé pendant toutes ces années, dès lorsqu'il était un gamin, juste après la fin de la guerre (171).

[3] Pasolini connaissait très bien le quartier Donna Olimpia, ayant habité Via Federico Ozanam, l'une des rues de ce quartier, où était située sa deuxième habitation à Rome. Son tout premier logement a été au centre historique de Rome, une chambre dans un immeuble de la Piazza Costaguti, au cœur du quartier juif (Rhodes 21).

L'ambiance, moins que l'espace, est aussi l'un des points forts de ce texte; les contrastes, les extrêmes sont toujours présents: la lumière impitoyable du soleil, les habitations en ruine, la gaité des gamins, les ordures accumulées, l'énergie de ces jeunes, ces *ragazzi*, qui ne pensent qu'à la minute à venir, à ce qui est devant eux, à la vie immédiate, car ils ne savent pas ce qui peut leur arriver le lendemain. Le langage – le dialecte romanesque, dont l'appréciation serait fautive ici, même avec l'excellent travail des traducteurs, apparaît comme un langage donnant une couleur, une agilité, une vitesse toutes propres. Le langage et le rythme d'action d'un côté, mettant en valeur la légèreté et le caractère éphémère des gestes, et de l'autre côté la fatalité du milieu, s'entremêlent pour un effet d'inexorabilité. Ce tableau suggérant des traits naturalistes présente cependant des touches lyriques qui brisent les allusions à un tel genre. *Ragazzi di vita* reste plutôt comme un chant d'amour à la périphérie de Rome et aux laissés-pour-compte; dans le langage marxiste, utilisé par Pasolini à cette période-là, un chant d'amour au sous-prolétariat.

L'intrigue reproduit le quotidien de ces gamins, de ces jeunes hommes qui, circonscrits dans un milieu urbain hostile et en transformation dont la situation de vie tendait à empirer, se sont servis de leur astuce, de leur malhonnêteté, de leur ruse pour s'en sortir dans la vie. Le roman est riche de passages illustrant cet état de fait. À souligner, deux moments précis dont le lyrique l'emporte: la fin du premier et du dernier chapitre. Au début, Riccetto, encore un gamin, descendait le Tibre dans une toute petite embarcation qui était en train de couler en raison du nombre excessif de garçons embarqués. Même dans cette situation de péril, il risque sa vie et décide de plonger dans l'eau pour sauver une hirondelle qui se noyait. L'oiseau est sauvé et les garçons se retrouvent enfin au bord du fleuve. À la fin du récit, Riccetto est aussi témoin d'une situation similaire: lorsqu'il marchait sur la rive du Tibre après avoir pris son bain, il voit un jeune homme connu qui risque de se noyer. Cette fois, il essayera de se cacher des frères du jeune en danger et ne fera rien pour lui sauver. À la fin, le jeune homme meurt. Cette évolution du personnage vue par ses actes suggère l'inéluctable, auquel personne ne peut se soustraire. Cet épilogue va de pair avec la pensée de Pasolini pour qui la société d'alors et le monde tel qu'il se présentait à l'époque – lancé déjà dans la consommation et dans la spirale du développement – n'avaient pas de bonnes perspectives[4].

[4] À ce sujet, M. Betânia Amoroso souligne que le principal ennemi de l'écrivain était 'l'homme d'idées' contemporain italien, qui se rendait à l'hypocrisie et à l'image d'honnête homme au nom de la modernisation de l'Italie (Amoroso 111).

Le regard de l'autre

La lecture de *Ragazzi di vita*, traduit en portugais du Brésil avec le titre *Meninos da vida* par Rosa Artini Petraitis et Luiz Nazário, l'un des spécialistes de l'œuvre pasolinienne au Brésil, a tout de suite évoqué en moi deux autres ouvrages bien connus des lecteurs brésiliens, qui diffèrent par le temps historique et par l'ambiance, en même temps qu'ils présentent, confrontés à ce texte de Pasolini, le même thème et une intrigue similaire. Il s'agit de *Capitães da Areia* (Capitaines des sables 1937) de Jorge Amado et de *Cidade de Deus* (Cité de Dieu 1998) de Paulo Lins. Deux ouvrages, deux moments historiques: le Brésil d'autrefois – le moment où la période de la dictature du président Getúlio Vargas s'installait (1937-1945), c'est-à-dire lorsque la conjoncture mondiale était sous l'influence du Nazi-fascisme, une époque marquée par un fort sentiment nationaliste et par la centralisation du pouvoir de l'État[5], et le Brésil contemporain au moment de l'expansion de la criminalité généralisée, notamment à la *Cidade de Deus*, quartier de *favelas* de Rio de Janeiro.

Je souligne ici le fait que la lecture du roman de 1955 de Pasolini ne m'a pas causé de dépaysement important dans la mesure où il renvoie à une réalité connue des Brésiliens – la vie marginale menée par les mineurs et les jeunes gens aux abords des villes, une vie violente et dépourvue de toutes les ressources. Cet état de fait bien localisé avait été observé par l'écrivain italien lui-même pendant son court séjour à Rio de Janeiro, en mars 1970, lorsqu'il rentrait en Italie après avoir participé, en compagnie de Maria Callas, à la première de son film "Medea", à Buenos Aires (Nepomuceno 39).

Capitães da Areia

L'espace du roman *Capitães da Areia* est la ville de Salvador de Bahia, grand port situé au nord-est brésilien. Cet ouvrage a été écrit dans la première phase de la carrière de l'écrivain brésilien Jorge Amado (1912-2001), lorsque ses préoccupations étaient plutôt d'ordre social[6].

La voix narrative est extérieure à la narration (récit à la troisième personne) et le roman est divisé en trois parties. Une séquence d'articles de journaux, de

[5] Les vents fascistes se faisaient sentir aussi au Brésil, surtout par l'influence de l'AIB (*Ação Integralista Brasileira*), organisation fasciste dont les idées conservatrices se résumaient dans la devise *Dieu, Patrie et Famille.*

[6] Cet écrivain avait lui aussi des liens avec le parti communiste, étant emprisonné en 1936 en raison d'un mouvement surnommé «Intentona comunista».

faits divers, précèdent le premier chapitre. Par ces nouvelles, le lecteur apprend qu'un groupe de mineurs abandonnés et marginalisés sont en train de terroriser la ville de Salvador. Les seules personnes qui arrivent à prendre contact avec ces marginaux sont le Père José Pedro et une *mãe-de-santo*[7]. La maison de correction est un lieu de tortures et la police les poursuit comme des adultes qu'ils ne sont pas encore.

Les personnages font partie d'une bande de gamins et de jeunes hommes qui vivent dans les rues, des enfants et des jeunes sales, morts de faim, s'abritant dans des entrepôts, parlant un langage particulier dont le vocabulaire est riche de gros mots. Ils n'ont aucun moyen de vie sauf les vols, les mauvais coups et arrivent toujours à s'échapper de la police. Dans cet univers, les autorités et le clergé sont normalement vus comme des oppresseurs, des gens cruels et responsables de tous les maux. Les gamins, par contre, sont les héros à la Robin des bois. D'une manière générale, les questions sociales l'emportent, mais les problèmes existentiels se montrent également, ce qui aide à construire des personnages uniques. Étant les seigneurs de la ville, ces gamins la connaissent comme personne d'autre, ils sont les poètes de la ville. La plupart d'entre eux sont connus par des surnoms: *Pedro Bala*, le chef; *Professeur*, celui qui aime la lecture; *Patte-Mole*; le *Chat*; *Sucre-d'Orge*; *Coude-Sec* et ainsi de suite. Leurs vies agitées et mouvementées sont en même temps pleines de douleur et de poésie. Ces petits, ces hommes, sont capables de surmonter les pires difficultés avec la ruse et l'astuce de ceux qui n'ont pas de répit, pas d'appui, pas de parents, frères ou sœurs. Leur famille, c'est la bande même de dépourvus.

Les sites précis où l'action se déroule sont, comme déjà cité ci-dessus, les entrepôts de la ville de Salvador (aujourd'hui, le *Solar do Unhão* et le Musée d'art moderne) et le *Terreiro de Jesus* où, à l'époque, les gamins se rassemblaient dans l'espoir d'y obtenir de l'argent et de la nourriture, car il s'agissait d'un lieu de passage, de grande circulation de gens qui y travaillaient. Outre ces repères, il y avait aussi le *Corredor da Vitória*, le quartier noble de la ville, très prisé par le groupe d'enfants en raison de ses habitants, la haute société de Bahia, source de produits de luxe donc source d'argent.

Si les péripéties sont multiples, la description des lieux, la représentation de l'espace est modeste. Le paysage et les beautés naturelles de Bahia étant quelque chose digne de mention pour ne pas trop dire, je vois cette modération dans la description des lieux comme une stratégie pour conserver l'ambiance souhaitée: un espace marginal habité par ceux qui n'ont rien d'autre qu'eux-

[7] Dans les religions afro-brésiliennes, surtout le *candomblé*, la *Mãe-de-santo* ou *Ialorixá* est la responsable pour tout ce qui se passe au *terreiro* (le lieu de culte), dont la fonction est celle de prêtresse.

mêmes et la compagnie de ses copains. Toute la force du récit ne se situe pas dans la sphère géographique. Les représentations spatiales sont fournies à titre de référence, comme des coulisses pour le jeu de l'action. Malgré le langage lyrique de ses nuits étoilées, la poésie de *Capitães da Areia* est plutôt dans la puissance et la vivacité des personnages que dans l'espace géographique proprement dit.

Un film de même nom a été produit en 2011.

Cidade de Deus

Paulo Lins (1958) a publié ce gros bouquin en 1997, pas modeste en ce qui a trait à ses ambitions: laisser parler les *favelas* de Rio de Janeiro, les *neofavelas* selon lui, dans une entreprise qui couvre l'évolution de la guerre du trafic de drogues dans ces quartiers, la violence qu'elle a provoqué et le rôle de la police dans ce business.

Dans une entrevue donné à Marcelo Rubens Paiva lors du lancement du livre, Lins a raconté qu'il avait commencé à écrire des poèmes en 1980, participant à un projet de poésie indépendante. Ayant étudié la littérature et le portugais à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, en 1986 il a publié un recueil de poésies chez l´éditeur de cette université. Puis, à l'aide d'une bourse d'études, il a participé à une recherche sur la criminalité de la *favela Cidade de Deus*, à Rio, où il habitait depuis l'âge de huit ans. Il a suivi de près l'installation et l'ascension du narcotrafic dans cette *favela*, lotissement ayant abrité les victimes d'une inondation qui a eu lieu au centre-ville de Rio, dans les années 1960. Jeune homme noir, il n'a pas cependant fréquenté les groupes de bandits, ce qui ne l'a pas empêché de les voir agir devant ses propres fenêtres. Il a donc suivi l'évolution du crime dans cette zone périphérique, une zone – comme toutes les autres de même nature – qui a subi du jour au lendemain une transformation de fond en comble.

La proposition de ce roman inspiré sans aucun doute de la vie de l'auteur, est de suivre dans la période 1960-1980 le fil d'un bouleversement qui a touché chacun des habitants de ces lieux et par extension tous les Brésiliens, d'une manière ou l'autre. La violence et l'inimaginable se matérialisent au fur et à mesure que le texte avance; les lacs et les rivières pas encore pollués donnent de la place aux ordures et à l'espoir. Dans la Cidade de Deus, les honnêtes gens et les gens du trafic se côtoient et la dégradation physique et morale de ce lieu est l'inspiration même du poète.

Ici, les bandes de jeunes dominent également la scène, mais celles-ci sont de tout autre genre. Les membres de ces groupes sont nés dans ces lieux, ont eu

toute une 'formation' sur place; quelques-uns, lorsqu'ils étaient petits, ont été attirés par le pouvoir, la force et la domination exercée par les plus âgés; d'autres ont été simplement forcés – de toutes les manières imaginables – à suivre le même chemin, sans aucune possibilité envisageable de s'en sortir. C'est la criminalité qui maîtrise tout. Selon Roberto Schwarz, après les premiers paragraphes révélant un quotidien plutôt calme et optimiste, cette constellation sera bientôt dominée par la pauvreté, le chômage et surtout par les premiers corps qui flottent dans le cours d'eau qui se trouve aux abords de la *favela*. L'aspect de la vie de ces gens-là qui va l'emporter est tout autre et cette différence, éveillée à chaque instant, a une fonction structurale et une perspective historique:

> L'ordre et le désordre se confondent, pas de différence entre le bien et le mal. Si nous éprouvons une certaine empathie envers l'un ou l'autre des personnages, il va bientôt nous surprendre comme l'agent d'une brutalité sans mesure, le sentiment initial envers ce personnage se transformant vite en «une compréhension muette d'étonnement» (Schwarz 164).

La violence des bandits est parfois provoquée par leur état nerveux et stress au moment des vols et des crimes, ce qui déclenche une succession ininterrompue d'événements atroces. Le plus les bandits sont cruels, le plus ils seront cités dans la presse: «Tout bandit doit être fameux pour que les gens le respectent bien!». Le cercle est fermé. La violence ne fait que s'intensifier, et l'âge des bandits ne fait que diminuer. Dans ce roman dont le tissage a utilisé des données de recherches sur la criminalité et des données de recherches linguistiques, l'action s'approche du réel comme dans un documentaire; les soins d'ordre fictionnel ne sont pas toutefois négligés et l'intrigue se construit avec maîtrise, même si parfois ce quotidien brutal nous frappe comme s'il était quelque chose du domaine de l'invraisemblable. Lins lui-même l'atteste dans son entrevue à Rubens Paiva: «Les faits les plus horribles du livre sont des faits vrais. Mais il y a de la fantaisie…».

La périphérie dans *Cidade de Deus*

La *favela* se montre comme une succession de murs précaires, de cours et de ruelles. Les endroits les plus fréquentés – si l'on peut dire cela, car les personnages simplement passent par ces endroits, ils ne s'arrêtent que pour se cacher – sont leurs propres habitations, les coins obscures où ils organisent les vols ou se droguent. Les sites les plus cités donc, sont le 'Lazer' – sorte de lieu de loisir, idéalisé lors de la construction du lotissement par l'un ou l'autre architecte – la

'praça da Loura', la place de la (femme) blonde, le bar du Manchot, et ainsi de suite. Ces lieux ont la fonction de repères pour mieux décrire et illustrer l'action des personnages.

En ce qui concerne la création des *favelas*, on le sait, deux possibilités se présentent: ou bien les habitations sont édifiées par les habitants eux-mêmes, ou bien le gouvernement de la municipalité est responsable de la construction des logis (Cf. Valladares). Dans le premier cas, les demeures ne suivent aucun plan urbain et ressemblent à un organe vivant présentant des formes imprécises. La construction de la *Cidade de Deus* s'inscrit dans le second cas; il s'agit là:

> [d'un] territoire travaillé – pour ne pas dire amélioré par le progrès. […] Il suffit de penser au 'Lazer' [le lieu de loisir de la communauté] par lequel les bandits passent à l'allée comme au retour de leurs sorties, et qui certainement a été la contribution d'un urbaniste (Schwarz 169).

Néanmoins, ces lieux ont été à un certain moment abandonnés par la gestion publique, et par la spéculation immobilière également qui étaient, toutes les deux, à l'origine de la ségrégation des *favelas*.

Ainsi, dans ce roman, l'espace est-il vu comme un grand tout amorphe, parfois comme un grand labyrinthe dont la sortie ne sera jamais atteinte. Selon Schwarz, au cœur de la guerre du narcotrafic et de ses exigences, la joie de vivre et la splendeur du paysage *carioca*[8] tendent à disparaître dans un cauchemar, l'un des effets les plus surprenants de ce livre (Schwarz 171).

Un film du même nom a été produit en 2002.

Une culture de la périphérie

Chacun des romans commentés pose son regard sur la périphérie, sur les zones autour des villes ou des métropoles, ou encore sur les zones d'exclusion au cœur de ces mêmes villes. Chaque texte met en valeur les attributs considérés comme importants dans la construction du récit. Si dans *Capitães da Areia*, l'écart entre richesse et pauvreté est mis en évidence, le luxe et la prodigalité étant présents dans la nature seulement (les plages de sable blanc, d'une mer bleue et de végétation abondante), les entrepôts de Salvador de Bahia étant un endroit pauvre opérant comme un lieu de passage entre le centre-ville et les plages, dans la *Cidade de Deus* par contre, la survie est à l'ordre du jour dans

[8] Ce terme correspond aux habitants de la ville de Rio de Janeiro, ou à tout ce qui appartient à cette ville.

un environnement laid et hostile – une série de cours et de ruelles ressemblant à un labyrinthe de violences inouïes. Dans *Ragazzi di vita*, les détails géographiques sont fournis avec un haut degré de précision; l'environnement s'impose à un niveau où le paysage – ces quartiers ruinés, ces rues, ces cours misérables sous un soleil toujours écrasant – assume un rôle dans l'intrigue, ce paysage a été exposé de manière à institutionnaliser l'espace, à rendre un caractère de permanence à ce territoire.

Au-delà des particularités de ces trois romans, la vie dans ces zones périphériques se passe d'une manière similaire en ce qui a trait au réel: les vies sont 'concrètes'; on n'a pas le temps pour les considérations et pour les gestes de politesse, la vie est toujours urgente. Dans la périphérie de Rome comme dans celle de Rio, et également à Salvador, la vie de tous les jours se nourrit de passions et d'irrationnel, et les 'faits réels' vont au-delà de tout discours civilisé (Rhodes 29). Dans les *favelas* de Rio, dans les bidonvilles new-yorkaises ou dans les *borgate* de Rome, les gens vivent à fleur de peau, leurs sentiments, nerfs, sensations les dominent. Les trois écrivains concernés ont tous vécu dans les milieux décrits dans leurs romans: Jorge Amado a vécu pendant une période déterminée aux entrepôts de Salvador pour écrire son texte; Paulo Lins vit depuis son enfance dans la Cidade de Deus, et Pasolini a vécu pour des années dans les *borgate* de Rome. Ces auteurs étaient tous des connaisseurs de ces milieux. La périphérie était, pour chacun, un territoire familier dont la spécificité a été dépeinte par Pier Paolo Pasolini comme personne d'autre.

Bibliographie citée

Amado, Jorge. *Capitães da Areia.* São Paulo: Companhia de Bolso. 2009.

Amoroso, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini.* São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

———. "As periferias do mundo: Pasolini e o Brasil". *Rev. do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo*, 12 (2007): 79-94. http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/63930 (consulté le 3 mai 2015).

Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta do Brasil. 2012.

Nazário, Luiz. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Brasiliense. 1986.

Nepomuceno, Maria Rita. "A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico". *Rev. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense*, 23 (2010): 38-48. http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/127 (consulté le 15 mai 2015).

Pasolini, Pier Paolo. *Meninos da vida*. Trad. Rosa Artini Petraitis et Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense. [1955] 1982.

———. *Últimos Escritos*. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Fora do Texto. 1995[2].

Rhodes, John David. *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007.

Rubens Paiva, Marcelo. "*Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem nada". *Folha de São Paulo*, (16 agosto 1997) http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadededeus/conheca_o_livro.shtml (consulté le 15 mai 2015).
Schwarz, Roberto. "Cidade de Deus". Id. *Sequências brasileiras: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras. 1999: 163-171
Valadares, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela*. Rio de Janeiro: FGV. 2005.

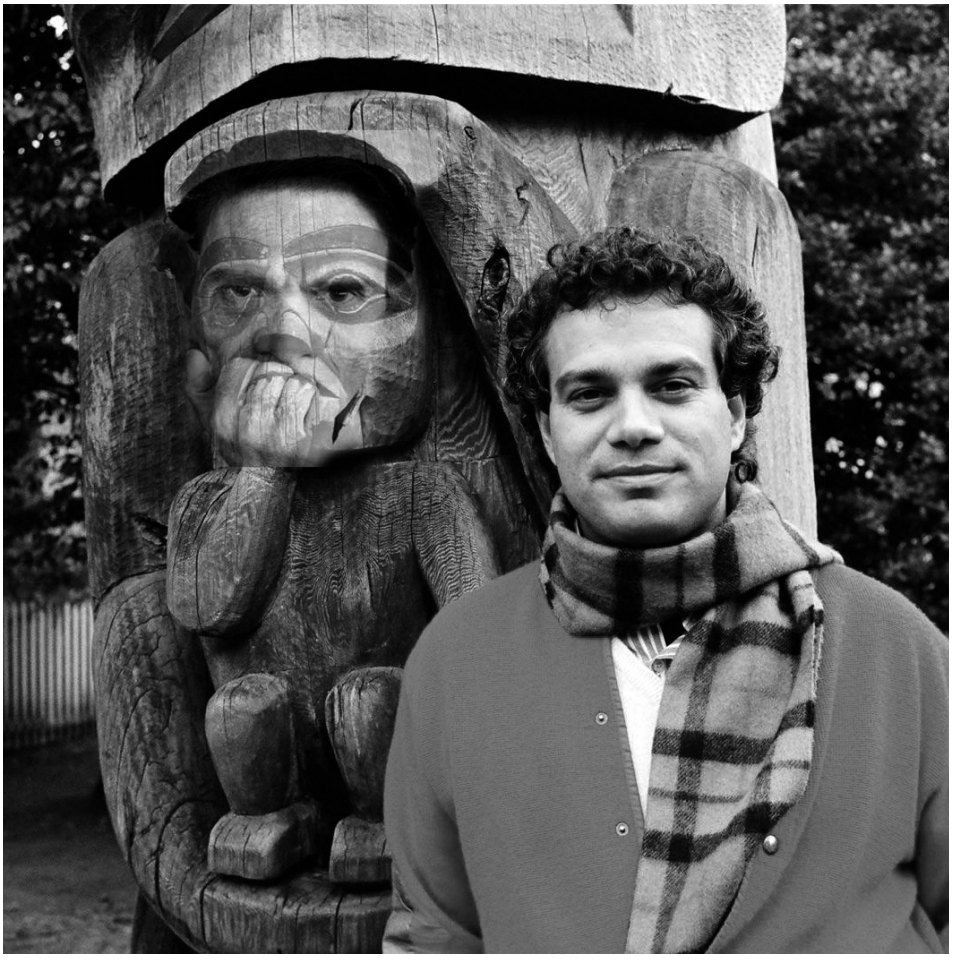
Filmographie

Cecília Amado. "Capitães da Areia". 2011.
Kátia Lund et Fernando Meirelles. "Cidade de Deus". 2002.

PER PASOLINI:
UN RICORDO ARTISTICO

MIO PADRE

Micha Lazare*



* Artista, New York.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

L'ANGE SAUVAGE (QUELQUES POÈMES POUR SALUER PIER PAOLO PASOLINI)

Paul Bélanger*

I
Putain! Pasolini,
grand frère pervers,
ainsi jugé par tous
et perdu dans la masse
des voix qui font trembler
l'horizon aussi bien que le passé
au seuil de l'enfer que tu as traversé.

Pier Paolo, qu'as-tu tu dis de nous
qui suivions dans la cohue des générations?
Nous sortions des limbes, les yeux
couverts de cendres, historique,
Informatique et autres congères imbibant les cerveaux de l'époque
post révolutionnaire.

Et nul n'échappe à ce verdict d'une civilisation narcissique et syphilitique.

Tandis que toi, tu décodes
j'écoute Bach à la radio.

Certes l'écorce des monstres est difficile
à percer mais une fois coupée le sang
se confond au pétrole extrait de la terre

Et bientôt – le prophète l'atteste –
Les mouches poursuivront…

* Poète québécois.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

II
Et que fera-t-on de ton corps inacceptable
et imparable beauté de la liberté
– comme si tu eusses incarné un frère
plus grand que nature et dispenseur
de rêve et de sensualité.

Le voilà, le sel impur d'une âme
qui a laissé en chemin ses illusions
bien au delà du prétendu miroir
social dont par ailleurs tu étais.

Aucun héritage à ton nom car tout ce qui échappe à la poésie est
la seule poésie à écrire.

Quant à moi.
Voilà, je cueillerai l'unique matériau possible.

Bien sûr tu avais raison, le
pétrole est le poison amer
qui emportera l'ère industrielle
alors que les vaniteux empocheront, arrogants
de leur fortune
qui fera l'infortune des hommes.

Et cela, Pier Paolo, n'est que l'unique
indice ce notre oubli.

Alors que parfois la nécessité d'être témoin
oblige à se taire.

III
Pier Paolo, je pense à Bosch
à tous ces corps trépanés mangés
par l'aristocratie de l'argent.

La révolution a depuis échoué,
on le sait, le prophète l'annonce
et tout ce qui échappe sera voué à l'échec.

C'est le bonheur de la section œuvrière
autrement la cheville ouvrière

d'un monde à lui-même inaccessible.

Et ton superbe oubli annoncera le prophète de mille ans.

IV
Ici, comment te dire la pauvreté canadienne
la médiocre nourriture que nous avalons jour après jour.

Nous sommes devenus des produits, chaque nuit nos consciences
sont auscultées voire dépecées par les machines qui font entendre
du bach. Il suffit d'un clic et le tintamarre commence, qui emporte les masses
à se séparer de leur destin.

Mais Pier Paolo, nous espérons toujours
la durée invisible des paroles de feu
Les poètes!

V
Car tout nous perfore n'est-ce pas?
nos corps radiés s'épuisent, le pas
humain passera.
Il faut plonger l'ouvrier dans son corps,
que ses désirs le mangent cru
lui et son hostie de silence!

Et cela traversé tu attaques notre indifférence
au futur comme au passé.

Tu n'en désespérais pas tant!

Allons, éclopés du pays incertain
dans nos songes durent le rêve
ardent de la liberté

VI
Voilà le souvenir
Pier Paolo, la mafia
s'est infiltrée partout
dans tout ce mal – s'il en est –
ou bien n'est-ce toujours que folie d'hommes
car tu as écrit que les prophètes chantent.

Leurs voix ne portent pas depuis les temps
immémoriaux, enchaînés à elles-mêmes.

Les hommes se tuent sans regarder et sans égard
à leur frère qui sera l'objet même
de la haine éternelle
dirait-on

Avec toi
Pier Paolo.
Paul

VII
À perpétuité notre déracinement flambe
comme un trophée détruit.

La pierre noire éclate dans le froid
d'un hiver mortel.

Ici c'est l'Amérique
comment te dire cette indifférence
endémique des corps alors que prolifère
la pornographie, l'industriel
commerce de tout et de rien,
la pauvreté…

Les organes bientôt ne serviront plus
sinon pour témoigner de l'incoercible
vacuité des hommes.

Il y a tant à désespérer,
Pier Paolo, qu'adviendra-t-il
de nos corps estropiés, du vacarme
des fleurs spoliant dans l'air
leurs parfums; que tout
s'oublie donc dans l'enfer
de nos songes, le sang
meurtri et séculaire
de l'homme répandu

– et que cela échappe, à la fin,
au poème!

LETTERA POETOLOGICA A PIER PAOLO

Peter Carravetta*

Pier Paolo, hai scritto delle belle pagine, sai,
parli di giustizia, classi sociali, la perfida ignavia
dei tuoi pari e maggiori e maggiormente minori
e sei, ahimè, un *sorpassato!*
        un gusto letterario satrapico e menefreghista
                (chiamali bicipiti di seppia)
        ha deciso di non ascoltarti, di deriderti,
        di non capire che
                res sunt nomina
e che hai toccato delle corde spiacenti anzi *very troubling*
o miseri borghesotti di due soldi
sì, tu, pirla della madonna
        (ma non faccio falsi regionalismi,
        avrei potuto scrivere – sai, sono anche 'mericano! –
        you stupid suburban bastard)

dunque,
avete capito, maledetti architecnici
nembi sgambetti ululii polari e intasati
mi devo inventare in altro linguaggio
        (vedi come *delle voci*[1] parlavano della sola assenza
        delle molteplici presenze dello stile del dire
        e come ritorna questa costernante surrealtà
                Humanus, ricordatelo!)

* Stony Brook University, New York.

[1] Riferimento al mio libro *delle voci*, ora in parte riassorbito in *L'infinito (poesie scelte 1973-2013).*

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

e poi scrivesti che adotti schemi letterari collaudati
"per essere più libero" aggiungi
tu e la tua fottuta libertà:
sempre di quella parli
anche quando la gente che ce l'ha
non la prezza che a perderla del tutto…
francamente ci rompevi
col tuo anticlassicismo e pseudopopulismo…
in ogni caso
termini con consueta autoironia
(sai, da qui ti si vede in controluce)
e cioè naturalmente per ragioni "pratiche…"

ecco,
adesso mi hai costretto
davvero
a smettere di
scri
vere
poesie

almeno in questa irreale tua lingua o sogno
d'irritrovabile futuro

(New York, aprile, 1989; maggio 2005)

You know, you wrote some really good pages, Pier Paolo,
You speak of justice, social classes, the perfidious apathy
Of your equals and betters but mostly inferior
And you are, fifteeen years later, a *has-been*!
A satrapic don't-give-a-hoot aesthetic
(call'em mollusks)
has decided to stop listening to you, to laugh at you,
and insist on not seeing that
res sunt nomina
and that you struck some unpleasant chords
actually very troubling ones
oh you wretched two-bit puny-bourgeois
yes, you, goddam schmucks

(but I am not playing on some
clever pseudomulticulturalism:
I could have written – you know, I am also an
Italian! – *stronzi pirla provincialotti*)
so then,
do you understand, you damn architechies of
rainclouds tricky kicks polar howlings cough jammers and
I must reinvent myself in another language
(see how my *Symphonies*[2] spoke of sole absence
manifold presences and of the style of Saying
and how this troubling reality comes back:
Remember *that*, Humanus!)

And then you wrote that you adopt well proven literary schemes
"in order to be more free" you add…
you and your fucking freedom:
that's all you ever talk about,
even if the people who are free to roam the globe
don't appreciate it until they lose it altogether…
frankly you were really a pain
with your anticlassicism and pseudopopulism…

at any rate
you end with your typical self-irony
(you know, from here I can see right through you)
and that of course for "practical" reasons

there!

now you have really
forced me
to stop
wri
ting
true
poems

[2] Reference is to "Symphonies", a reduced Englished version of *delle voci*, and second section in my book *The Other Lives*.

at least in this your unreal language or dream
of inexistent future

(New York, 1990, 2005)

Bibliografia citata

Carravetta, Peter. *delle voci*. Verona: Anterem. 1980.
———. *L'infinito (poesie scelte 1973-2013).* Pasian di Prato: Campanotto. 2013.
———. *The Other Lives*. Toronto: Guernica. 2014.

BLOOD LINES: THE INFLUENCE OF PASOLINI ON MY POETRY AND THE WRITING OF *THE FLOWER OF YOUTH*

Mary di Michele*

Though I was born in Italy, and literally dreamed of becoming a poet, I knew very little of Italian poetry. Not only did I grow up in English Canada, in the city of Toronto, I specialized in English language and literature in my university studies. In a dream I had as a young woman, Ezra Pound showed me a golden lyre and along with it an illuminated poem in ancient script I read but was unable to recall when I woke up, though I tried desperately to do so. This dream of Pound as a guide for my poetry is interesting as he has a connection with Italy and Italian culture if a notorious one in terms of Fascist politics and the second world war. A few years ago I found a video recording on the internet in which Pasolini reads to Pound from an Italian translation of Pound's "Canto LXXXI". It's exciting to watch the video of these two masters of the art of poetry, to see how they: «gathered from the air a live tradition» (81).

Pasolini, the poet, has influenced my work dramatically in that he was the first Italian influence on my poetry. I remember vividly my first encounter as a young poet with his poetry, the moving effect of reading the poem, "Apennine". It was the late seventies; my first book, *Tree of August*, had been published in 1976. It seemed that my dream of a life in poetry was coming true when I found a hard cover edition of L.R. Lind's anthology: *Twentieth Century Italian Poetry*, in a bargain bin of books. Although faded the price sticker of $2.98 is still on it! I opened the pages of the anthology at random and began reading: «*Teatro di dossi, ebbri, calcinati*». The anthology was a dual language edition and the English translation of Pasolini's poem was an elegant one by William Weaver: «Theater of hilltops, drunken, lime-sown». I remember the sudden illumination I felt reading the poem, as if I had been travelling through a dark tunnel and suddenly emerged into brilliant sunlight where the landscape was a kind of revelation, the mountainous fields were luminous. I remember trying

* Poet, Writer. Concordia University.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

to emulate the rhythms, imagery, and syntax I found in those lines of poetry that felt like blood lines to me.

Many years later, in what became another century, a biography that a friend gave to me as a gift, *Pasolini Requiem* by Barth David Schwartz, reignited by interest in Pasolini. Schwartz begins the biography by narrating in minute detail Pasolini's last day, and the mystery of his murder. The story is riveting. As I read more about Pasolini and turned to research his beginnings as a poet, I found that there was another and different kind of mystery about his life that seemed unexplored by scholars and poets: the question of what made this multi-talented, university educated man choose to begin his creative career writing poetry in friulian language.

If anything poetry is language embodied, the language of the body. It was during World War II, sequestered in Casarsa, his mother's *paese*, that he found that language and wrote his first book of poems, *La meglio gioventù.* Interesting how in Italian the word for village, *paese*, is also the word for country. He found in that village his homeland, his art, and his desire.

I describe the writing of the book *The Flower of Youth*, my book of poetry about this seminal period in Pasolini's life and work, in an epilogue to the book, reproduced below:

> **I. Prologue: The Flower and the Book**
> When, in the spring of 2004, I visited Pasolini's *grave* in Casarsa, he whispered a few lines of verse to me. Although I poorly transcribed them as I cannot write in Italian and my ear filtered the words through the *abruzzese* dialect, my first language, I have corrected the errors in spelling and grammar with the help of Anna Foschi.
> Clearly no miracle occurred; clearly what I heard was totally imagined, but imagined through poetry. That is the way the muse spoke to me on that day.
> Home again in Canada I woke up one morning dreaming of the pink house.
> The pink house was his mother's ancestral home; it was bombed out during the war and had to be rebuilt; he never lived in it again. But the region, Friuli, its dialect, the war, his homosexuality, formed the historical and personal vortex that shaped his identity, his political ideas, and all his creative work. I imagined I would write a novel based on what I had read in biographies and histories about Pasolini and those war years. But when I read the original source about his life, his own memoir of the period, what emerged was not a war story, but a coming-of-age one, a kind of gay '*Sorrows of Young Werther*'. It really surprised me how little the war figures in the narrative; the big war, World War II, is marginalized by the virtual war inside him between the moral imperatives established by church, community, and family and his sexual desire for boys. The coming-of-age story is a coming into difference. The bombings formed a mere backdrop to his tortured struggles with his sexuality.

II. Impure Acts

The poems in this section, which make up the core of this book, are based on that memoir of his youth and the war years, *Atti impuri*, published in 1982, nearly a decade after his death. It was published in conjunction with the autobiographical novel or novella based on this period of his life, *Amado mio*, whose protagonist is an allegorically named self, Desiderio. The same material was used, the same experiences as in the memoir, but through thinly disguised third person narration.

My poems, this book, form a kind of novel in verse based on the experiences and feelings that Pasolini describes in the memoir. I do not judge him, he judges himself; when he is not rationalizing he sees his desire as sin, himself as the devil. When I first approached this story, this material, I imagined writing a novel perhaps from the point of view of his female friend at the time, Pina. But the sense of time I kept encountering in the memoir was that of poetry, not prose. The narrative seemed concentrated in the sense of the moment, circling around and around a few spots in time without the sense of progression characteristic of the novel; a lyrical sense of time: compressed, recurring, suspended, essential, eternity in an hour.

III. After Pasolini

The book that launched Pier Paolo Pasolini as a writer was *La meglio gioventù*. *The Flower of Youth* (usually translated into English as *The Best of Youth.)* His first book was a volume of verse written in dialect, self-published in 1942. That he should choose to begin his writing career by publishing poetry, in a time of war, in a minority tongue, poems about peasant life, might seem an anomalous beginning for such a polemical writer, a writer who spent his entire life at the centre of political thought and culture in Italy. That he should continue to work on these poems throughout his life speaks to their centrality to his poetic project. Published in 1975, the year of his death, *La nuova gioventù*, *The New Youth*, is comprised of those original poems written in dialect during the war and the many permutations on them that he called the second form of *La meglio gioventù.*

These were the first and last poems that Pasolini wrote, pastoral poems written when his region was occupied by the Germans, and Mussolini, then a puppet leader, had been set up in Salò. His younger brother, Guido, took up arms and fought with the resistance while Pier Paolo took up the pen; along with his mother he set up a school to teach boys too young to go to war and began to write poetry in dialect. To write poems in dialect in a country where the ministry of culture outlawed the use of dialects was a form of resistance in itself.

But what can music do
Against the weapons of soldiers?

In Virgil's *Eclogues* the iron age of war intrudes on the idyllic life of singing shepherds; that is the convention of the pastoral. This seemed an apt epigraph for my book. My translation of the lines is assisted by David Ferry's.

Although I have only encountered references to Pasolini having read Wordsworth, Blake seemed to me the poet with the closest parallel to what he does with his dif-

ferent versions of the Casarsa poems. However, Blake's *Songs of Innocence* and *Songs of Experience* are separated by one year in his writing life while Pasolini's encompass the whole of it. Although I translated many poems from *La meglio gioventù* for myself as a preparation to write this book, translation being, I believe, the closest a writer can come to another writer, only my translations of his "The Day of My Death" are included here. I close my book with that poem in which Pasolini envisions his death, the first version written during the war years, the permutation on it published in the year of his death; my permutation on them is based on the reported circumstances of his actual death in Rome on All Saints' Day, November 1, 1975.

That was the thinking behind the composition of my book of poetry about Pasolini. Those first poems of Pasolini, that first book, was never forgotten. Although I translated many of those poems and the permutations thereof as a preparation to write my book, it was apprentice work and I only included the translations of "The Day of My Death." They are reproduced below with the date of their composition on the left side of the page by the title:

'44-49 **The Day of My Death**

In some city, Trieste or Udine,
on an avenue of lindens,
in the spring, when leaves
burst into colour
I'll fall
under a sun that blazes
yellow and high
and I will close my eyes
leaving the sky to its splendour.

Under a linden, warm with green,
I will fall into the darkness
of my death that squanders
the lindens, the sun.
Beautiful boys
flying out from school,
curls at their temples.
will be running in that light
I have only just lost.

I will be young still,
in a pastel shirt
and with soft hair spilling
into the bitter dirt.
I will be warm still

and a boy running on the warm
asphalt of the avenue
will lay a hand
on the crystal of my lap.

'74 **The Day of My Death**

…if the seed of grain, fallen on the earth, does not die, it remains alone, but if it dies it gives great fruit.

(John, 12.24 cited by Dostoevsky)

In some city, Trieste or Udine,
on an avenue of lindens,
when leaves change colour…
he lived
with the vigor of a young man,
in the midst of things
and he gave, to the few
men he knew, everything.

Then, for the love of those boys
with curls at their foreheads
boys like him until just before
the stars overhead
altered their light –
he would have liked to give his life
for all the world of strangers,
himself, a stranger, a little saint,
a solitary seed lost in the sand.

But instead he wrote
sacred poetry
believing that way
his heart would flourish.
Days went by
in a labour that used
up the grace in his heart:
the seed did not perish,
and he remained alone.

It did not take a grand leap to then write my own permutation on Pasolini's vision of his death, one informed by what he himself could not have known,

what he did not envisage, the actual circumstances of his death, as reported and documented, in Ostia on All Saints' Day, November 1, 1975. The following is the text of my poem about his death:

The Day of His Death, November 1 1975

…if the seed of grain, fallen on the earth, does not die, it remains alone, but if it dies it gives great fruit.

John, 12.24

In some city, not after all
Trieste or Udine, but in Rome,
though not on its streets of ancient stone
but on the margins, in shanty-town –
not in spring, on some avenue of flowering
yellow linden, but golden in autumn,
with the first cold rain, with the leaves he falls
the sun well past its gloaming
in the no light of night alone.

For the love of boys, or for the love of one lost
boy with curls darkening his brow,
a beautiful boy, a frog prince, he would give his last
lira for the love of this or any stranger
to whom he owes nothing, or all, a bit of money, a hot
meal, an embrace with no backward
looking goodbye. In blue jeans, his shirt now blood-
soaked, his body cooling, his body cooler
than the sand under his shoes, sand

warm when he was still warm moments
before and forever
closed his eyes under blinking stars,
a man not yet old, a man not
a saint, but with a saint's
love for strangers, lying face up in the dirt,
on a feast day, on All Saints' at last
a seed squandered no longer
beaten on the beaten ground of Ostia.

Currently I am working on a new collection of poetry that I'm calling *Bicycle Thieves*; in that project I continue to look for and find lines of connection with modern Italian culture, particularly poetry and film. Pasolini was a master in both

these arts and so he will always be of major interest. A section of the project called "After" includes work that transposes and transports poetry from Twentieth Century Italy into my present time and place, 21st Century Canada. This may seem transgressive and postmodern but I think it is really part of an ancient tradition, akin to Catullus's renderings of Sappho's poetry in his Lesbia poems.

The poem that follows is a work in progress, a draft based on one of Pasolini's Roman poems:

On the Way to the Village Steam Baths
(after Pasolini's "Verso le terme di Caracalla")

They're heading for the steam baths in the Village,
guys on bicycles,
mountain bikes or Bixis, with their boyish
goodness and their boyish badness
hiding, or flaunting, they're indifferent
to what's in the warmth at the crotch of their jeans,
secret… hard-ons.
Long haired or buzz cut, sporting bright tee-shirts,
they flare in the night, in a merry-go-
roundabout, they razzle-dazzle the dark
these fabulous knights of the night…

They're heading for the steam baths in the Village.
That one's riding high, as if at home
on the steppes of Russia, on the goat trails in Mexico,
on the hog farms of St. Cubert, of St. Martin
in the muck smelling of shit and Lenten ashes,
tuque pulled down to the eyeline.
He left the farm at sixteen
and now he's a joker
with a sin city smile, though he still tastes
of pork and beans and maple syrup…

That one too is heading for the Village steam baths
he's a breadwinner who's been laid off
at Bombardier, his body creaks,
the joints rub bone on bone, his body's
a scrap metal heap moving as if remotely
controlled. He's dressed in torn jeans
but not the designer kind. He lights up a fag
end, that's all that's left of his beginnings,
sputtering now like an ember in an urn.
He can't die if he's never been born.

They won't die if they've never been born
on the way to the Village steam baths…

Works cited

di Michele, Mary. *Tree of August*. Toronto: Three Trees Press. 1978.
———. The Flower of Youth: *Pier Paolo Pasolini Poems*.Toronto: ECW. 2011.
Lind, Levi Robert. *Twentieth Century Italian Poetry. A Bilingual Anthology*. Indianapolis: Bobbs-Merrill. 1974.
Pasolini, Pier Paolo. *Amado mio*. Milano: Garzanti. 2000.
———. *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941–1974.* Torino: Einaudi. 1975.
———. "Pasolini and Ezra Pound: Pull Down Thy Vanity": https://www.youtube.com/watch?v=-ODH0pPxI4A.
———. *Poesie*. Milano: Garzanti. 1970.
Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem*. New York: Pantheon Books. 1992.
Virgil. *Eclogues*. Trans. David Ferry. New York: Farrar, Straus, and Giroux. 1999.

PASOLINI ET ALENTOURS. FRAGMENTS D'UN HOMMAGE

Thierry Renard*

J'entends tousser l'ouvrier qui travaille en bas;
sa toux me parvient à travers les grilles qui du rez-de-chaussée
donnent sur mon jardin. Si bien qu'elle paraît résonner entre les plantes,
effleurées par le soleil du dernier matin de beau temps…
(Pier Paolo Pasolini. "Poèmes dispersés (1969-1970)".
La Persécution).

1975-2015, quarante années ont passé depuis la mort brutale de Pier Paolo Pasolini, le poète assassiné sur une plage d'Ostie, près de Rome, en Italie.

1975-2015, quarante années durant lesquelles le monde a bien changé, où l'internationalisme s'est métamorphosé en mondialisation, où le capitalisme industriel a quitté ses vieux habits pour devenir un capitalisme plus sauvage encore et surtout financier, où la société de consommation a remporté presque toutes les victoires, où la face la plus obscure de la religion – l'opium des peuples – s'est répandue à grande vitesse dans les moindres recoins de notre planète, où les formes les plus autoritaires, les plus maladroites, les plus erronées ou les plus dévoyées du communisme ont, peu à peu, disparu. Quarante années où l'informatique et le numérique sont passés de leurs premiers balbutiements à une domination presque sans limite, pour le meilleur et pour le pire. Quarante années de bouleversement rapides durant lesquelles plusieurs printemps ont brûlé, mais où nous avons survécu et où l'espérance et l'utopie ont peut-être fini, de nouveau, par s'imposer. Car si les raisons de lutter aujourd'hui ne manquent pas, il y a tout de même encore quelques bonnes raisons d'espérer.

* Poète. Directeur de l'Espace Pandora à Vénissieux.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Les armes de la poésie

On peut se demander ce que Pasolini penserait de ce monde actuel, changeant, sans cesse en gestation, de ce qu'il ferait, lui, avec les armes qui étaient les siennes, les 'armes de la poésie' notamment, pour 'changer la vie' et, aussi, 'transformer le monde' et ces temps d'une confusion extrême. On peut s'interroger sur le sens qu'il trouverait à tout ça, sur la teneur de ses écrits, sur la portée de ses nouvelles réalisations et sur l'impact, de l'ensemble de ses productions, sur le fragile genre humain. Pasolini nous manque parce qu'il était à la fois si proche et si différent, parce qu'il avait tous les talents, et toutes les faiblesses finalement. Son chant était celui de la lucidité et de l'émotion. Il était né pour être libre et pour assouvir toutes ses passions.

Comme Rimbaud, Pasolini a été un 'poète de sept ans'. Et il l'est resté toute sa vie durant. Poète, mais pas seulement. Ou alors en tout, puisqu'il a été tout à la fois, 'poète civil', selon ses propres mots, romancier, critique littéraire et de cinéma, essayiste, pamphlétaire, catholique et communiste, homosexuel, dramaturge, cinéaste, homme libre et réfractaire, provocateur, esprit génial et tourmenté. Il a aimé sa mère, par-dessus tout. Et il a détesté son père que d'autres devoirs animaient. Il a pleuré son frère Guido, partisan tué par d'autres partisans (communistes), comme on pleure la perte de l'être cher. Il a été un individu inconsolable et un citoyen pressé. Mais il a aimé Mozart, Rimbaud, le football et les jeunes garçons du sous-prolétariat romain.

Homme contradictoire et blessé, il a connu le succès et rencontré, sur son chemin (trop bref), d'abondantes et de rudes épreuves. Artiste de grand talent et 'intellectuel organique' (la formule est d'Antonio Gramsci, autre penseur martyr, disparu trop tôt lui aussi), Pasolini a ébranlé une Italie déjà vieille, réactionnaire – «son» Italie qui, du Frioul à Rome, n'a jamais pu accepter sa différence.

Poète civil, nous l'avons dit. Mais, surtout, poète, expérimentant les formes les plus diverses, de la plus traditionnelle à la plus avancée, faisant se rencontrer les langues, abordant tous les sujets, poète lyrique, conceptuel, narratif, politique, autobiographique, poète tout court, durant sa vie entière Pier Paolo Pasolini aura été le poète des sensations inexplicables et des émotions les plus intenses. Il s'est mis à nu sans fard, il a ouvert pour nous ses blessures et s'est exprimé dans une langue à la croisée de toutes les autres, la seule langue probable en vérité, la langue de la jeunesse et du souffle. Pasolini fut donc le poète de la troisième voie, rejetant aussi bien l'hermétisme autoritaire des uns que le romantisme vieillot des autres. Il a su mélanger sans cesse tradition et modernité.

Le temps de cerveau disponible

2015 n'est pas une année comme les autres, et Pasolini n'a pas été un artiste comme les autres. Il descend d'une haute lignée, une lignée de poètes meurtris, de visionnaires malmenés et de rebelles maltraités par les circonstances historiques. Nous lui devons une œuvre éparse et toujours à vif, sensible, une œuvre humaine pleinement. Ses images et ses mots ont traversé la fin du siècle dernier et ont bouleversé le cours de nos existences. Ses images et ses mots ont choqué. Mieux qu'un autre il a su témoigner de son époque. Lui rendre hommage, comme dans les pages qui vont suivre, c'est libérer du 'temps de cerveau disponible' et c'est célébrer la vie malgré toutes les pulsions de mort. Lui rendre hommage, c'est refuser la pensée unique et c'est savoir dire non. C'est conjurer le sort, rejeter l'ordre établi et transgresser les règles sociales de la morale bourgeoise.

Pasolini est mort comme il a vécu, brutalement – stoppé en plein élan, à cinquante-trois ans.

PPP

à la mémoire de Pier Paolo Pasolini

Je te devais au moins ça, Pier Paolo, ces quelques lignes et vers mélangés.
Ami, si différents l'un de l'autre, et pourtant également si proches.
Ami, si proches et si lointains, à la fois.
Toi et moi, Pier Paolo. Toi plus moi.
Comme j'ai coutume de dire, deux versants d'un même feu.

J'avais douze ans quand tu es mort assassiné, début novembre 1975.
J'avais douze ans, et je venais de passer mon mois d'août en famille, à Ravenne, en Italie.
J'avais douze ans, alors…
Et je ne te connaissais pas encore. Ton nom peut-être, ou ton visage vu à la télé.
Je n'avais encore jamais écrit de la main droite tes initiales: **PPP**.

le soleil gronde un peu
la mer étend ses bras
le siècle est nettoyé
par d'obscures rafales
le temps passe un peu vite
du côté d'Ostia Antica

et les héros s'épuisent
à vouloir l'impossible
tout ce petit monde-là
n'a pas oublié
les chagrins les regrets
les amours et les haines
les soirs d'apprentissage
les matins couverts de brume
et la main tendue
et vice et versa
tout ce qui se confond
tout ce qui se cache
ou se replie
derrière la haute muraille
des apparences
un regard indifférent
l'autre versant qui s'assombrit
la dégringolade dans l'éloignement
mais pas un mot devant l'autre
plus haut que l'autre
pas un mot
même pour simplement
dire bonjour
pas un mot même nu
même cru
il n'y a là
rien de définitif
de sacré d'absolu
rien d'universel non plus
d'éternel de parfait
rien
et c'est
déjà beaucoup
tout ou presque
presque tout
et la main tendue
aujourd'hui la fatigue de la route
a vaincu l'ennui du chemin

***

Malade et lisant Pasolini

Notre histoire! étau
de pur amour, force
rationnelle et divine.

Pier Paolo Pasolini. "Le rossignol de l'Église catholique"

L'heure tourne
et je me sens si las
Contre toute attente
je suis malade
et ces derniers temps
mes crises sont rapprochées
J'aimerais appeler à l'aide
qu'on me porte secours
Je voudrais pouvoir hurler
mais surtout je voudrais bien
expérimenter la suite
goûter à des mets inexplorés

Nous sommes toi et moi
très différents Pier Paolo
Nous n'avons connu
ni les mêmes frustrations
ni les mêmes tourments
ni les mêmes égarements
Ma jeunesse fut heureuse
la tienne plus agitée
Mais l'une et l'autre aujourd'hui
sont à jamais perdues

Pier Paolo tes écrits tes films
tes images et tes mots
sont dans mon sang
Tu me traverses de toutes parts
Tu finis même
par encombrer mon cerveau
Pier Paolo comme toi

je n'ai pas toujours
fait les bons choix
Certes tu es plus illustre
ton nom résonne un peu partout
Mais tes vers affranchis anormaux
continuent de parler
par ma bouche
continuent de s'écrire en moi

Nous sommes de la même bande
Pier Paolo
de la même ethnie du même attroupement
Nos investigations morales
un jour ou l'autre finiront par payer
par porter leurs plus amers fruits
Un jour ou l'autre Pier Paolo
notre monde deviendra plus supportable
et nos existences sans aucun doute
beaucoup moins risquées
Un jour ou l'autre Pier Paolo
toi et moi nous serons en effet
des individus un peu plus recommandables

Vivre fatigue incontestablement
Mais l'essentiel est ailleurs
cela a déjà pu se vérifier
L'essentiel c'est l'incroyable
beauté des choses
C'est l'amorce contradictoire
et bondissante
C'est le parfum des jours
l'arrogance extrême de la nuit
C'est ton délire et le mien
mis bout à bout
L'essentiel c'est tout
ce que l'on ne parvient pas
à formuler

Ma maladie est étendue
une sorte de dépression
mélangée à de l'amour de vivre
Une contradiction je suis
une contradiction évidente
Et le diabète ne m'épargne pas
lui non plus
quand dans mes veines ont passé
deux litres de bourbon
J'attends patiemment le verdict
M'aimera-t-elle encore
après le krach

Il y a des moucherons
il y a des cafards
Et il y a toujours trop
de nostalgiques

***

Des livres, des films, des titres, Pier Paolo, enveloppent aujourd'hui mon esprit.

Accattone
Théorème
Pétrole
Mamma Roma
Qui je suis
L'Odeur de l'Inde
Écrits corsaires
Je suis vivant
La Rage, ou *La Rabbia*
La Ricotta
Adulte? Jamais
Les Cendres de Gramsci

Des livres, des films, des titres que je n'oublierai pas de si tôt.
Des œuvres, pour moi, fondamentales, et très vite devenues indispensables.
Des œuvres de vie, de la vie et, surtout, en vie.
Des œuvres «de chair et de sang».

Tes poèmes, tes romans, tes images, ta voix, tes mots, ton cinéma, ta spiritualité et même ta sexualité, n'ont plus aucun secret pour moi. Tu m'as appris avec fermeté le communisme sentimental et l'amour absolu.

Désormais, je sais écrire de ma main droite tes propres initiales.

PPP

Bibliographie citée

Pasolini, Pier Paolo. *Pier Paolo Pasolini*. Paris: Textuel (L'œil du poète). 1997.

———. *La Persécution. Une anthologie (1954-1970)*. Poèmes choisis, présentés et traduits par René de Ceccatty. Paris: Seuil. 2014.

"MATRILINGUE". VARIAZIONI SU "MEDEA" DI PIER PAOLO PASOLINI

Federica Rocco Contin*

Abstract

Matrilingue è un progetto che prende spunto dalla visione di "Medea" (1969) di Pier Paolo Pasolini, nel quale le suggestioni e i rimandi, anche alla *Medea* di Euripide, si esprimono mediante le tre lingue del mio 'dire poetico': l'italiano, il friulano e lo spagnolo.

Matrilingual. Variations from Pier Paolo Pasolini's "Medea"
"Matrilingue" is a poetic project inspired by Pier Paolo Pasolini's "Medea" (1969) and Euripide's *Medea*, in which I use three languages: italian, friulian and spanish.

Deposte ormai le armi giacciono,
calmo è sul petto il respiro
e azzurro lo sguardo si posa
sulle cose, sereno silenzio,
mitologico navigare, sentire
acerbo dell'oblio. Alle spalle
un'apparizione dorata. Sotto
terra i semi perdono la loro forma,
ma poi rinascono e rinascono.

Mírale mientras calza sus sandalias, con la mirada silenciosa de quien pide ayuda para robar la piel y subir al carro. Matas al hermano y descuartizado ya, dejas sus restos por la vía para que el padre demore en su camino.

* Poetessa italiana. Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Deh, mai varcate non avesse a volo le Simplegadi azzurre il legno d'Argo, verso il suolo dei Colchi e mai non fosse nei valloni il pino caduto sotto la scure, e al remo non si fossero strette le mani degli eroi che a cercare vennero il vello d'oro! Navigato allora ella non avrebbe percossa in cuor dall'amore, ma tutto ora ne è infesto e affligge il morbo ogni più cara cosa. Ella, infelice, s'abbandona e ad alta voce i giuramenti invoca e a testimoni chiama gli dèi, e giace, sfatte le membra dal dolore e tutto il dì si strugge in lacrime, degli amici ode i conforti e tutto ciò che era suo ella rimpiange. L'animo ha fiero e sopportare si mali tratti non saprà, pavento che immerga in cuore un'affilata lama, ch'ella è tremenda e contro di lei chi mosse inimicizia facile sarà che non riporti trofei.

Sul carro di pelle di pollo fatto
da Apelle figlio di Apollo,
parte Medea, non vuole
guardare, Pollicino, macabro
imbattersi nelle ombre, oltre
il mare. Ora sa che il mondo è
molto più grande del suo regno
e che questo luogo sprofonderà,
inghiottito dai flutti.

Nancja rivats al minut cinc,
viodi di lontan i cjasons di Grau,
frussons di tiara tal mies da l'aga,
come cuant che o erin pìssui
e lavin la domenia fur in barcja
ta laguna, a viodi i cocai colà ju.

L'offesa chiede solo il rispetto dei giuramenti e delle promesse, ma difficilmente placa la propria ira chi è abituato a comandare. Chiama a sé l'universo a testimoniare cos'ha mai ricevuto in cambio dell'amore profuso, da quando si sente disprezzata non guarda più nessuno negli occhi e riceve consigli restando inerte come un flusso marino. Di nascosto, piange infelice la sua terra, ma la sua indole è violenta. Trama tresche tremende e chi l'avrà avversa non canterà vittoria. Il baratro attende chi a una disgrazia non ancora assorbita aggiunge una pena. Il suo orgoglio è ferito, il suo cuore infuriato è capace di tutto, i suoi occhi atterriscono, non si calmerà se prima non si sarà abbattuta come una saetta! Nessuno pensa alla poesia per sedare le ire nefaste che provocano morti e disgrazie nelle case.

E tu hai pochi anni e peschi
coi piedi nell'acqua tiepida.
Te ne andrai in un paese
lontano di là dal mare e
farai esperienza nuova e
diversa dall'uso della nostra
ragione, più del previsto
saranno per te
gli orrori e gli errori.

Emperifollada, encadenadas las muñecas, azul marino sobre su cabeza y joyas alrededor de su cuello esbelto, paja y fuego. Corre para caerse de bruces y levantarse, atragantado rictus del labio que la ahoga, ojo oblícuo de su perfil egipcio.

La madre esacerbata guarda la progenie con occhi di furia, come accinta a qualche male e l'ira non deporrà se prima non s'abbatterà ferocemente su qualcuno. Sui nemici possa piombare, non sugli amici, che sventura attrae chi confonde il male con il bene. A lei presso non farti, dall'umor suo selvaggio e dall'indole infesta dell'orgoglioso animo guàrdati. Con altro e più alto furore scoppierà il nembo dei gemiti ch'or ora s'innalza per l'aere. Che cosa farà, sì morsa dai cani del male, quella superba anima che ignora ogni pietà? ciò che sfugge la misura, non può altro che svantaggio recare ai mortali, e maggiori sciagure, se il Demone mai s'adira, procaccia alle case. Non vi è parola d'amica che possa molcire lo spirto. Temi l'universo, patrona dei supplici, dei giuri custode per i mortali.

Il Re invita la straniera a lasciare il regno,
il regno insieme ai figli,
La teme esperta nei malefici,
venuta com'è da oltre i confini,
non rientrerà a castello
finché non l'avrà cacciata,
espulsa aldilà del tempo, nella
dimenticanza delle ore uguali
ai giorni e i mesi agli anni.

A si viot Medea, una aparision,
sensa ciscjel, cun pocja musica.
Cui voj cuasi siarats, in bande,
dongje di jè, pieris color muart,
une cros e lui al rit, sturnel
cuasi crot, come un pajaso.

Il vecchio centauro non parla, perché la sua logica è diversa dalla nostra. Tuttavia, è sotto il segno del vecchio centauro che tu nutri amore per Medea e hai pietà di lei e comprendi la sua catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha profondamente creduto, la poverina ha avuto una conversione alla rovescia e non si è più ripresa. Nulla può impedire al vecchio centauro di ispirare dei sentimenti e al nuovo centauro di esprimerli. È ora che tu ti convinca che devi anche a te stessa la buona riuscita delle tue imprese, ma lei non vorrà riconoscere di aver fatto qualcosa solo per amore. Ti rimprovera d'ingratitudine, ma tu, forse anche senza troppa fatica e magari, ammettilo, non volendo, le hai dato infine molto di più di quanto hai ricevuto…

Medea li corica e nel sonno a uno a uno li uccide con un pugnale, poi, nella sua stessa devastazione, appicca le fiamme alla casa: Deh cerca di passare attraverso il fuoco! Non potrai farlo, è inutile tentare, niente è più possibile ormai!

Che cosa hai fatto? Non soffri anche tu come me ora?

(2015)

POESIE SU PASOLINI

Filippo Salvatore*

Di bene te ne voglio un sacco[1]

a Pier Paolo Pasolini

I
Proclamano nelle edicole
l'atroce notizia scandalosa
grossi titoli freschi d'inchiostro:
morto è Pasolini
pestato e arrotato da un riccetto
ch'ha rifiutato la copulazione.

II
Speculano le matrone
durante il teat-time sui particolari
nelle sontuose dimore dei Parioli:
– *Una faccia atroce, invizzita dal vizio,*
ha fatto la fine che si meritava! –

III
Ronzano le ironie nei salotti
dei Novissimi avanguardisti
mentre il tuo corpo puro di pederasta
riposa non ancora incenerito nella bara.

* Poeta. Université Concordia, Montréal.
[1] Verso di un sonetto scritto per Pasolini dalla madre. Questa poesia è stata composta il 2 novembre 1975, subito dopo la notizia dell'assassinio del poeta, scrittore, polemista e regista Pier Paolo Pasolini al Lido di Ostia. Ora in *Terre e infiniti*.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

IV
Ti hanno ritrovato in una pozza
di sangue tra rifiuti immondi
della città di Pietro,
poco distante dal litorale
senza verzura dove s'infrangono
onde di fetida schiuma.

V
All'età della ragione
con in bocca il sapore della lingua
dei gelsi eri scappato giù
dalle sponde del Tagliamento
nella stupenda, misera città
e per l'ansiosa volontà di essere
diverso, nel polveroso, melmoso
Testaccio, impero di accattoni
di bulli e di puttane, a due passi
dall'Aniene, t'eri immerso nel caos
non ancora proletario ed avevi vissuto
l'interno dominio della volgarità.

VI
Mortale peccato non è
il groviglio delle buie viscere,
ma ardore di redenzione;
ben più nera è l'anima del beffardo
fariseo e del politico minchione
che lancia tante pietre
sul tuo errore pagato con la vita.

VII
Riposa in pace, caro *voyeur voyant*,
una vampata di disperata vitalità
ti ha bruciato le ali,
riposa in pace, sacrilego usignolo.
Ora sai se esiste
la sacra matrice del vivere,
l'eterna redenzione che l'inesausta
tua passione ti additava

e ti rendeva cantore inguaribile
della vita vera
che non fa parte della Storia
e ti faceva disperatamente amare
il contadino dalla pelle scura
che nell'universo delle sue colline
apprezza ancora il significato
dell'età del pane, odiare visceralmente
il consumismo offerto
come modello nei caroselli.

VIII
Vorrei poter asciugare,
ringentilito contadino,
eroe della sconfitta nella guerra
col progresso in questa città
nordamericana, le lacrime di ferro
inchiodate negli occhi della vecchia
friulana che soffre, come nel Vangelo
di Matteo, la fine impietosa
di suo figlio sul Calvario.

Le ceneri di Pasolini a Casarsa

Scarne, denti cariati, sono le cime delle Prealpi in lontananza ancora senza neve. Azzurro, limpido il cielo, spazzate via dalla bora le buie, grige nubi della notte. Fresca è l'aria e s'appanna col respiro il vetro della macchina. Solo nei fossi rimane a chiazze la bruma.

Bianchi, tanti, i ciottoli dell'alveo del Tagliamento, quasi un rigagnolo la corrente sotto il ponte. Gialle le foglie morte e già nudi, dritti, s'ergono i rami dei pioppi. Riluce la brina sul muschio dei tronchi dei gelsi e sulle zolle della terra arata di fresco. Quanto tristi appaiono dal finestrino nella piana i lunghi filari delle viti senza uva! Giovani mani nere, figli dei baobab, pellegrini tra le oasi del Sahara, avventurieri per fame su carrette in balia di onde del grande mare, hanno colto i grappoli del refosco e del tocai e ribolle in cantine il mosto che a San Martino sarà anche quest'anno novello vino.

Due fila di cipressi e là, dietro il muro di cinta, a sinistra, dopo il cancello che arrugginito geme, ecco a terra, un piccolo quadrato di marmo, ecco le ceneri

dell'eretico usignolo, ecco cosa rimane del corpo che fu Pier Paolo Pasolini. Accanto, altro quadrato di marmo, il nome di una donna, sua madre, una Colussi delle tante Colussi di Casarsa, che lo portò nelle viscere.

Chi potrà mai dire i tanti segreti che legano una madre al figlio? E capire l'amore della bella friulana che al figlio maledetto diede il nome di Pier Paolo? Fu ermafrodito, disse Dante del Latini, che gli fu maestro, ma che pur mise all'inferno tra i peccatori contro natura. In alto, in un loculo, le spoglie dell'ufficiale, medaglia d'argento al valor militare che gli diede il cognome Pasolini e lo coperse di rampogne per la sua natura di femmina ch'egli anche considerava vizio, peccato. Inciso su un cippo è il nome dell'altro figlio della Brigata Osoppo che gli fu tolto dai rossi.

Nella vita tutto passa e tutto se ne va, ma in natura nulla si crea e tutto si trasforma. Rimane la parola scritta, suggello d'umanità e illusione di perennità.

Ecco il giovane ribelle che lascia i portici, l'archiginnasio e la torre degli Asinelli e tra rogge e gelsi a Versuta o a Valvasone cerca dalla saggezza contadina il *trobar clus* d'Arnaut e il *fin amors* di Bernard e nell'Acadiemuta di Lenga Furlana diventa nuovo miglior cultor e fabbro di parlar materno.

A piazza castello a Valvasone dolce è il suono delle tue parole in furlan, di tutti e di nessuno, che ascolto recitare. Sonori suoni sono ancora le note di Gigion el cardellin che ti è stato compagno di scorrazzate in bicicletta nei giorni di sole e di temporali e ti difese sotto la Loggia di San Giovanni a Casarsa dall'accusa di oscenità.

Studiavi Giotto e Mantegna e dipingevi di nascosto, da *fauve* francese, corpi nudi che sognavi. E ti illudesti di trovar nei quaderni di Gramsci un vangelo nuovo, diverso da quello di Cristo. E diventasti spergiuro e ti condannarono e ti crocifissero perché non vollero intendere la tua ricerca di giustizia e di sacralità.

E fuggisti dal greto del Tagliamento limpido verso le torbide sponde dell'Aniene e tra bulli di borgata della stupenda, misera città vivesti pudico di giorno e di notte assaporasti la volgarità. E pagasti con la vita le pulsioni delle buie viscere che, peccato originale, tua madre ti diede.

Ti ho portato una rosa e l'ho lasciata sul quadrato di marmo a Casarsa, dove t'hanno riportato, caro voyeur voyant. Finita è l'età del pane e sempre sentina,

peggiore, è il mondo e la nostra Italia. S'usa il motore ora, non la vanga, in campagna. Ci resta la memoria di te, le tue immagini, la tua tomba, la tua parola ornata.

Bibliografia citata

Pasolini, Pier Paolo. "Lettera a mia madre". Id. *Terre e infiniti*. Vasto: Q. 2012: 40-42.

BIBLIOGRAFIE
DI PIER PAOLO PASOLINI

PASOLINI IN CANADA: UNA BIBLIOGRAFIA

Andrea Schincariol*

Elenchiamo di seguito le opere di Pier Paolo Pasolini tradotte e pubblicate in Canada, accompagnate dalla lista aggiornata degli studi canadesi sul poeta e cineasta friulano. Il materiale primario include le traduzioni apparse in volume o in periodico, e la filmografia. L'esiguità della lista relativa alle pellicole è imputabile, molto probabilmente, alla natura del mercato cinematografico Canadese, il quale si appoggia sulla distribuzione statunitense da un lato, francese dall'altro. La ricerca è stata condotta interrogando le basi di dati dei cataloghi Worldcat, Amicus (catalogo nazionale canadese) e Érudit (piattaforma quebecchese di diffusione di riviste scientifiche). Ulteriori record sono stati estratti dal repertorio bibliografico compilato da Pacchioni (2008), da *Pier Paolo Pasolini. Bibliographie sélective et commentée* (Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, ottobre 2013, aggiornata al gennaio 2014, url: http://www.cinematheque.fr/data/document/pasolini.pdf, consultato il 16 luglio 2015) e dal contributo di Julie Paquette al presente volume. Il materiale primario e il materiale secondario sono ordinati secondo un criterio cronologico crescente.

Materiale primario

Traduzioni in volume

Pasolini, Pier Paolo. *The First Paradise, Odetta*. Trad. Antonino Mazza. Kingston, Ont.: Thee Hellbox Press. 1985.

———. *Pier Paolo Pasolini: Poetry*. Trad. Antonino Mazza. Toronto: Exile. 1991.

———. *Théâtre*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac (Babel, 177). 1995.

———. *The Savage Father*. Trad. Pasquale Verdicchio. Toronto: Guernica (Drama, 18). 1999.

———. *Manifesto for a New Theatre Followed by Infabulation*. Trad. Thomas Simpson. Toronto: Guernica (Drama, 28). 2008.

* Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Traduzioni in periodico

Pasolini, Pier Paolo. "Que faire du bon sauvage?". *Vice Versa. Magazine transculturel*, 1 (1983) 1: 1, 10-11.

———. "Freud connaît bien les astuces du grand romancier". Trad. Gilles Dupuis. *Liberté*, 38 (1996), 3: 27-34.

Disegni/Arte

Pasolini, Pier Paolo. *P.P. Pasolini. Disegni e dipinti / Drawings and Paintings*. Catalogo esposizione. Ed. Art Gallery at Harbourfront e Istituto italiano di cultura. Toronto: Art Gallery at Harbourfront. 1983.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "Gospel according to St. Matthew / Il Vangelo Secondo Matteo". Distribuito in Canada da Westwood Screen. 1965.

———. "Salò o Le 120 Giornate di Sodoma / Salò, or the 120 Days of Sodom". Montréal. Qc.: Audio Ciné Films. 1985.

———. "Medea" (1969). Collingwood, Vic.: Madman Entertainment. 2007.

Materiale secondario

In volume

Conte, Michel. *Nu, comme dans nuages*. Boucherville, Qc.: Mortagne. 1980. [autobiografia di Conte in cui si evoca l'incontro con Pasolini].

Basile, Jean. *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini: discours poétique sur les gays, le féminisme et les nouveaux mâles*. Montréal: VLB. 1983.

La Rochelle, Réal. *"Médée", c'est Callas*. Montréal: Cinémathèque Québécoise. 1988.

Zigaina, Giuseppe. *Pasolini between Enigma and Prophecy*. Trad. Jennifer Russell. Toronto: Exile. 1991.

Picchione, John e Lawrence R. Smith (eds.). *Twentieth-Century Italian Poetry. An Anthology*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto. 1993.

Rumble, Patrick Allen e Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 1994.

Rumble, Patrick Allen. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 1996.

Azzopardi, Michel. *Massimo Girotti: un acteur aux cent visages*. Paris/Montréal: L'Harmattan (Champs visuels). 1998. [Girotti è nel cast di "Teorema" e di "Medea"].

Piotte, Jean-Marc. *Passion selon le corbeau*. Chicoutimi: J.-M. Tremblay (Classiques des sciences sociales). 2003.

Payne, Roberta. *Selection of Modern Italian Poetry in Translation*. Montreal/Kingston/London/Ithaca: MQUP. 2004.

Picchione, John. *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices*. Toronto: University of Toronto. 2004.

Ryan-Scheutz, Colleen. *Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2007.

Mertens, Pierre. *Le Don d'avoir été vivant*. Paris/Montréal: Écriture. 2009. [Pier Paolo Pasolini come fonte di ispirazione].

di Michele, Mary. *The Flower of Youth: Pier Paolo Pasolini Poems*. Toronto: ECW. 2011.

Pacchioni, Federico. *Inspiring Fellini: Literary Collaborations Behind the Scenes*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2014. [Fellini e i suoi collaboratori, tra cui Pier Paolo Pasolini].

Bondavalli, Simona. *Fictions of Youth: Pier Paolo Pasolini, Adolescence, Fascisms*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2015.

Seger, Monica. *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2015.

Capitoli o parti di libro

Mascotto, Jacques. "La chair du temps. À partir de P.P. Pasolini". Fulvio Caccia e Antonio D'Alfonso (eds.). *Quêtes: textes d'auteurs italo-quebecois*. Montréal: Guernica. 1985.

Gilbert, Sky. "Pasolini/Pelosi, or The God in Unknown Flesh: A Theatrical Inquiry Into the Murder of Filmmaker Pier Paolo Pasolini". Id. *The Unknown Flesh*. Toronto: Coach House. 1995.

———. "In Which Pier Paolo Pasolini Sees His Own Death in the Face of a Boy: A Defacement in the Form of a Play". Id. *The Unknown Flesh*. Toronto: Coach House. 1995.

Bonneville, Léo. "Le cas Pasolini". *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel: Organisation catholique internationale du cinéma, OCCIC.* Saint-Laurent, Qc.: Fides. 1998: 112-138.

Testa, Carlo. "Sade and Pasolini. Requiem for a Utopia: *Salò or the 120 Days of Sodom*". *Masters of Two Arts: Re-Creation of European Literatures in Italian Cinema*. Toronto: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2002: 101-121.

Iovino, Serenella. "The Ashes of Italy: Pier Paolo Pasolini's Ethics of Place". James Gifford e Gabrielle Zezulka-Mailloux (eds.). *Culture and the State 1: Landscape and Ecology*. Edmonton: CRC Humanities Studio. 2003: 70-91.

Lesperance, Gabrielle. "Beginning to think about *Salò*". Amilcare Iannucci (ed.). *Dante, Cinema, and Television*. Toronto/Buffalo: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2004: 97-105.

Rumble, Patrick. "*Dopo tanto veder*: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies". Amilcare Iannucci (ed.). *Dante, Cinema, and Television*. Toronto/Buffalo: University of Toronto (Toronto Italian Studies). 2004: 153-165.

Paquette, Julie. "La question du refus face au pouvoir intégrateur: Pasolini et le poète déterré par les porcs à l'ère du fascisme de la société de consommation". G.R.O.S. (ed.). *Pour une éc(h)ologie des refus*. Montréal: Possibles. 2013: 133-145.

———. "Pier Paolo Pasolini: marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-poétique de *Salò*". Gilles Labelle, Éric Martin e Stéphanie Vibert (eds.). *Les Racines de la liberte, reflexions a partir de l'anarchisme tory?* Montréal: Nota Bene. 2014: 175-207.

Articoli

La Rochelle, Réal. "Entretien avec Pasolini". *Séquences*, 40 (1965): 35-40.

"Sunday 9.30 pm. UCC *Uccellacci e uccellini* by Pier Paolo Pasolini". *The Gazette*, (1 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

Kattan, Naïm. "*Uccellacci e uccellini* de Pasolini". *Le Devoir*, (2 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

"Falcons and Sparrows". *The Star*, (2 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

"Senza titolo". *La Tribuna Italiana*, (3 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

"Senza titolo". *La Presse*, (12 août 1966). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Uccellacci e uccellini". Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.

Perreault, Luc. "Pasolini selon le jésuite Marc Gervais". *La Presse*, (10 mai 1969): 41.

Bonneville, Léo. "Pier Paolo Pasolini et la religion". *Séquences*, 69 (1972): 31-35.
Gervais, Marc. "Pier Paolo Pasolini, le dernier cri d'un cinéaste au bord de l'abîme". *Cinéma Québec*, 43 (mai 1976) 5, 3: 8-11.
Vallières, Pierre. "Qui a peur de Pasolini". *Le Berdache*, 23 (1981): 24-26.
———. "À propos de *Salò* et de Fassbinder". *Le Berdache*, 24 (1981): 30-33.
———. "*Salò* sort du placard". *Le Berdache*, 25 (1981): 9.
———. "Pasolini: Choisir sa vie c'est choisir sa mort". *Le Berdache*, 26 (1981): 37-41.
Giguère, André. "Pasolini, Salò et le fascisme". *Séquences*, 107 (1982): 20-25.
Lemieux, Louis-Guy. "Salò, de Pasolini: cochon ou génial?". *Le Soleil*, (18 septembre 1982). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
"Films porno, Mgr Lavoie part en croisade". *La Presse*, (8 janvier 1983). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
Martel, Réginald. "Un colloque Pasolini". *La Presse*, (17 janvier 1983): 11.
Boutin, Jacques. "Mgr Lavoie exagère". *Le Soleil*, (18 janvier 1983). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
Perreault, Luc. "Les Cinémas-Unis s'entendent avec Mgr Lavoie". *La Presse*, (10 juin 1983). Dossier numérisé: International. Boîte numérisée 30. "Salò ou les cent vingt journées de Sodome", 1975. Archives Médiathèque Guy L. Côté. Cinémathèque québécoise.
De Facendis, Dario e Mascotto, Jacques. "Entre mythe et pragma: place et fonction du mythe dans l'œuvre de Pasolini". *Études littéraires*, 17 (1984), 1: 95-116.
Guary, Jean-Pierre. "Sabatier se défoule, Pasolini s'épanche; *Actes impurs* suivi de *Amado mio*, par Pier Paolo Pasolini, Gallimard, 1983". *Nuit blanche*, 14 (1984): 28. [recensione].
Piotte, Jean-Marc Piotte. "La passion selon le corbeau". *Conjoncture politique au Québec*, 5 (1984): 133-137.
Beaudet, André. "Colloque Pasolini". *Interventions du parlogue 1*. Montréal: Les herbes rouges. 1985.
Descôteaux, Jean-Marc. "*Théorème* 1985". *Jeu*, 35 (1985): 156-157.
Mariniello, Silvestra. "Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma". *Cinémas*, 5 (1994), 1-2: 41-56.
La Rochelle, Réal. "Rétrospective Pasolini: la rage et la musique". *Ciné-Bulles*, 14 (1995), 4: 5-7.
Mandolini, Carlo. "Pier Paolo Pasolini: un cinema de poésie". *Séquences*, 180 (1995): 17-18.
Gardi, Kim. "The Crisis of Transition: Pier Paolo Pasolini's *African Oresteia*". *Quaderni d'Italianistica*, 17 (1996), 1: 89-99.
Mariniello, Silvestra. "La résistance du corps dans l'image cinématographique. La mort, le mythe et la sexualité dans le cinéma de Pasolini". *Cinémas*, 7 (1996), 1-2: 89-107.
Hardt, Michael. "Exposure: Pasolini in the Flesh: II. The Superior Empiricism of the Human". *Canadian Review of Comparative Literature*, 24 (1997), 3: 579-587. Ripreso e tradotto col titolo "L'exposition de la chair chez Pasolini". *Multitudes*, 4 (2004), 18. http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=MULT_018_0159#no1 (consultato il 15 giugno 2015).
Castiel, Élie. "*Théorème* de Pier Paolo Pasolini; *Théoreme* (*Teorema*), Italie, 1968, 100 minutes". *Séquences*, 197 (1998): 21.
———. "À découvrir…; Qui je suis, Canada, 1996, 41 minutes". *Séquences*, 205 (1999): 14.
Mariniello, Silvestra. "St. Paul: The Unmade Movie". *Cinémas*, 9 (1999), 2-3: 67-84.
Habib, André. "Remarques sur une reception impossible: *Salò* et *La grande bouffe*". *Postscript: A Journal of Graduate School Criticism and Theory*, 5 (2000), 2: 23-38. Ripreso con lo stesso titolo in *Hors Champ*, 4 gennaio 2001. http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article37 (consultato il 15 giugno 2015).

Pellerin, Dominique. "*Écrits sur le cinéma: petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Pier Paolo Pasolini, Textes réunis et traduits par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, 219 pages". *Séquences*, 210 (2000): 73. [recensione].

Marsolais, Gilles e Pâquet André (eds.) *24 images. Les territoires du cinéma documentaire*, 124 (automne 2005). Il dossier ospita una *Rétrospective Pasolini* composta dai seguenti contributi: Roy, André. "Pasolini, le désespéré": 4-7; Lévesque, Robert. "Le sol, le ciel": 8; Roy, André. "Exercices d'admiration": 9.

Castiel, Élie. "Pasolini/Moretti ou un cinéma nommé Désir". *Séquences*, 248 (2007): 34-35.

Amberson, Deborah. "Neo-Capitalism, Acedia and Non-Style in Pier Paolo Pasolini's *Petrolio*". *Quaderni d'italianistica*, 29 (2008), 2: 53-72.

Campbell, Peter A. "Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text". *Modern Drama*, 51 (2008), 1: 84-103. [rif. a Pasolini].

Gastaldi, Sciltian. "Colleen Ryan-Scheutz. *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto. 2007". *Quaderni d'italianistica*, 29 (2008), 1: 209-211. [recensione].

Hervé, Stéphane. "Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini: critiques de la transgression". *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 43-44 (2008): 91-102.

Laberge, Yves. "Récits de vie comparés de trois intellectuels de gauche: Eric Hobsbawm, Pierre Bourgault, Pier Paolo Pasolini". *Canadian Journal of Political Science*, 41 (2008), 1: 203-209.

Pacchioni, Federico. "Pasolini in North America. A Bibliographical Essay on Scholarship Between 1989 and 2007". *Studi Pasoliniani*, 2 (2008): 139-155.

Garrett, Daniel. "Pier Paolo Pasolini's *Notes for an African Orestes*". *Off Screen*, 13 (2009), 4: http://offscreen.com/view/pier_paolo_pasolini (consultato il 19 giugno 2015).

Loiselle, Marie-Claude. "Falardeau, Pasolini, Émond et nous". *24 images*, 145 (2009): 3.

Pla, Nelly. "Pier Paolo Pasolini. Jeter son corps dans la lutte". *Séquences*, 268 (2010): 19-27.

———. "Pasolini". *Séquences*, 268 (2010): 20-21.

———. "La Trilogie de la vie". *Séquences*, 268 (2010): 22-24.

Roy, André. "*The Night Pasolini Died* de Roberta Torre". *24 images*, 150 (2010): 38.

Ballangé, Aliénor. "La couleur du sacré dans la *Médée* de Pasolini". *Séquences*, 274 (2011): 26-29.

Castiel, Élie e Ballangé, Aliénor. "La *Médée* de Pier Paolo Pasolini". *Séquences*, 274 (2011): 25.

Patry, Mario. "Défense et illustration du modèle italien; Angela Biancofiore, *Pasolini: Devenir d'une création*, Paris: L'Harmattan, 2012, 301 pages". *Séquences*, 280 (2012): 19. [recensione].

Baillargeon, Mercédès. "Romantic Disillusionment, (Dis)Identification, and the Sublimation of National Identity in Québec's 'New Wave': *Heartbeats* by Xavier Dolan and *Night #1* by Anne Émond". *Quebec Studies*, 57 (2014), 1: 171-191. [rif. sparsi a Pasolini].

Paquette, Julie. "Du lumpen prolétariat à la jeunesse aux cheveux longs: la problématique de l'innocence dans *La séquence de la fleur de papier* (1969) de Pier Paolo Pasolini". *Hors Champ*, 28 aprile 2014. http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article568 (consultato il 15 giugno 2015).

Roy, André. "Hommage affectif à Pasolini; *Pasolini* d'Abel Ferrara". *24 images*, 170 (2014): 59-60.

Tesi/Dissertazioni

Rumble, Patrick Allen. *La "Trilogia Della Vita": Pier Paolo Pasolini's Schermo Eloquio*. Ottawa/Toronto: Library and Archives Canada (Thèses canadiennes). 1991.

Fasola, Cecilia Iris. *La función del intelectual: Pier Paolo Pasolini, Tahar Ben Jelloun y Octavio Paz*. Université de Montréal. 1994.

Dupuis, Gilles. *Trois cas d'une critique marginale: Aquin, Gould et Pasolini*. Ottawa/Toronto: Library and Archives Canada (Thèses canadiennes). 1998.

Vesia, Michael. *Tracing the Form of the Post-Neorealist City: Rome in the Early Films of Pier Paolo Pasolini:* Accattone*,* Mamma Roma*, and* La Ricotta. Ottawa/Toronto: Library and Archives Canada (Thèses canadiennes). 2006.

Boudreau, Jean-Philippe. *Le scénario de film: une esthétique de l'inachèvement: perspectives théoriques du non finito*. Université Laval. 2007.

Dunghe, Adelmo Peter. *A Hermeneutics of Film: Pasolini's Semiotics and a Cinema of the Sacred*. Ottawa/Toronto: Library and Archives Canada (Thèses canadiennes). 2007.

Germain, Myriam e Silvestra Mariniello. *Poétique de la recherche: parcours, rencontres et décloisonnements dans le processus créateur*. Université de Montréal. 2007. [il capitolo 3 è consacrato a Pasolini].

Romano, Elisa. *Métafiction et érotisme dans trois romans contemporains:* A Sport and a Pastime *de James Salter,* Teorema *de Pier Paolo Pasolini et* Trou de mémoire *d'Hubert Aquin*. Université de Montréal. 2011.

Filmografia

Dufaux, Georges, Clément Perron e Office national du film du Canada. *Cinéma et réalité*. Montréal: Office national du film du Canada. 1967. VHS, 58 min.

Cacopardo, Max et al. *Palme d'Or, une histoire du cinéma depuis 1945*. Épisode 23. Montréal, Qc.: Le Groupe Multimédia du Canada. 1985. VHS, 25 min.

Giordana, Marco Tullio. *Pasolini an Italian Crime* (1995). Montréal: Alliance Video. 1996. VHS, 100 min.

Denker, Henry et al. *Bible Movie Classics*. [Disc 2]. Montreal, Qc.: St. Clair Entertainment Group. 2008. DVD, 295 min.

Risorse online

Beauclair, René. *Pier Paolo Pasolini*. Montréal: Cinémathèque Québécoise ("Repères bibliographiques" 59). 2005. http://www.cinematheque.qc.ca/sites/default/files/PDF/RB59.pdf (consultato il 1° giugno 2015).

Tierney, Kevin et al. *Rapport annuel Cinémathèque québécoise 2005-2006*. Montréal: Cinémathèque Québécoise. 2006. [segnalazione di due eventi a 30 anni dalla morte di Pier Paolo Pasolini] http://www.cinematheque.qc.ca/sites/default/files/files/rapport-annuel-2004-05.pdf (consultato il 1° giugno 2015).

Eventi (conferenze, convegni, retrospettive)

Éthier, Jean-René, Ptre. "*Théorème* de Pier Paolo Pasolini". Communication donnée à l'Université Laval, Congrès de Théologie. 1970. (Archives de la cinémathèque).

Pasolini. Entre l'horreur et l'innocence. Convegno organizzato dall'UQAM e dall'Union des Écrivains du Québec. 29 gennaio 1983.

Pier Paolo Pasolini. Retrospettiva organizzata dall'Art Gallery of Ontario. 1-26 giugno 1990.

Tutto Pasolini, l'intégrale de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini. Retrospettiva organizzata dalla Cinémathèque Québécoise. 2 novembre-17 dicembre 2005: http://www.cinematheque.qc.ca/fr/content/2005-retrospective-pier-paolo-pasolini (consultato il 4 giugno 2015).

Pier Paolo Pasolini: The Poet of Contamination. Retrospettiva organizzata da Tiff-Cinémathèque e Italian Cultural Institute, in collaborazione con Cinecittà Luce, associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini" e Cineteca di Bologna. Art Gallery of Ontario, 2010: http://www.iictoronto.esteri.it/IIC_Toronto/webform/SchedaEvento.aspx?id=476 (consultato il 4 giugno 2015).

The Pasolini Project. Diretto e trad. da Adam Paolozza e Coleen MacPherson, basato su *Pilade* di Pier Paolo Pasolini, 1969, progetto presentato al *Spotlight. Italy Festival Canadian Stage*, Toronto, 19 marzo 2011.

Pasolini citoyen l'engagement dans le réel. Ciclo di conferenze e di proiezioni organizzato dall'Université de Montréal. Anno accademico 2013-2014: http://www.cceae.umontreal.ca/Pasolini-citoyen (consultato il 4 giugno 2015).

Religion rebelle. Réflexions éthico-politiques sur l'œuvre de Pier Paolo Pasolini. Convegno organizzato dal Centre de recherche en éthique publique et gouvernance, Saint-Paul University (Ottawa). 5-6 novembre 2015: http://ustpaul.ca/fr/conference-reflextions-ethico-politiques-sur-l-oeuvre-de-pier-paolo-pasolini_1875_17.htm (consultato il 1 giugno 2015).

Altro

Pasolini aujourd'hui. Trasmissione radiofonica a cura di Jacques Mascotto. Radio-Canada. Ottobre 1983.

PASOLINI NEGLI STATI UNITI: UNA BIBLIOGRAFIA

Simone Francescato*

Con la presente ricerca bibliografica si intende offrire un aggiornamento sugli studi condotti negli Stati Uniti riguardanti Pier Paolo Pasolini e la sua opera. Il materiale primario presenta principalmente le traduzioni apparse in volume e in periodico, interviste, cataloghi di mostre, e una filmografia dello scrittore e regista friulano, quest'ultima limitata alle uscite in DVD degli ultimi quindici anni[1]. Il materiale secondario include biografie, repertori bibliografici e studi critici a carattere monografico, capitoli di libro, articoli in formato cartaceo e online, tesi/dissertazioni e materiale filmico ispirato a Pasolini. In considerazione della vastità della letteratura secondaria ispirata, soprattutto in passato, dall'interesse per la personalità eclettica e controversa e la produzione cinematografica di Pasolini, si è qui scelto di riportare, nelle voci capitoli di libro, articoli e tesi, solo quelli apparsi in lingua inglese dall'inizio del nuovo millennio. Essi sono testimonianza del crescente rigore scientifico e del maggior distacco dall'immagine stereotipata dell'artista che caratterizza la critica contemporanea. Per approfondimenti sulla letteratura critica precedente, si rimanda ai repertori bibliografici di Greene (1997) e Pacchioni (2008).

Le opere verranno presentate in ordine cronologico crescente e all'interno dello stesso anno si seguirà l'ordine alfabetico. Per indicare la pagina non riportata dalle banche dati digitali verrà usata la seguente sigla: p.n.r. Qualora invece non siano contemplate le pagine si utilizzerà la sigla: s.p.

* Università Ca' Foscari Venezia.

[1] Per ulteriori informazioni si consulti, per esempio, il catalogo online worldcat.org.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Materiale primario

Traduzioni in volume

Pasolini, Pier Paolo. *The Ragazzi*. Trad. Emile Capouya. New York: Grove Press. 1968.
———. *Oedipus Rex: A Film*. Trad. John Mathews. New York: Simon and Schuster. 1971.
———. *The Divine Mimesis*. Trad. Thomas Erling Peterson. Berkeley: Double Dance Press. 1980.
———. *Poems*. Trad. Norman MacAfee e Luciano Martinengo. Pref. Enzo Siciliano. New York: Random House. 1982.
———. *Pier Paolo Pasolini: Drawings and Paintings*. Ed. Johannes Reiter e Giuseppe Zigaina. Berkeley: University Art Museum, University of California. 1984.
———. *Roman Nights and Other Stories*. Trad. John Shepley. Marlboro, Vt: Marlboro Press. 1986.
———. *Roman Poems*. Trad. Lawrence Ferlinghetti e Francesca Valente. Pref. Alberto Moravia. San Francisco: City Lights Books. 1986.
———. *Heretical Empiricism*. Trad. Ben Lawton e Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press. 1988.
———. "E l'Africa?". Trad. Sam Rohdie. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press. 1995: 100-102.
———. *Heretical Empiricism*. Trad. Louise Barnett e Ben Lawton. Bloomington. Indiana: University Press. 1995.
———. "Marilyn". Trad. Sam Rohdie. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington, Indiana: University Press. 1995: 199-200.
———. *A Desperate Vitality*. Trad. Pasquale Verdicchio. La Jolla, CA: Parentheses Writing Series. 1996.
———. *Petrolio*. Trad. Ann Goldstein. New York: Pantheon Books. 1997.
———. *The Book of Crosses*. Trad. Jack Hirschman e Philip Lamantia. San Francisco: Deliriodendron Press. 2001.
———. "*La meglio gioventù* and other Friulian poems". Trad. Adeodato Piazza Nicolai. Luigi Bonaffini e Achille Serrao (eds.). *Dialect Poetry of Northern & Central Italy: Texts and Criticism (A Trilingual Anthology).* New York: Legas. 2001: 403-413.
———. *Stories from the City of God*: *Sketches and Chronicles of Rome.* Trad. Walter Siti e Marina Harss. New York: Handsel. 2003.
———. *The New Youth*. Trad. Lucia Gazzino. Berkeley: Marimbo. 2005.
———. *Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*. New York: Skarstedt Gallery. 2009 [con un saggio di P.P. Pasolini datato ottobre 1975].
———. *In Danger: A Pasolini Anthology*. Trad. Jack Hirschman. San Francisco: City Lights Books. 2010.
———. "Release". Trad. Hugh Shankland. Helen Constantine (ed.). *Rome Tales: Stories*. Oxford e New York: Oxford University Press. 2011: 21-34.
———. *Saint Paul: A Screenplay*. Trad. Elizabeth A. Castelli. London & New York: Verso. 2014.
———. *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*. Trad. Stephen Sartarelli. Pref. James Ivory. Chicago e London: University of Chicago. 2014.

Traduzioni in periodico

Pasolini, Pier Paolo. "Observations on the Long Take". Trad. Norman MacAfee e Craig Owens. *October*, 13 (1980): 3-6.
———. "What Is Neo-Zhdanovism and What Is Not". Trad. Norman MacAfee e Craig Owens. *October*, 13 (1980): 7-10.
———. "Rital" and "Raton"". Trad. John Shepley. *October*, 31 (1984): 33-48.
———. "Flesh and Sky". Trad. David Stivender e J D. McClatchy. *Poetry*, 155 (1989): 51.

———. "The Lament of the Excavator" (da "il Pianto Della Scavatrice"). Trad. David Stivender and J D. McClatchy. *Poetry*, 155 (1989): 48-49.
———. *Affabulazione* (selections). Trad. Thomas Simpson. *Journal of Performance and Art*, (2007).
———. *Manifesto for a New Theatre*. Trad. Thomas Simpson. *Journal of Performance and Art*, (2007).

Interviste

Stack, Oswald e Pasolini, Pier Paolo. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*. Bloomington: Indiana University Press. 1969.

Disegni/Arte

Reiter, Johannes e Zigaina, Giuseppe (eds.). *Pier Paolo Pasolini: Drawings and Paintings*. Berkeley: University Art Museum, University of California. 1984.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "The Decameron". Santa Monica, CA: MGM Home Entertainment. 2002.
———. "Accattone". New York: Waterbearer Films. 2003.
———. "Pier Paolo Pasolini Collection: II". New York: Waterbearer Films. 2003.
———. "The Gospel According to Saint Matthew". New York, NY: Waterbearer Films. 2003.
———. "Teorema". Port Washington, NY: Koch Lorber Films. 2005.
———. "Salò, the 120 Days of Sodom". Irvington, NY: Criterion Collection. 2008.
———. "Medea". Port Washington, NY: Entertainment One. 2011.
———. "The Anger". Los Angeles, CA: Raro Video. 2011.
———. "Arabian Nights". New York, N.Y.: The Criterion Collection. 2012.
———. "Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life". New York: Criterion Collection. 2012.
———. "The Canterbury Tales". New York: Criterion Collection. 2012.
———. "The Decameron". New York: Criterion Collection. 2012.

Materiale secondario

Biografie

Siciliano, Enzo. *Pasolini: A Biography*. Trad. John Shepley. New York: Random House. 1982.

Saggi e repertori bibliografici

Gordon, Robert S.C. "Recent Work on Pasolini in English". *Italian Studies*, 62 (1997): 180-188.
Pacchioni, Federico."Pasolini in North America: A Bibliographical Essay on Scholarship Between 1989 and 2007". *Studi Pasoliniani*, 2 (2008): 139-154.
Handman, Gary. *Pier Paolo Pasolini: A Bibliography of Materials in the Uc Berkeley Library*. 2009. Internet resource.
Mamula, Tijana. *Pier Paolo Pasolini. Oxford Bibliographies Online*. 2013. Internet resource.

Studi monografici

Anderson, Laurie J. *Challenging the Norm: The Dialect Question in the Works of Gadda and Pasolini*. Stanford, Calif: Humanities Honors Program, Stanford University. 1977.
Snyder, Stephen. *Pier Paolo Pasolini.* Boston: Twayne. 1977.
Allen, Beverly. *Pier Paolo Pasolini: the Poetics of Heresy: The Poetics of Heresy*. Saratoga, CA: Anma Libri. 1982.
Friedrich, Pia. *Pier Paolo Pasolini*. Boston: Twayne. 1982.

Mueller, Lauren E. *Semiotics in Italy: Cesare Segre, Gianfranco Bettetini, Pier Paolo Pasolini, Emilio Garroni*. West Lafayette, IN: Purdue University. 1984.

Spiegel, Robert A. *The Rape of Innocence: History and Myth in the Work of Pier Paolo Pasolini, 1958-1966*. Ann Arbor: UMI. 1985.

Watson, William V. *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word*. Ann Arbor: UMI. 1989.

Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema As Heresy*. Princeton, N.J: Princeton University. 1990.

Barth David Schwartz. *Pasolini Requiem*. New York: Pantheon Books. 1992.

Jewell, Keala J. *The Poiesis of History: Experimenting with Genre in Postwar Italy*. Ithaca: Cornell University Press. 1992.

Viano, Maurizio. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California. 1993.

Peterson, Thomas E. *The Paraphrase of an Imaginary Dialogue: The Poetics and Poetry of Pier Paolo Pasolini*. New York: P. Lang. 1994.

Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University. 1995.

Ward, David. *A Poetics of Resistance: Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*. Madison N.J.: Fairleigh Dickinson University. 1995.

Restivo, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham, NC: Duke University. 2002.

Deapo, Matthew; Jackson, M.W.; Gannon, Charles e Simpson, Richard H. *Dissecting the Existential Mind in Literature and Film*. Saint Bonaventure, N.Y: St. Bonaventure University. 2005.

Blandeau, Agnès. *Pasolini, Chaucer and Boccaccio: Two Medieval Texts and Their Translation to Film*. Jefferson, N.C: McFarland. 2006.

Rhodes, John D. *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*. Minneapolis: University of Minnesota. 2007.

Lawton, Ben e Bergonzoni, Maura. *Pier Paolo Pasolini: In Living Memory*. Washington, DC: New Academia Pub. 2009.

Maggi, Armando. *The Resurrection Of The Body: Pier Paolo Pasolini From Saint Paul to Sade.* Chicago: University Of Chicago. 2009.

Brisolin, Viola. *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*. Oxford e New York: Peter Lang. 2011.

Righi, Andrea. *Biopolitics and Social Change in Italy: From Gramsci to Pasolini to Negri*. New York: Palgrave Macmillan. 2011.

Capitoli di libro

Harty, Kevin J. e McGregor, James H. "*The Decameron* on Film". James H. McGregor (ed.). *Approaches to Teaching Boccaccio's* Decameron. New York: Modern Language Association of America. 2000: 164-171.

Ravetto, Kristine S. "*Salò*: A Fatal Strategy". *The Unmaking of Fascist Aesthetics*. Minneapolis MN: University of Minnesota. 2001: 97-147.

Orsitto, Fulvio S. "Rome: Images and Metaphors of the Eternal City in Italian Film after WWII". Will Wright e Steven Kaplan (eds.). *The Image of the City in Literature, Media, and Society*. Pueblo, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, University of Southern Colorado. 2003: 11-14.

Steimatsky, Noa. "Pasolini on Terra Sancta: Towards a Theology of Film". Ivone Margulies (ed.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University. 2003: 245-269.

Orsitto, Fulvio S. "The Iconic Violence of Pasolini's Prostitutes, in The Image of the Hero in Literature, Media, and Society". Will Wright e Steven Kaplan (eds.). *The Image of the Hero in Literature, Media, and Society*. Pueblo, CO: Colorado State University. 2004: 3-7.

Fuller, Christopher. "Two thousand years of storytelling about Jesus: how faithful is Pasolini's Gospel to Matthew's Gospel?". Marcia Kupfer (ed.). *The Passion Story: From Visual Representation to Social Drama*. University Park: Pennsylvania State University. 2008: s.p.

Guneratne, Anthony R. "Six authors in search of a text: the Shakespeares of Van Sant, Branagh, Godard, Pasolini, Greenaway, and Luhrmann". *Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*. New York: Palgrave MacMillan. 2008: p.n.r.

Torlasco, Domietta. *The Time of Crime: Phenomenology, Psychoanalysis, Italian Film*. Stanford: Stanford University. 2008.

Casarino, Cesare. "Can the subaltern confess? Pasolini, Gramsci, Foucault, and the deployment of sexuality". Ernst Alphen, Mieke Bal e C E. Smith (eds.). *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford, CA: Stanford University Press. 2009: p.n.r.

Fuller, Christopher. "The Magi story through the eyes of Pasolini: a Bahktinian reading". Jeremy Corley (ed.). *New Perspectives on the Nativity*. London & New York: T&T Clark International. 2009: 132-147.

Pinar, William F. "Pier Paolo Pasolini: a most 'excellent' pedagogist". *The Worldliness of a Cosmopolitan Education: Passionate Lives in Public Service*. New York: Routledge. 2009: 99-142.

Vighi, Fabio. "Ethics of drive: beauty and its enjoyment from Rohmer to Pasolini". *Sexual Difference in European Cinema: The Curse of Enjoyment*. Basingstoke & New York: Palgrave MacMilllan. 2009: p.n.r.

Barber, Stephen. "The last film, the last book: Pasolini and Sade / Stephen Barber". John Cline e Robert G. Weiner (eds.). *From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century*. Lanham: Scarecrow Press. 2010: s.p. (fonte internet).

Landis, Bill. "Realism(s). The neorealist transgressions of Pier Paolo Pasolini". Robert G. Weiner e John Cline (eds.). *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*. Lanham: Scarecrow Press. 2010: 3-8.

Benci, Jacopo. "'An Extraordinary Proliferation of Layers': Pasolini's Rome(s)". Dorigen Caldwell e Lesley Caldwell (eds.). *Rome: Continuing Encounters between Past and Present.* Farnham & Burlington: Ashgate. 2011: 153-188.

Wilson, Kristi M. "Hero trouble: blood, politics, and kinship in Pasolini's *Medea*". Michael G. Cornelius (ed.). *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*. Jefferson, N.C: McFarland & Company. 2011: 28-39.

Cassano, Franco-Bouchard, Norma-Ferme Valerio. "Pier Paolo Pasolini: Life as Oxymoron". *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. New York: Fordham University Press. 2012: 85-106.

Greene, Shelleen. "Zumurrud in her camera: Pier Paolo Pasolini and the global south in contemporary Italian film". *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. New York: Continuum. 2012: 210-252.

Trento, Giovanna. "Pier Paolo Pasolini in Eritrea: subalternity, grace, nostalgia, and the 'rediscovery' of Italian colonialism in the Horn of Africa". Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo (eds.). *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave MacMillan. 2012: 139-156.

Cavallini, Roberto. "'Qualcosa di concreto': Mimetic Fiction and Spectrality in Pier Paolo Pasolini's Cinema of Poetry". Marlisa Santos (ed.). *Verse, Voice, and Vision: Poetry and the Cinema*. Lanham MD: The Scarecrow Press. 2013: p.n.r.

Smith, Gregory. "Narrating Place: Perspectives on Pier Paolo Pasolini's Rome". Gregory Smith e Jan Gadeyne (eds.). *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*. Farnham & Burlington: Ashgate. 2013: 277-299.

Luzzi, Joseph. "Poesis in Pasolini: theory and practice". *A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film*. Baltimore: Johns Hopkins University. 2014: s.p. (fonte internet).

Merjian, Ara H. "The Shroud of Bologna: Lighting Up Pier Paolo Pasolini's Sensational Corpus". Sally M. Promey (ed.). *Sensational Religion*. 2014: 447-455.

Mirabile, Andrea e Lynn Ramey. "'Real' Bodies?: Race, Corporality, and Contradiction in The Arabian Nights and Pier Paolo Pasolini's *Il fiore delle mille e una notte* (1974)". Karina F. Attar e Lynn Shutters (eds.). *Teaching Medieval and Early Modern Cross-Cultural Encounters*. New York: Palgrave MacMillan. 2014: 141-158.

Nowell-Smith, Geoffrey. "Pasolini: Religion and Sacrifice". Camil Ungureanu e Costică Brădățan (eds.). *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation*. New York - London: Routledge. 2014: p.n.r.

Sisto, Antonella C. "Pier Paolo Pasolini's thousand notes of contestation". *Film Sound in Italy: Listening to the Screen*. New York: Palgrave MacMillan. 2014: 157-186.

Belau, Linda. "Sublimation, Myth and the Work of Dreams: Radical Nostalgia and Melancholic Attachment in Pier Paolo Pasolini's *Edipo re*". Francesco Pascuzzi e Bryan Cracchiolo (eds.). *Dreamscapes in Italian Cinema*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University. 2015: p.n.r.

Cristiano, Anthony. "The Cinedream in Pasolini and Cassavetes". Francesco Pascuzzi e Bryan Cracchiolo (eds.). *Dreamscapes in Italian Cinema*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University. 2015: p.n.r.

McCrea, Barry. "The queer linguistic utopia of Pier Paolo Pasolini". *Languages of the Night: Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe*. New Haven - London: Yale. 2015: 47-73.

Sitney, P. Adams. "Pier Paolo Pasolini and 'the cinema of poetry'". *The Cinema of Poetry*. New York: Oxford. 2015: 15-34.

Articoli

Barbaro, Salvatore. "Word Length Distribution in Italian Letters by Pier Paolo Pasolini". *Journal of Quantitative Linguistics*, 7 (2000), 2: 115-120.

Catania, Saviour. "Cinematizing the Euripidean and Sophoclean Spatial Dialectics: On the *Skene-Self* in Pasolini's *Medea* and *Edipo Re*. *Literature Film Quarterly*, 28 (2000), 3:170-179.

Mousoulis, Bill. "In the Extreme: Pasolini's *Salò*". *Senses of Cinema*, 4 (2000): s.p.

Pezzotta, Alberto. "*Salò*: 15 Years of Vision". *Senses of Cinema*, 11 (2000): s.p. (fonte internet).

Rappaport, Mark. "The Autobiography of Pier Paolo Pasolini". *Film Quarterly*, 56 (2000), 1: 2-8.

Ryan-Scheutz, Colleen Marie. "The Unending Process of Subjectivity: Gendering Otherness as Openness in Pasolini's *Decameron*". *Annali d'Italianistica*, 18 (2000): 501-517.

Caminati, Luca. "Interrogating Reality: Pasolini's Experimental Ethnography of *Appunti per un film sull'India*". *Romance Languages Annual*, 12 (2001): 145-149.

Keating, Patrick. "Pasolini, Croce and the Cinema of Poetry". *Scope: An Online Journal of Film Studies* (2001): s.p. (fonte internet).

Aichele, George. "Translation as De-Canonization: *Matthew's Gospel* According to Pasolini". *Cross Currents*, 5 (2002), 4: 524-534.

Forni, Kathleen. "A 'Cinema of Poetry': What Pasolini Did to Chaucer's *Canterbury Tales*". *Literature Film Quarterly*, 30 (2002), 4: 256-263.

Khalip, Jacques. "Love's Maturity: Pasolini's 'La scoperta di Marx'". *Forum Italicum*, 2 (2002): 360-392.

Lauer, Robert A. "A Revaluation of Pasolini's *Salò*". *Comparative Literature and Culture*, 4 (2002), 1: s.p. (fonte internet).

Moliterno, Gino. *"The Canterbury Tales". Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*, 19 (2002): s.p. (fonte internet).

Chasseguet-Smirgel, Janine. "Body and Cosmos: Pasolini, Mishima, Foucault". *American Imago: Studies in Psychoanalysis and Culture*, 61 (2004), 1: 201-221.
Eloit, Audrène. "*Oedipus Rex* by Pier Paolo Pasolini: The Palimpsest: Rewriting and the Creation of Pasolini's Cinematic Language". *Literature Film Quarterly*, 4 (2004): 288-299.
Pugh, Tison. "Chaucerian Fabliaux, Cinematic Fabliau: Pier Paolo Pasolini's *I racconti di Canterbury*". *Literature Film Quarterly*, 32 (2004), 3: 199-206.
Wood, Sarah. "Hotel Psychoanalysis: Pasolini, Libido, Sacher-Masoch, Humour, Freud, Women, Deleuze, Free Association, Adorno, Blindness, Cixous, Touch… And Other Distinguished Guests". *Angelaki*, 9 (2004), 1: 1-221.
Leone, Massimo. "A Semiotic Comparison Between Mel Gibson's *The Passion of the Christ* and Pier Paolo Pasolini's *The Gospel According to Saint Matthew*". *Pastoral Psychology*, 53 (2005), 4: 351-360.
Ricketts, Jill. "Regarding Lorenzo: Pasolini's Vision of Boccaccio's Lisabetta". *Film Quarterly*, 22 (2005), 4: 379-386.
Bondavalli, Simona. "Charming the Cobra with a Ballpoint Pen: Liminality and Spectacular Authorship in Pier Paolo Pasolini's Interviews". *Modern Language Notes*, 122 (2007), 1: 24-45.
Jacobsen, K. "Pasolini's Films". *New Politics*, 11 (2008), 5: 55-58.
Hardt, M. "Pasolini Discovers Love Outside". *Diacritics*, 39 (2009), 4: 113-129.
Casarino, C. "The Southern Answer: Pasolini, Universalism, Decolonization". *Critical Inquiry*, 36 (2010), 4: 673-696.
Matteucci, P, e K Pinkus. "The Rome of Pasolini's *Petrolio*". *Annali D'italianistica*, 28 (2010): 295-316.
Ours, K.S. "The Time-Image from Pasolini to Ciprí and Maresco". *Romance Notes*, 51 (2011), 2: 199-208.
Braun, Emily. "Italia Barbara: Italian Primitives from Piero to Pasolini". *Journal of Modern Italian Studies*, 17 (2012), 3: 259-392.
Rumble, P. "A Cinema of Poetry: The Films of Pier Paolo Pasolini". *Artforum*, 51 (2013), 5: 170-179.
Stefano, John D. "Picturing Pasolini". *Art Journal*, 56 (2014), 2:18-23.

Tesi/Dissertazioni

Wilson, Kristi Michelle. *Euripideanism: Euripides, Orientalism and the Dislocation of the Western Self*. University of California, San Diego. 2000.
Caminati, Luca. *Representations of India in Post-War Italian Literature and Cinema: Pasolini, Rossellini and Antonioni*. University of Wisconsin, Madison. 2001.
Feightner, Sarah E. *Pier Paolo Pasolini: Language of Cinema, Language of Reality, Language of Resistance*. Honors College of William and Mary. 2002.
Thibideau, Concetta P. *The Myth of Christ and the Sacred in Pasolini's Writings and Films*. University of Maryland, College Park. 2002.
Bondavalli, Simona. *The Buffoon and the Magician: Poetry, Spectacle and Critical Discourse in the Works of Pier Paolo Pasolini*. University of Washington. 2003.
Masoni, Gabriella L. *Renaissance, Mannerist and Baroque Painting in the Films of Pier Paolo Pasolini*. California State University. 2003.
Torlasco, Domietta. *Undoing the Scene of the Crime: Time and Vision in Italian Cinema*. University of California, Berkeley. 2003.
Grace, Pamela, e Robert Stam. *Blockbuster Jesus: the Hagiopic, Fundamentalism, and Religious Violence*. New York University. 2004.
Amberson, Deborah. *Stretching the Standard: Philosophies of Style in the Work of Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda, and Pier Paolo Pasolini*. University of Pennsylvania. 2005.

Deapo, Matthew; Jackson, M.W.; Gannon, Charles e Simpson, Richard H. *Dissecting the Existential Mind in Literature and Film*. Saint Bonaventure University. 2005.
Wahbeh, Farris. *Forget Godard: The Cinematic Abductions of Pier Paolo Pasolini and Guy Debord*. M.A. School of the Art Institute of Chicago. 2005.
Benini, Stefania. *A Force from the Past: The Medieval Imagination of Pier Paolo Pasolini*. Stanford University. 2006.
Carlorosi, Silvia. *Cinepoiesis: The Visual Poetics of Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni and Franco Piavoli*. University of Pennsylvania. 2006.
Mistretta, Vincenzo. *Using the Real As a Poetic Element in Cinema: A Free Form Writing Experiment Based on the Work of Pier Paolo Pasolini*. State University of New York at Buffalo. 2006.
Pendleton, David W. *"The Eye of Desire": Exoticism, Homoeroticism, Cinema*. University of California, Los Angeles. 2006.
Lewis, Eleanore F. *Murder in Pier Paolo Pasolini's* Il Decameron. Georgetown University. 2007.
Lewis, Kimberly. *Versions of Engagement: A Journal, the Novel, and Postwar Italy and France*. University of Chicago. 2007.
Cardillo, Giulia. La Divina Mimesis*: Fragments of a Modern Hell*. University of Notre Dame. 2008.
Otey, Jessica L. *Tragedy As Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*. University of California, Berkeley. 2008.
Paparcone, Anna. *Echoes of Pier Paolo Pasolini in Contemporary Italian Cinema: The Cases of Marco Tullio Giordana and Aurelio Grimaldi*. Cornell University. 2009.
Seger, Monica. *Mislaid Landscapes: Environmental Change and Interstitial Terrain in Calvino, Pasolini, Celati, Vinci and Ciprì and Maresco*. Ann Arbor, MI. 2010.
Annovi, Gian-Maria. *In the Theater of My Mind: Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work*. Columbia University. 2011.
Bridge, Matthew. *A Monster for Our Times: Reading Sade Across the Centuries*. Columbia University. 2011.
Garber, Michelle M. *A Theory of Contamination: Contamination in Pier Paolo Pasolini's* Decameron. University of Virginia. 2011.
Mabrey, Beatrice G. *So This Is a Man: Renegotiating Italian Masculinity Through Liminality*. Austin: University of Texas. 2011.
Woodfin, Fabiana. *Spaesati d'Italia: Emigration in Italian National Identity Construction from Postwar to Economic Miracle*. University of California, Berkeley. 2011.
Agostinelli, Virginia e Sbragia, Albert. *Mass Media, Mass Culture and Contemporary Italian Fiction*. University of Washington. 2012.
Saleem, Sobia. *"Never Trust the Teller", He Said. "trust the Tale": Narrative Technique from the* Arabian Nights *to Postmodern Adaptations by Rabih Alameddine and Pier Pasolini*. University of California, Santa Cruz. 2012.
Castagnino, Angelo e Luisetti, Federico. *The Intellectual As a Detective: From Leonardo Scia-scia to Roberto Saviano*. Chapel Hill, N.C: University of North Carolina at Chapel Hill. 2013.
Mugnai, Metello e Luisetti, Federico. *Religion Reconsidered: The Gospel According to the Italian 20th Century*. Chapel Hill, N.C: University of North Carolina at Chapel Hill. 2013.
Spampinato, Denise. *From the City to the Cine-City: Re-imagining Naples Through Goethe, Benjamin, Sohn-Rethel and Pasolini*. Irvine, CA: University of California, Irvine. 2013.
Materiale filmografico ispirato a Pasolini
Kellerman, Alan (dir.). "The Bible According to Hollywood". Westlake Village, CA: Passport International Productions. 2004.
Ferrara, Abel (dir.). "Pasolini". Europictures. 2014.

PIER PAOLO PASOLINI IN ISPANO-AMERICA

Rocío Luque*

Con la presente bibliografia si vuole offrire una panoramica su ciò che stato pubblicato di e su Pier Paolo Pasolini in Ispano-America. La ricerca è stata condotta interrogando le basi di dati del catalogo globale Worlcat, dei cataloghi della produzione scientifica ispana Dialnet e AECID, e dei sistemi delle biblioteche nazionali di Madrid e delle varie capitali latino-americane. È doveroso segnalare la difficoltà di accesso ai materiali di molti paesi – eccezione fatta per il Messico, il Perù e l'Argentina – dovuta a sistemi bibliotecari obsoleti, e l'abbondante presenza di materiale pubblicato in Spagna, presente nei vari centri dell'America Latina. Ciò si deve alla lunga subordinazione degli editori del continente alle case editrici della Penisola.

La bibliografia primaria presenta le traduzioni apparse in volume, in miscellanea e in periodico, e una filmografia, prodotta in lingua originale sottotitolata o in versione doppiata. La bibliografia secondaria include studi critici a carattere monografico, capitoli di libro, articoli in formato cartaceo e *on line*, tesi di laurea, pagine web, materiale filmico e grafico ispirato a Pasolini, ed eventi (proiezioni, convegni, mostre fotografiche e premi) a lui dedicati. Questi ultimi sono focalizzati sull'ultimo decennio, poiché comprendono due commemorazioni importanti: il novantesimo anniversario dalla nascita nel 2012 e il quarantesimo anniversario dalla morte nel 2015. Il materiale primario è presentato in ordine cronologico crescente, mentre il materiale secondario è in ordine alfabetico. Per indicare dati non riportati dalle banche digitali, si è ricorso alle seguenti sigle: p.n.r (pagina non riportata), s.d (*sine data*), s.n (*sine nomine*).

Si segnala inoltre che la presente ricerca, nonostante i paesi ispano-americani siano diciannove, ha visto la preponderanza dell'Argentina (data l'ingente presenza della comunità italiana nel territorio) e del Messico. In secondo luogo, sono Cuba, Chile, Colombia, Guatemala, Perù, Puerto Rico, Uruguay e Venezuela, ad essere attratti dalla figura dell'intellettuale friulano per la sua dimen-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

sione politica e artistica. Sono stati inclusi anche due riferimenti dell'*Hispanic Journal* e del *Centro de Artes Gráficas* di Miami, poiché strettamente connessi al lavoro di ricercatori e docenti latino-americani negli Stati Uniti.

Bibliografia primaria

In volume

Pasolini, Pier Paolo. *Muchachos de la calle*. Trad. Attilio Dabini. Buenos Aires: Fabril. 1961.
———. *Una vida violenta*. Trad. Attilio Dabini. Caracas: Monte Ávila. 1969.
———. "Medea". Trad. Magda Pochintesta. Buenos Aires: Alfa Argentina. 1970.
———. "Teorema". Trad. Enrique Pezzon. Buenos Aires: Sudamericana. 1970.
———. *El sueño de una cosa*. Caracas: Tiempo nuevo. 1971.
———. "Accattone". Trad. Hernán Mario Cueva. Buenos Aires: Sudamericana. 1974.
———. *Escritos corsarios*. Caracas: Monte Ávila. 1978.
———. *Amado mío*. Trad. Jesús Pardo y Jorge Binaghi. México D.F.: Seix Barral. 1984.
———. *Fabulaciones*. Trad. Ángela Sassone. México D.F.: Ediciones de Cultura Popular. 1985.
———. *Descripciones de descripciones*. Trad. Guillermo Fernández. México D.F.: Conaculta. 1995.
———. *La mejor juventud*. Trad. Delfina Muschietti. Buenos Aires: La Marca. 1996.
———. *Historias de la ciudad de Dios*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1997.
———. *La realidad*. México D.F.: Praxis. 2002.
———. *Empirismo herético*. Trad. Esteban Nicotra. Buenos Aires: Brujas. 2005.
———. *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Trad. Diego Bentivegna. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. 2005.
———. "Teorema". Trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires: Edhasa. 2005.
———. *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. Trad. Miguel Bustos García. México D.F.: UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2006.
———. *La divina mímesis*. Trad. Diego Bentivegna. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. 2011.
———. *Epigramas y otros poemas*. Buenos Aires: Alción. 2012.

In miscellanea

Alonso, Rodolfo (ed. e trad.). *Poesia italiana contemporanea*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo. 1971.
———. *Los mares del Sud y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982.
———. *Mostra della poesia*. Caracas: Bid & Co. 2008.
———. *Epigramas y otros poemas*. Córdoba: Alción. 2012.
Bentivegna, Diego (ed.). *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2014.
Canfield, Martha L. (ed. e trad.). *Poesia en forma de rosa*. Caracas: Pequeña Venecia. 1992.
Cobo Borda, Juan Gustavo. *Cuerpo erótico*. Bogotá: Villegas Editores. 2005.
Fernández, Guillermo (ed. e trad.). *Pier Paolo Pasolini. Antología breve*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 1979.
Fernández, Guillermo. *Poesía italiana del siglo XX: breve antología*. Tlahuapan, Puebla/México D.F.: Premia/Universidad Nacional Autónoma de México. 1987.
Gutiérrez Vega, Hugo (ed. e trad.). *Poesía italiana moderna: Cardarelli, Montale, Pasolini, Pavese, Quasimodo, Saba y Ungaretti*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 1974.
Pasolini, Pier Paolo. "Cine de poesía". *33 ensayos de cine: antología*. Ed. Edgar Soberón Torchia. La Habana: Escuela Internacional de Cine y TV. 2008: p.n.r.

———. "Prefacio". *Las italianas y el amor*. Gabriella Parca. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965: 7-11.
S.n. *Homenaje a Dante*. Managua: Hospicio-León. 1966.

In periodico

Alonso, Rodolfo (ed. e trad.). "5 Poemas de Pier Paolo Pasolini". *El Lagrimal Trifurca*, (1976): s.p.
———. "Poemas de Pier Paolo Pasolini". *Poesia*, 28 (s.d.): p.n.r.
Pasolini, Pier Paolo. "Abiura dalla *Trilogia della vita*". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_abiura.htm.
———. "Autopresentación". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_autorrepresentacion.htm.
———. *Poemas de Pier Paolo Pasolini*. Trad. Delfina Muschietti. *A media voz*, (s.d.): http://amediavoz.com/pasolini.htm.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. "Teorema". México D.F.: Conaculta. 1968.
———. "Il vangelo secondo Matteo". Buenos Aires: Página 30. 1999.
———. "Teorema". México D.F.: Zima Entertainment. 1999.
———. "El evangelio según San Mateo". México D.F.: Eurolatinoamericana. 2006.
———. "El evangelio según San Mateo". México D.F.: Video Mercury Films. 2012.
———. "Il vangelo secondo Matteo". Buenos Aires: El Ciudadano. 2012.

Bibliografia secondaria

In volume

Bentivegna, Diego e Link, Daniel. *Pier Paolo Pasolini. Pasiones heréticas: correspondencia 1940-1975*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. 2005.
Cueto, Sergio e Tardonato Faliere, Elena. *Escritura del horror: Joseph Conrad, Pier Paolo Pasolini*. Rosario: UNR. 2000.
Fernández, Dominique. *En manos del destino: autobiografía imaginaria de Pier Paolo Pasolini*. Buenos Aires: Emecé. 1984.
Fernández, Guillermo e Bonfil, Carlos. *Pier Paolo Pasolini. Descripciones de descripciones*. México D.F.: Conaculta. 1995.
Gallone, Osvaldo. *Montaje por corte*. Buenos Aires: Puntosur. 1988.
Hausberger, Bernd e Moro, Raffaele. *La revolución mexicana en el cine. Un acercaminto a partir de la mirada ítaloeuropea*. México D.F.: El Colegio de México. 2013.
Kohen, Héctor; Grüner, Eduardo e Russo, Sebastián. *Las luciérnagas y la noche: reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini*. Buenos Aires: Godot. 2013.
Moncada, Luis Mario e Chías, Edgar. *Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos, 1947-2003: Sartre, Grotowski, Krejca, Pasolini, Kantor, Jodorowsky, Piccolo Teatro, Schechner, Boal, Müler, Sanchis Sinisterra, Minouchkine, La Rendija, Derrida, García Veronese, Stoklos, Spregelburd, Telón de Aquiles*. México D.F.: Conaculta, 2005.
Tardonato Faliere, Elena. *Acción y palabra: El periodismo en Rodolfo Walsh y Pier Paolo Pasolini*. Buenos Aires: La Bohemia, 2001.
Uribe Villegas, Óscar. *Commedia ed Odysseia del bravo ragazzo di Casarsa*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.
Zigaina, Giuseppe. *Temas y trenos de Pier Paolo Pasolini: un triller puramente intelectual*. Trad. Maia Fernández Miret. México D.F.: Siglo Veintiuno. 2013.

In miscellanea

Adrianzén, Eduardo. "Demonios en la piel: la pasión según Pasolini". Alfredo Bushby (ed.). *Romanticos y posmodernos a dramaturgia peruana del cambio de siglo.* Lima: Pontifici Universidad Católica del Perú. 2011: p.n.r.

Aulicino, Jorge Ricardo. "Pasolini: crítica y religión". *Escrito sobre papel*. Chubut: Espacio Hudson. 2012: p.n.r.

Espinosa Mendoza, Norge. "Pasolini en forma de teatro". *Escenarios que arden: miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo*. La Habana: Letras Cubanas, 2012: p.n.r.

Flores, Rogelio. "Pasolini soy yo". *Rocanrol suicida*. México D.F.: Versodestierro. 2001: p.n.r.

Guzzi, José. "La presencia de lo sagrado en Borges y Pasolini". Cristina Bulacio (ed.). *De laberintos y otros Borges: ensayos sobre J.L. Borges.* Buenos Aires: Victoria Ocampo, 2004: p.n.r.

León, Francisco. *El canto del cisne*. México D.F.: Nueva Imagen. 1998: p.n.r.

Loaeza, Guadalupe. "Pier Paolo Pasolini". *En el clóset*. México D.F.: B., 2011: p.n.r.

Payeras, Javier. "La vida es sólo un escalofrío: poesía y deseo en la obra de Pier Paolo Pasolini". *Lecturas menores*. Guatemala: Cultura. Ministerio de Cultura y Deportes. 2008: p.n.r.

Rolando, Jorge. "Pier Paolo Pasolini en La India". *Sombras viajeras*. Miami: Centro de Artes Gráficas. 2005: p.n.r.

S.n. "*La pasión según Mateo* de Pier Paolo Pasolini (1964)". *La temática religiosa en el cine*. Lima: Grupo Cinematográfico Imágenes. 1989: p.nr.

Torreblanca Navarro, Omar. "La violencia sexual en *Saló* de Pasolini: re-visitando a Sade". Miriam Gutiérrez Otero e Olga Livier Bustos Romero (eds.). *Perspectivas socioculturales de la violencia sexual en Mexico y otros paises.* Ciudad Juárez, Chihuaha: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 2010: p.n.r.

Vega Casanova, Manuel Jair e al. "Pasolini en Medellín: jóvenes, transferencia de medios y esferas públicas locales". Cicilia M. Krohling Peruzzo, Thomas Tufte e Manuel Jair Vega Casanova (eds.). *Trazos de otra comunicacion en America Latina: Practicas comunitarias, teorias y demandas sociales.* Barranquilla: Universidad del Norte. 2011: 283-300.

Yoel, Gerardo. *Pensar el cine: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

In periodico

Andreini, Vanna. "El muchacho, el poeta y el huésped: un acercamiento a *Tal còur di un frut* de Pier Paolo Pasolini". *Filología*, 1 (2009): 5-26.

Arango, Arturo. "Otro cine imperfecto". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2005): 16-18.

Belbusti, Marina e Crolla, Adriana (trad.). "Homenaje a Pier Paolo Pasolini". *Cuadernos de Italianistica Cubana*, 12 (2006): 112-114.

Berardinelli, Alfonso. "Pier Paolo Pasolini: un inconformista olvidado". *Metapolítica: la mirada limpia de la política*, 12 (2008), 58: p.n.r.

Bernades, Horacio. "Pasolini era un intelectual molesto". *Página 12*, (5 giugno 2013): http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-28846-2013-06-05.html.

Canfield, Martha L. "Pasolini, poeta en español". *Gradiva*, VII (1994), 11: 10-12.

———. "*Una desesperada vitalidad*, de Pier Paolo Pasolini". *Fornix - Revista de creación y crítica*, 2 (2000): 195-209.

Capelle, Ana. "Pasolini habla de *Teorema*". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_teorema.htm.

Celdrán, Carlos. "Pasolini, un instante". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2005): 80.

Correa, Ernesto. "El cine: realidad fragmentada o ficción de continuidad. JFK o la fragmentación de la realidad en función del relato". *Anagramas: Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 1 (2002): 89-104.

Cortés, José Ángel. "Entrevista con Pier Paolo Pasolini". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_entrevista.htm.

Curbelo, Jesús David. "De *Las cenizas de Gramsci*. Experimentación, realismo y pasión de la poesía de Pasolini". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2005): 24-27.
D'Ascia, Luca. "El mito trágico en la obra de Pier Paolo Pasolini". *Suma Cultural*, 1 (2000): 87-106.
De Nóbrega, José Carlos. "*El Decamerón* de Pasolini: adaptación poética de un gran relato". *Lenguaje y comunicación*, (s.d.): http://lenguajeycomunicacionudea.blogspot.it/2011/02/pier-paolo-pasolini-y-su-adaptacion-de_04.html.
Dittus, Rubén. "El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini". *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 53 (2013): 141-157.
Elías, Carlos Francisco. "Pier Paolo Pasolini las profecías de un genio fílmico y su evangelio". *Hoy Digital*, (23 agosto 2014): hoy.com.do/pier-paolo-pasolini-las-profecias-de-un-genio-filmico-y-su-evangelio/.
Espejo Paredes, José Dionisio. "Pier Paolo Pasolini: los tiempos de lo real". *Revista Universidad de Antioquia*, 247 (1997): 66-71.
Fernández Muriano, Nicolás. "Deleuze lector de Pasolini: acerca del 'estilo indirecto libre' en el cine". *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9 (2014): 1-17.
Fraboschi, Azucena Adelina. "*Medea*, de Pasolini, por Pasolini". *Stylos*, 7 (1998): 165-186.
Freidemberg, Daniel. "Pasolini lector de García Márquez: contra una escritura servicial". *La Tecl@ Ene*, (s.d.): http://www.lateclaene.com/#!freidemberg-daniel/c1ciz.
Gazzera, Carlos. "Pier Paolo Pasolini, un hereje del siglo 20". La Voz del Interior, (13 ottobre 2005). http://archivo.lavoz.com.ar/2005/1013/suplementos/cultural/nota363732_1.htm.
González García, María. "Misticismo y erotismo: de San Juan de la Cruz a Pier Paolo Pasolini. Alegoría y teorema de la seducción". *Hispanic Journal*, 33 (2012), 1: 49-60.
Grűner, Eduardo. "Los soles de Pasolini (Y sus mugres)". *La Fuga*, (s.d.): http://www.lafuga.cl/los-soles-de-pasolini/384.
Gutiérrez Vega, Hugo. "Un poema para Pier Paolo Pasolini". *La Jornada Semanal*, 821 (28 novembre 2010): http://www.jornada.unam.mx/2010/11/28/sem-hugo.html.
Koss, Natacha. "Pasolini: el retorno de lo sagrado", *La Jornada Semanal*, 821 (28 novembre 2010). http://www.jornada.unam.mx/2010/11/28/sem-cara.html.
La Porta, Filippo. "De *Cartas luteranas*. Para una introducción a la carta a Gennariello destinada al público cubano de hoy". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2005): 28-36.
La Porta, Filippo. "De *Escritos corsarios*". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2005): 18.
Laurens, Mauricio. "La imagen que proponía Pasolini". *ArtNexus: Arte en Colombia Internacional*, 18 (1982): 22-24.
Link, Daniel. "Más moderno que todos los modernos". *La máquina del tiempo*, (s.d.): http://www.lamaquinadeltiempo.com/critica/pasolini01.htm.
Mancuso, Hugo. "Rasgos de una estética anarquista en *Salò* de Pier Paolo Pasolini". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_estetica.htm.
Maristain, Mónica. "Disparen contra García Márquez: 'Un burlón fascinante' (Pasolini); '¿De veras plagiaste a Balzac?' (Fernando Vallejo)". *Sin embargo*, (20 aprile 2014): http://www.sinembargo.mx/20-04-2014/967134.
Martins, Juan. "La irreverencia del cuerpo: *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*". *Crítica teatral*, (s.d.): http://www.argosteatro.cult.cu/STOCKMAN/stockman-criticas/Mracay.html.
Meier, Martha. "Estamos contigo Pasolini". *El Comercio. Opinión*, (s.d.): http://elcomercio.pe/opinion/columnistas/estamos-contigo-pasolini-martha-meier-mq-noticia-1717583.
Merlo, Alessandra. "Pasión e ideología". *Revista Casa Silva*, 9 (1996): 247-261.
Muschietti, Delfina. "A 30 años del asesinado de Pier Paolo Pasolini: el último renacentista". *Le Monde Diplomatique: una voz clara en medio del ruido*, 4 (2005), 40: 30-31.
Nicastro Honesko, Vinicius. "Para una ética sin culpa: Agamben lector de Pasolini". *Pléyade*, 12 (2013): 135-161.

Nicotra, Esteban. "La poesía de *Del diario (1945-1947)*". *La máquina del tiempo*, (s.d.): http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/pasolini01.htm.
Niño Amieva, Alejandra. "El diálogo como proyecto artístico: discurso indirecto libre en Pasolini y Bachtin". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_dialogo.htm.
Passerone, Giorgio. "Pound y Pasolini sin estilo". *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 44 (2008): 159-169.
Patat, Alejandro. "El salto en el vacío". *La Nación*, (8 febbraio 2013): http://www.lanacion.com.ar/1552457-el-salto-en-el-vacio.
Perna, Cecilia. "El tiempo de la tragedia (dos lecturas posibles para el film *Medea* de Pier Paolo Pasolini)". *El Ángel exterminador*, 22 (2013): http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.22/medeapasolini.html.
Pogolotti, Graziella. "Pier Paolo Pasolini. Vida y muerte de la herejía". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2005): 2-37.
Ponte, Antonio José. "Luciérnagas políticas". *Diario de Cuba*, (23.02.13): http://www.diariodecuba.com/de-leer/1361658550_281.html.
Romero, Almicar. "Pier Paolo Pasolini: el mundo único de un autor". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_mundo.htm.
Rossi, Annunziata. "El primer Manierismo toscano y P. P. Pasolini". *Acta Poética*, 36 (2015), 1: 119-132.
Silva Beauregard, Leonardo. "Un personaje de Pasolini". *Crónicas Venezuela*, (13 marzo 2015): http://cronicasvenezuela.com/2015/03/13/un-personaje-de-pasolini/.
S.n. "Pasolini: Textos que son capítulos, artículos, reflexiones: textos que son su imagen". *Cine Cubano*, 141 (1995): 54-65.
S.n. "Abel Ferrara sobre Pasolini: su mente, su corazón y su alma son eternos". *La Prensa. Pe.*, (26 marzo 2015): http://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-abel-ferrara-sobre-pasolini-su-mente-su-corazon-y-su-alma-son-eternos-41498.
S.n. "Pier Paolo Pasolini". *TalCualDigital.com*, (3 dicembre 2012): http://www.talcualdigital.com/Nota/79627/Pier-Paolo-Pasolini.
S.n. "*La pasión según San Mateo*: film en avant première". *Centro de Orientación Cinematográfica del Perú*, 19 (s.d.): p.n.r.
Sokolowicz, Joaquín. "El evangelio de la rebeldía. Pier Paolo Pasolini: cine, burguesía, revolución". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_evangelio.htm.
Valentin, Louis. "Pier Paolo Pasolini: Edipo y yo". *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 4 (2005): http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_edipo.htm.
Yépez, Diego. "Pasolini: la búsqueda del Dionisio solar". *El Telégrafo*, (16 giugno 2013): http://www.editogran.com.ec/cultura/carton-piedra/item/pasolini-la-busqueda-del-dionisio-solar.html.
Zanolli Fabila, Betty. "Paralelismos históricos", *El Sol de México*, (8 settembre 2014): http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n3531051.htm.
Zonta, José María. "Pasolini o la pureza de la furia". *La Nación*, 11 (2001): 1-2.
Zuluaga, Pedro Adrián. "Las autobiografías de Pasolini". *Revista Universidad de Antioquia*, 255 (1999): 95-98.

Tesi di laurea

Ramírez Nieves, Emmanuel. *La creatividad herética: propuestas éticas, políticas y estéticas en* Teorema *y* Porcile *de Pier Paolo Pasolini*. Universidad de Puerto Rico (Río Piedras Campus). 2007.
Trejo Aparicio, Sergio. *El tratamiento de la variación lingüística no estándar como reflejo de la oralidad en un texto literario. Traducción comentada de* Ragazzi di vita *de Pier Paolo Pasolini*. El Colegio de México. 2015.

Risorse on line

PPPP. Pier Paolo Pasolini Pages in the World. Cuba. http://www.pasolini.net/world_cuba.htm.
PPPP. Pier Paolo Pasolini Pages in the World. México. http://www.pasolini.net/world_mexico.htm.

Filmografia

Pelayo González-Torre, Ángel. "*Salò o las 120 jornadas de Sodoma*: la verdad según Pasolini". México D.F./Valencia: Tirant lo Blanch. 2012.

Immagini

Cromberg, Roland y Cromberg, Jorge E. Edipo Rey *y Pasolini*. Buenos Aires: Eds. de Cine. 1968.
S.n. "Teorema". Guadalajara: Artwork Reproduction. 1976.

Eventi

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini. Scen. Michel Azama. Dir. Carlos Celdrán. La Habana: Teatro Nacional de Cuba. 2004.
Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini. Scen. Michel Azama. Dir. Carlos Celdrán. XVI Festival Internacional del Teatro de Caracas. 16 aprile 2006.
El último hombre. Una aproximación a P.P. Pasolini. Montevideo: Cinemateca Uruguaya - Fundación Espinola Gómez - Instituto Italiano de Cultura. 15-25 novembre 2010.
Conociendo el cine de Pier Paolo Pasolini. Homenaje en el año del 90° aniversario de la Sociedad Friulana de Buenos Aires. Cine Teatro IFT. 2-30 ottobre 2012.
Montevideo: serata in onore di Pasolini a 90 anni dalla sua nascita. Montevideo: Istituto Italiano di Cultura. 10 dicembre 2012.
Il fiore delle Mille e una notte. Omaggio con le fotografie di Roberto Villa. Buenos Aires: Consolato Generale Italiano - Cinemateca Argentina - Istituto Italiano di Cultura. 4-30 giugno 2013.
Coloquio Pier Paolo Pasolini 'Un agujero en el agua'. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 17-18 giugno 2014.
II Jornadas Pier Paolo Pasolini. Buenos Aires: Universidad - Facultad de Filosofía y Letras. 24-25 settembre 2014.
Pasolini de Abel Ferrara. XXIX Edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. 22 novembre 2014.
Premio Maguey Póstumo. Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG). 6-15 marzo 2015.
Ciclo de cine: Homenaje a Pier Paolo Pasolini. Buenos Aires: Sala Lugones. 5-11 giugno 2015.
Pasolini: una vita morale. Monologo teatrale di Carlo Mega. Nel 40° anniversario della morte di Pier Paolo Pasolini. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura. 2015.

PASOLINI IN BRASILE: UN TENTATIVO BIBLIOGRAFICO

Biagio D'Angelo*

Bibliografia primaria

Le opere di Pier Paolo Pasolini sono pressoché sconosciute al pubblico brasiliano. Si riscontrano purtroppo ancora poche traduzioni. I lavori scientifici di tesi di dottorato sono per lo più condotti a partire degli originali italiani o di versioni in spagnolo di paesi limitrofi al Brasile. Il Pasolini poeta, per esempio, è ancora in attesa di una pubblicazione completa delle sue composizioni liriche.

Traduzioni

Vi è qualche traduzione in portoghese del Portogallo, come:
Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje.* Lisboa: Assírio e Alvim. 1982.

In Brasile sono stati tradotti alcuni saggi a mo' di antologia come:
Pasolini, Pier Paolo. *Il sogno di una cosa. A hora depois do sonh.* Rio de Janeiro: Bloch. 1968.
———. *Teorema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1968.
———. *Il padre selvaggio. O pai selvagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.
———. *Il caos. Caos. Crônicas políticas*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
———. *Il sogno del centauro. As últimas palavras do hereje. Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
———. *Amado mio* preceduto da *Atti impuri. Amado meu* precedido de *Atos impuros*. São Paulo: Brasiliense. 1984.
———. *Ragazzi di vita. Meninos da vida*. São Paulo: Brasiliense. 1985.
———. *Diálogo com Pasolini: Escritos (1957-1984).* São Paulo: Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. 1986.
———. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Organização e tradução de Michel Lahud. São Paulo: Brasiliense. 1990.
———. *Alì dagli occhi azzurri. Alì dos olhos azuis*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia. 2007.

Ad ogni modo, rimandiamo il lettore interessato al volume di:
Maria Betânia Amoroso. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002, che contiene un apparato bibliografico estremamente ricco, anche se si riferisce a più di dieci anni fa.

Mariarosaria Fabris, esimia conoscitrice del Pasolini, nelle sue molteplici sfaccettature, ricorda

* Universidade de Brasília

inoltre che Pasolini teatrologo suscitò una certa notorietà in Brasile, grazie alla traduzione del "Manifesto per un nuovo teatro" ("Manifesto por um novo teatro" de 1968), pubblicato a Rio de Janeiro, nel n. 11 della rivista *Folhetim*, (2001): 4-21.
Rimandiamo al succinto ma cospicuo rendiconto di:
Mariarosaria Fabris. "Pasolini interpreta o Brasil, O Brasil interpreta Pasolini". Flávio Kactuz (ed.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo.* Rio de Janeiro: Uns entre os outros. 2014: 131-138.

Teatro

Altre rappresentazioni pasoliniane per il teatro sono state ideate e tradotte in portoghese del Brasile:
"Calderón" (1989), regista João Denys Araújo Leite;
"Orgia" ("Orgia: uma tragédia de Pasolini", 2003), con la direzione di Roberto Lage;
"Porcile" ("Pocilga", 2006), diretta da Alessandra Vannucci;
"Pilade" ("Pílades", 2010), presentata dal Teatro dei Narratori.

Altri omaggi

Viva Pasolini! è una biografia scritta per il teatro da Mario García-Guillén (1985); *Vida y Muerte de Pier Paolo Pasolini* (1987), un montaggio di Michel Azama, e *Pasolini - a segunda morte de Pedro e Paulo* (1996), di Zeno Wilde.
Un interessante e curioso fuori programma è offerto da:
Maurício Santana Dias che ha tradotto "Il calcio 'è' un linguaggio con i suoi poeti e prosatori" con il titolo "O gol fatal". Folha de São Paulo. *Caderno "Mais!"* (6 de março de 2005): 4-5.

Bibliografia secondaria

Il materiale secondario include studi critici a carattere monografico, capitoli di libro, articoli in formato cartaceo e online, annali di congressi, tesi di laurea e di dottorato di ricerca. Le opere verranno presentate in ordine cronologico crescente e all'interno dello stesso anno si seguirà l'ordine alfabetico. Per indicare la pagina non riportata dalle banche dati digitali verrà usata la seguente sigla: p.n.r. Qualora invece non siano contemplate le pagine si utilizzerà la sigla: s.p.

In volume

Amoroso, Maria Betânia. *A paixão pelo real - Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1997.
———. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.
Gonçalves Filho, Antonio. *A palavra náufraga: ensaios sobre cinema*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.
Lopes, Érika Savernini. *Índices de um cinema de poesia: Pasolini, Buñuel e Kieslowski.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2004.
Nazário, Luiz. *Pasolini - Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
———. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva. 2007.
Pizzini, Joel (ed.). *O cinema segundo Glauber e Pasolini*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. 2005.

Capitoli di libro

Amoroso, Maria Betânia. "Pasolini e a vanguarda". Lucia Wataghin (ed.). *Brasil e Itália: vanguardas*. São Paulo: Ateliê. 2003: 191-203.

———. "Pasolini: reformulações do mito trágico". Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi (eds.). *Formas e mediações do trágico moderno – uma leitura do Brasil*. São Paulo: UNIMARCO. 2004: 81-92.

———. "Pasolini e o Brasil: das periferias ao periférico". Silvia Albertazzi, Gabriella Imposti e Donatella Possamai (eds.). *Post-scripta: incontri possibili e impossibili tra culture*. Padova: Il Poligrafo. 2005: 81-92.

———. "Pasolini e a poesia". Patricia Peterle e Silvana De Gasperi (eds.). *Itália do pós-guerra em diálogo*. Niterói: Comunità. 2012: 180-192.

Fabris, Mariarosaria. "O Brasil visto da lua". Loredana Caprara de Stauber e Olga Alejandra Mordente (eds.). *Brasil-Itália: via-jando entre duas culturas - Estereótipos, mitos e realidade*. São Paulo: Lemos. 2002: 43-59.

———. "Pasolini nas pegadas de Shakespeare". Marly Gondim Cavalcanti Souza; Agnaldo Rodrigues da Silva (eds.). *Diálogo entre literatura e outras artes*. Cáceres: UNEMAT. 2014: 171-188.

———. "A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini". Anelise Reich Corseuil et al. (eds.). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina. 2009: 117-140. Versão ampliada de "A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini", texto publicado no cd-rom Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural – Mundos da imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2006: 3193-3201.

———. *Diálogo entre literatura e outra artes*. Cáceres: UNEMAT. 2014: 171-188. Versão revista de "Escrito nas estrelas", artigo publicado em *Tradução em revista*, 14 (2013): 75-87 (fonte internet).

Fonseca, João Barreto da. "Pasolini e a revolução do estranho". Sérgio da Fonseca Amaral (ed.). *Modernidades e pós-modernida-des: perspectivas contemporâneas da teoria literária*. Vitória: Floricultura - Mestrado em Estudos Literários. 2002: 164-171.

Garcia, Wilton. "A abjuração de Pier Paolo Pasolini". Fernão Pessoa Ramos (ed.). *Estudos de cinema SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume. 2000: 159-167.

Lahud, Michel. "Pasolini e o Brasil". Id. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 1993: 117-129, 146-147.

———. "Pasolini: paixão e ideología". Adauto Novaes et al. (eds.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009: 286-306.

Nazário, Luiz. "O sagrado no cinema de Pier Paolo Pasolini". Carlos Gohn e Lyslei Nascimento (eds.). *A Bíblia e suas traduções*. São Paulo: Humanitas. 2009: 137-166.

Ramos, Maria Celeste Tommasello. "*Decameron*: as molduras de Boccaccio e de Pasolini". Luiz Roberto Cairo et al. (eds.). *Nas malhas da narratividade: ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações. 2007: 177-183.

Souza, Vilma de Katinszky Barreto de. "O teatro de Pier Paolo Pasolini: o anti-Édipo e o travestimento do mito classico". Eloá Heise (ed.). *Facetas da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP. 1996: 163-168.

Torchi, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. "Por um cinema de poesia mestiço: o esboço do mosaico". Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (ed.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Universidade Federal de Grande Dourados. 2009: 168-190.

Vieira Junior, Erly Milton. "O corpo redescoberto: irrupções do sagrado no *Teorema* de Pasolini". Wilberth C. Salgueiro (ed.). *Vale a escrita? Poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: Edufes. 2001: 158-163.

Zanella, Cristine Koehler. "A crença de Pasolini: das mãos de um ateu, o mais puro retrato de Cristo". Alexandre Maccari Ferreira et al. (eds.). *Uma história a cada filme. Ciclos de cinema histórico*. II (I-IV). Santa Maria: FACOS-UFSM. 2007: 292-298.

Riviste e giornali

Albanese, Carolina Massi. "Uma apresentação da obra de Pier Paolo Pasolini". *Letras*, 30 (1981): 17-38.
Amoroso, Maria Betânia. "Pasolini crítico literário". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 49-59.
———. "Pasolini e 68: *O PCI aos jovens!!*". *Terceira margem*, XII (2008), 19: 53-60.
———. "Pasolini por escrito". *Veredas*, 87 (2003): 9-12.
———. "Pasolini: reformulações do mito trágico". *Caderno de ensaio*, 3 (2009): 47-55.
———. "Um pensamento corsário". *Folha de S. Paulo* (supl. *Mais!*), (12 novembro 1995): 35.
———. "As periferias do mundo: Pasolini e o Brasil". *Via Atlântica*, (2008): 79-94.
Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. "Sófocles, Sêneca e Pasolini". *Aletria*, 8 (2001): 99-108.
Bentes, Ivana. "Kryzto não mora na kruz". *Global Brasil*, 3 (2004): 29-31.
———. "O mito e o sagrado em Glauber e Pasolini". *Revista Cultural Vozes*, 3 (1994): 13-17.
Bernardini, Aurora Fornoni. "O mortuário na ficção de Pier Paolo Pasolini". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 83-90.
Brustoloni, Gabriele. "A paixão recidiva de Pier Paolo Pasolini". *Suplemento Literário*, 21 (1986), 1013: 2-3.
Buaes, Aline Greff. "Pasolini contra a injustiça social: a militância nas crônicas jornalísticas publicadas na revista *Vie nuove* entre 1960-1965". *Serafino*, 2 (2008): 35-43.
Bueno, André. "As paixões inúteis: poesia e política em Pasolini". *Terceira margem*, XII (2008), 19: 19-36.
Calheiros, Alex. "Apresentação". *Revista Fevereiro. Dossiê Pasolini*, 7 (2014): s.p. (fonte internet).
———. "Fora do jogo". *Cult – Revista Brasileira de Cultura*, 13 (2010), 152: 40-43.
Caprara, Loredana de Stauber. "Il friulano di Pasolini: creazione linguistico-letteraria o dialetto?". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 39-48.
Cecchetto, Fabio. "Pasolini ai tropici: presenza e fortuna critica di Pasolini in Brasile". *Studi pasoliniani*, 6 (2012): 145-161.
Chiaratti, Matheus. "Glauber Rocha e Pasolini: quando o primeiro e o terceiro mundo se confundem no cinema". *Rua – Revista Universitária do Audiovisual*, 15 (2008): s.p. (fonte internet). Disponível em http://www.ufsc.br/rua/site. O *site* disponibiliza outros artigos sobre a obra de Pasolini.
Fabris, Annateresa. "O olhar de Pier Paolo: questões visuais". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 111-122.
———. "Um Pasolini inédito". *Folha de S. Paulo* (23 setembro 1979): s.p.
Fabris, Mariarosaria. "A língua como ideologia". *Língua e Literatura*, XII (1986), 15: 137-146.
———. "A margem da redenção: considerações sobre *Accattone*". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 91-99.
———. "Pasolini no rumo de Brecht". *Sinopse*, (1999): 28-29.
———. "Em nome do pai". *Teorema*, 1 (2002): 5-6.
———. "Um corvo no meio do caminho". *O Estado de S. Paulo* (11 dezembro 2005): s.p.
———. "Seguindo pelos rumos de Saló". Rubens Machado Junior et al. (eds.). *Estudos de cinema SOCINE* – ano VIII. São Paulo: Annablume–SOCINE. 2007: 15-22.
———. "A cultura como mediação poética". *Cadernos Entrelivros: literatura italiana*, 6 (2008): 88-89.
———. "Um escritor sem barreiras". *Cadernos Entrelivros: literatura italiana*, 6 (2008): 88-90.
———. "Um encontro frustrado". *Revista Italiana UERJ*, 11 (2011), 2: 6-16 (fonte internet).
———. "Pier Paolo Pasolini: resenhas cinematográficas". Gustavo Souza et al. (eds.). *XIII Estudos de cinema e audiovisual*. I-II. São Paulo: SOCINE. 2012: 95-109 (fonte internet).
———. "O Senhor está vendo, mas Stálin não: representaçao do embate ideológico no período da guerra fria na Itália". *Significaçao*, 40 (2013), 40: 111-131 (fonte internet).

Ferreira, César Casimiro. "Pasolini e a periferia romana: os dialetos em foco". *Cadernos Neolatinos*, 7 (2011): 1-8.
Ferreira, Eduardo de Melo. "Pasolini e sua semiologia filosófica". *Comunicarte*, 15 (1991): 21-33.
Gonçalves Filho, Antonio. "Épico de Pasolini perde o lirismo". *O Estado de S. Paulo*, (16 de maio 2010): 9.
Gualda, Linda Catarina. "O cinema realista de Pasolini". *Cinema Caipira*, 23 (2011): 9-10 (fonte internet).
Guerini, Andreia. "O *Decameron* e Pasolini: a interface literatura-cinema". *Anuário de Literatura*, 7 (1999): 37-47.
Hertz, Constança. "Cinema de poesia". *Poesia sempre*, 14 (2007), 26: 213-222.
Honesko, Vinícius Nicastro. "Pier Paolo Pasolini, Murilo Mendes e as religiões de seus tempos". *Remate de Males*, 32 (2012): 67-80.
———. "Para una ética sin culpa: Agamben lector de Pasolini". *Revista Pléyade*, 12 (2013): 135-161.
———. "Pier Paolo Pasolini y Murilo Mendes: el poeta en los juegos biopolíticos". *Cuadernos de Pensamiento Biopolítico Latinoamericano*, 1 (2013): 38-46.
Lahud, Michel. "O poema de Pasolini para o Brasil". *Folha de S. Paulo*, (2 dezembro 1985): s.p.
———. "Life is your film: semiologia e metafísica nas *Observações sobre o plano-sequência* de Pier Paolo Pasolini". *Cadernos de Estudos Linguísticos*, 15 (1988): 187-198.
Lombardi, Andrea. "Retroscena della polemica sulla lingua: gli esempi di Calvino e Pasolini". *Revista de Italianística*, São Paulo, 1 (1993): 23-37.
———. "O rebelde com causa em sua guerra particular". *O Estado de S. Paulo*, (29 outubro 2000): 4.
Maciel de Oliveira Neto, Ulysses. "Retórica do corte no filme *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini: paisagens antigas e ficções modernas". *Cadernos do CNLF*, XI (2008), 8: 153-160.
Morais, Osvando J. de. "*Teorema* de Pier Paolo Pasolini: os sentidos simbólicos essenciais na construção da obra literária e fílmica". *Todas as Letras*, 7 (2005), 2: 22-30.
Müller Júnior, Adalberto. "O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade". *Olhar*, São Carlos, 8 (2006), 14-15: 83-95.
———. "A semiologia selvagem de Pasolini". *Devires*, Belo Horizonte, 3 (2006), 1: 88-105.
Nazário, Luiz. "Todos os corpos de Pasolini". *Revista Cultural Vozes*, Petrópolis, 89 (1995), 4: 22-41.
Negri, Teodoro. "Nuove questioni linguistiche: Pier Paolo Pasolini scandalizza linguisti, filologi, scrittori, critici e intellettuali". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 13-21.
Nepomuceno de Oliveira, Maria Rita Aguilar. "A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico". *Ciberlegenda*, 2 (2010), 23: 38-48.
———. "*Notas para uma Oréstia africana* – Pasolini e o trágico moderno". Ed. Mariarosaria Fabris et al. *X Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. São Paulo: SOCINE. 2010: 599-611 (fonte internet).
Oliveira Neto, Ulysses Maciel de. "*Medeia*, de Pasolini: uma tradução desconstrutora". *Cadernos do CNLF*, IX (2005), 13: 1 (risorse di internet).
———. "O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un'Orestiade africana; Édipo rei; Medéia*". *Palimpsesto*, 8 (2009): 1-5 (fonte internet).
Oricchio, Luiz Zanin. "Um Pasolini complexo e aberto aos paradoxos". *Notizie d'Italia* (11 outubro 2002): s.p. Disponível no *site* "Italia oggi".
Pereira, Miguel. "Um olhar sobre o cinema de Pasolini". *Alceu: revista de comunicação, cultura e poética*, 5 (2004), 9: 14-26.
Polinesio, Julia Marchetti. "A ciranda da malandragem em *Ragazzi di vita* de Pasolini e "Malagueta, Perus e Bacanaço" de João Antônio". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 75-81.
Ramos, Maria Celeste Tommasello. "Boccaccio e Pasolini: la lettura dei classici". *Mosaico italiano*, 15 (2004): 15-17.
Reis, Luís Augusto. "O teatro na obra de Pasolini". *Folhetim*, 11 (2001): 22-29.
Rocha, Glauber. "Amor de macho". *O Pasquim*, VII (5-11 dezembro 1975), 336: 12-13.

Santos, Andréa. "A interseção entre cinema e música" (s.d.). *Jornal de Poesia*, disponibile nel sito *Revista Literária Agulha Hispânica*.
———. "Uma compreensão fraturada de Pier Paolo Pasolini" (s.d.). *Jornal de Poesia*, disponibile nel sito *Revista Literária Agulha Hispânica*.
Santos, Eduardo Ferreira dos. "Pasolini: pela poesia no cinema" (2003), disponibile nel sito http://barbela.grude.ufmg.brgerus/noticias. nsfEstudosPasolinianos.
Santos, Maria Lizete dos. "Pasolini e os apelos da dramaturgia". *Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, 1 (2004), 1: p.n.r. (fonte internet).
———. "*La ricotta*, o apólogo metalingüístico de Pier Paolo Pasolini". *Cadernos Neolatinos*, 1 (2003): 150.
Schettino Paulo Braz Clemêncio. "Pasolini: trinta anos, este ano!". *Universidade e sociedade*, 35 (2005): 107-113.
Schlesener, Ana Paula. Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia. *Analecta*, 7 (2006), 1: 141-149.
Sobral, Carlos da Silva. "Pasolini – reflexões sobre uma tradução intersemiótica (TI)". *Cadernos do CNLF*, V (2003): 8-24.
Souza, Vilma de Katinszky Barreto de. "A tragédia do século XX e o teatro de Pier Paolo Pasolini". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 61-73.
Tolentino, Célia. "O Fausto saudosista ou o rural no cinema brasileiro e italiano". *Lutas sociais*, 9-10 (2003): 95-104.
Vannucci, Alessandra. "*O sonho de uma coisa*: teatro de Pier Paolo Pasolini". *Poesia sempre*, 17 (2010), 34: 171-183.
Vieria Junior, Erly Milton. "Sobre o plano-sequência: algumas considerações acerca de Pier Paolo Pasolini e Jorge Sanjinés". *Revista Comunicações*, 1 (2006), 2: 24-30.
———. "Anotações sobre o corpo transgressivo: sagrado e erotismo no *Teorema* de Pier Paolo Pasolini" (2008), disponibile nel sito overmundo.com.br: p.n.r.
Xavier, Ismail. "O cinema moderno segundo Pasolini". *Revista de Italianística*, 1 (1993): 101-109.
———. "Prefácio". Glauber Rocha. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify. 2006: 9-31.
Zuccolotto, Afrânio. "O evangelho segundo Pasolini". *Revista de Poesia e Crítica*, 5 (1978): 88-92.

In atti di congressi

Andrade, Ana Carolina Negrão Berlini de. "Andreuccio da Perusia: uma releitura pasoliniana". *Anais do IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: literatura no cinema*. Assis: UNESP. 2009: 294-304.
Betella, Gabriela Kvacek. "A leitura do *Decameron* por Pier Paolo Pasolini". *Anais do IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: literatura no cinema*. Assis: UNESP. 2009: 356-367.
Brito, Flávio Costa Pinto de. "*Salò* – ritos de controle e poder no último filme de Pier Paolo Pasolini". Marialva Carlos Barbosa et al. (eds.). *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: comunicação, educação e cultura na era digital*. São Paulo: INTERCOM. 2009: s.p. (fonte internet).
Fabris, Mariarosaria. "Réquiem para uma república". *Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo*. I. Assis: Universidade Estadual de São Paulo. 2006: s.p. (cd-rom).
Gomes, Mariana Andrade. "Indústria cultural e alienação, engajamento político e carnavalização na *Trilogia della vita*, de Pier Paolo Pasolini". Marialva Carlos Barbosa et al. (eds.). *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: quem tem medo da pesquisa empírica?*. São Paulo: INTERCOM. 2011: s.p. (fonte internet).
Hertz, Constança. "Do grupo de cinema à teoria literária: o debate do Chaplin Club". *Anais do VII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: mediações*. Belo Horizonte: ABRALIC. 2002: s.p. (cd-rom).

Honesko, Vinícius Nicastro. "Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes: inquietar-se diante das imagens". *Anais do VI Ciclo de Estudos em Linguagem*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa. 2011: s.p. (fonte internet).

Oliveira Neto, Ulysses Maciel de. "*Medeia*: civilização e angústia". *Anais do Seminário dos Alunos de Mestrado de Literatura Brasileira e do Doutorado de Literatura Comparada*. I. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2007: 25-40.

———. "*Medeia*, de Eurípides, e o cinema de Pasolini: civilização e angústia". *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada. 2007: s.p. (cd-rom).

———. "O mito do Centauro e o cinema de Pasolini". *Anais do II Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário*. I. Manaus: Universidade Estadual da Amazônia. 2010: 821-830.

Santos, Maria Lizete dos. "*Teorema*, de Pasolini: a realidade como demonstração". *Anais do X Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: ABRALIC. 2006: s.p. (cd-rom).

———. "*O evangelho segundo Mateus* lido por Pasolini". *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Tessituras, Interações, Convergências*. Rio de Janeiro: ABRALIC. 2008: s.p. (cd-rom).

Sobral, Carlos da Silva. "Pasolini: imagens da realidade". *Anais do VIII Congresso Nacional de Professores de Italiano – II Congresso Internacional de Estudos Italianos*. II. Belo Horizonte, Associação Brasileira de Professores de Italiano/Departamento de Letras Românicas – Faculdade de Letras da UFMG. 2000: 219-228.

Tesi di laurea e di dottorato di ricerca

Amoroso, Maria Betânia. *A fulguração do real: Pasolini e a crítica literária*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1995.

Andrade, Ana Carolina Negrão Berlini de. *Trans-formações (a)temporais em* Il Decameron*: de Pasolini a Boccaccio*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista. 2010.

Bamonte, Duvaldo. *Arranjos e desarranjos entre filme, espectador e história na filmografia de Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1996.

———. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2002.

Bezerra, João Cícero Teixeira. *A teatralidade e a comicidade na poética de Pasolini: reconstruções/usos da literatura (*Decamerão*) e do trabalho atorial (Totò de* Gaviões e passarinhos*)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2009.

Brayner, Marlos Guerra. *Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília. 2008.

Brito, Flávio Costa Pinto de. Salò *e o cinema impopular segundo Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica. 2010.

Buaes, Aline Greff. *Protegido pelas contradições: coletânea das crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960-1965)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2009.

"Menzione speciale all'unanimità" al "Premio Pasolini 2011" organizzato da Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia e il Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini (Bologna).

Comini, Marcelo. *O* Decamerão *sob o olhar de Pasolini: uma perspectiva cinematográfica para Boccaccio*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.

Cruz, Jorge Luiz. *Do modo do cinema: a palavra e a imagem*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. 2002.

Ferreira, César Casimiro. *De* Ragazzi di vita *a* Accattone*: Pier Paolo Pasolini da literatura ao cinema*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009.

Gil, Alexandre Vasilenskas. *A revolta da carne: corpo e subjetividade nas trilogias de Pasolini e Romero*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2006.

Gomes, Mariana Andrade. *A trilogia do riso: riso, transgressão e política na* Trilogia della vita *de Pier Paolo Pasolini.* Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. 2013.

Honesko, Vinícius Nicastro. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos.* Tese de Doutoramento. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2012.

Lesnovski, Ana Flávia Monteiro. *Para dentro e para fora da imagem: a presença do poético no cinema documentário*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná. 2006.

Lima, José Expedito Passos. *Crítica e recusa do presente: a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini.* Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1988.

Lopes, Érika Savernini. *Índices de um cinema de poesia: Pasolini, Buñuel e Kieslowski.* Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1988.

Magalhães, Cristiane de Castro. *Pasolini e o sagrado*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

Magalhães Filho, João Rocha. *Orgia ou o homem que deu cria: o radicalismo estético no manifesto em celulóide de João Silvério Trevisan.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. 1999.

Maiolino, Filomena. *Alteridade e diferença: Pier Paolo Pasolini e a literatura de viagem.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1999.

Oliveira, Maria Rita Aguilar Nepomuceno de. *Pier Paolo Pasolini, "l'uomo arrabbiato": um percurso para o trágico.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 2010.

Oliveira Neto, Ulysses Maciel de. *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini:* Medéia; Édipo rei*;* Appunti per un'Orestiade africana. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2009.

Peixoto, Michael Moacir. *Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília. 2010.

Pereira, Francisco Victor Macedo. *Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente*. Tese de Doutoramento. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. 2012.

Pontes, Maria do Socorro Aguiar. *Uma confluência de cinema e poesia em* Filme de amor *de Júlio Bressane*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília. 2011.

Proença, Danyella Neves e Silva. *Arqueologia do invisível: reflexões sobre o poético na obra de Luiz Fernando Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília. 2010.

Rodrigues, Constança Hertz. *O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema à teoria literária*. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006.

Santos, Leo Diniz. *Índices de um "cinema de poesia" em* Eraserhead. Dissertação de Mestrado. Palhoça: Universidade do Sul de Santa Catarina. 2007.

Santos, Maria Lizete dos. *Paixão e perversão: emblemas de uma vida em forma de poesia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993.

———. *Poesia: o lugar do indizível em Pier Paolo Pasolini*. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2001.

Silva, Adão Fernandes da. *Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2007.

Silveira, Manoela Falcón. *A narrativa fílmica em cena: linguagem, simulacro e fragmentarismo em "O homem que copiava"*. Dissertação de Mestrado. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana. 2007.

Sobral, Carlos da Silva. Decameron*: signo e reflexo fílmico*. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1999.

Souto, Andréa do Roccio. Édipo rei*, do palco à tela: reescrituras*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2000.

Souza, Bernardo Teodorico Costa. *A desordem do tempo: as relações entre cinema e história a partir do filme* Serras da desordem. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 2010.

Vieira Junior, Erly Milton. *O corpo redescoberto: o erótico e o sagrado no* Teorema *de Pasolini*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2004.

GLI AUTORI

Paul Bélanger, poeta quebecchese e direttore letterario delle Éditions du Noroît, è autore di numerose raccolte di poesia e di poemi apparsi in raccolte antologiche. Titolare di corsi e ateliers di creazione letteraria all'Université du Québec a Montréal, fa parte del comitato di redazione della rivista *Liberté*. La sua raccolta *Répit* ha ottenuto il premio Alain-Grandbois.
paulbelanger@lenoroit.com

Giuseppe Bellini, professore ordinario i.q. di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Milano, dirige e codirige numerose riviste e collane, partecipa a consigli scientifici di prestigiose riviste, è socio onorario di Associazioni nazionali e internazionali. I suoi ambiti di ricerca riguardano la letteratura spagnola e ispano-americana nelle sue diverse espressioni – narrativa, poesia e teatro –, le relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola. Fondatore dell'ispano-americanismo italiano, ha pubblicato un ingente numero di volumi di critica letteraria, tra cui *La storia della letteratura ispano-americana* (varie edizioni), di saggi e di recensioni, oltre a traduzioni e edizioni di testi, che gli hanno procurato molteplici riconoscimenti ufficiali, lauree *honoris causa* e inviti in università europee e americane.
giuseppe.bellini@unimi.it

Diego Bentivegna, laureatosi in Lettere all'università di Buenos Aires, ha realizzato studi post-laurea all'Università Ca' Foscari Venezia e alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Attualmente, è docente e ricercatore presso: Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Univesidad de Buenos Aires (UBA). Collabora con giornali e riviste argentine e straniere. Tra le sue pubblicazioni figurano: *Paisaje oblicuo*, *Castellani crítico*, *El poder de la letra. Literatura y domesticación en la Argentina*, *La república posible. 30 le lecturas de 30 libros en democracia* (con Mateo Niro) e il libro di poesia *Las reliquias*. Ha tradotto in spagnolo, tra gli altri, Pasolini e Gramsci.
diegobentivegna@gmail.com

Fulvio Caccia è autore di quattro romanzi – tra i quali *La Coïncidence* (2005) e *Golden Eighties* –, di una raccolta di novelle (1994), di alcune raccolte poetiche – tra cui *Italie*

et autres voyages e *Aknos* che ha ottenuto il Prix Gouverneur-général du Canada (1994) – e di diversi saggi sulla letteratura e sulla società contemporanee. Dirige l'Observatoire de la diversité culturelle en France da lui stesso fondato (www.diversité-culturelle.org e www.combats-magazine.org; www.fulvio-caccia.org).
fulvio.caccia@free.fr

Francesca Cadel è professoressa associata di Italiano all'University of Calgary (Canada). Ha pubblicato la monografia *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini* (2002), antologie (con Davide Rondoni)*: Poeti con nome di donna* (2008), *Le radici inquiete della speranza* (2015), traduzioni: (con Giuseppina Mecchia), Franco Berardi, *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy* (2009), articoli su Pasolini, Zanzotto, Pound, Morante, Saba e numerose interviste (A. Negri, V. Vinci, D. Toffolo, G.M. Villalta). Ha curato l'edizione e scritto l'introduzione a Amedeo Giacomini, *It Looks Like Winter* (2015).
fcadel@ucalgary.ca

Alex Calheiros ha ottenuto il dottorato in filosofia all'Università di São Paulo (USP). Attualmente è professore di Etica e filosofia politica presso l'Università di Brasília (UnB). I suoi interessi accademici ruotano attorno alla storia del pensiero politico italiano. Tra i volumi pubblicati si ricordano *Esplendor de Visconti* (2002), *Rossellini do cinema e da televisão* (2003), *Marxismo e Produção simbólica: periferia e periferias* (2013), *Mobiliário Moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB* (2014), tutti in collaborazione con specialisti del settore.
alex.calheiros@gmail.com

Antonella Cancellier è professoressa ordinaria di Lingua spagnola dell'Università di Padova. La sua attività di ricerca è orientata principalmente verso le seguenti aree: linguistica e dialettologia ispano-americana; traduttologia; letteratura ispano-americana (periodo coloniale, dell'indipendenza e contemporaneo). È direttrice del Corso di aggiornamento professionale in Studi Latinoamericani e dei Caraibi (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali). Fa parte del comitato scientifico di riviste e collane editoriali in Italia e all'estero e partecipa a progetti di ricerca internazionali. È socia onoraria del P.E.N. International in Argentina.
antonellacancellier@yahoo.it

Martha Canfield, nata a Montevideo, è professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Firenze e poetessa. È autrice di numerose pubblicazioni critiche tra cui figura una *Literatura Hispanoamericana. Historia y antología* in tre volumi. Ha creato e dirige a Firenze il Centro Studi Jorge Eielson (direttore scientifico: Mario Vargas Llosa). Come poetessa ha pubblicato sette raccolte in spagnolo: *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), *Orillas como mares* (2004), *El cuerpo de los sueños* (2008), *Corazón abismo* (2011, 2013), *Flamante geografía* (2012) e quattro in italiano: *Mar/Mare* (1989), *Nero cuore dell'alba* (1998), *Capriccio di un colore* (2004) e *Per abissi d'amore* (2006).
canfieldmartha@gmail.com

Peter Carravetta è titolare della cattedra Alfonse M. D'Amato di Italian and Italian American Studies alla SUNY/Stony Brook University, nello stato di New York. Si occupa di metodi critici, storia delle idee, poetiche, emigrazione, e studi post-coloniali ed ecologici. Fondatore e direttore della rivista *Differentia, Review of Italian Thought*, ha pubblicato sette libri di critica, tra i quali, *Del Postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del duemila* (2009), *The Elusive Hermes. Method, Discourse, Interpreting* (2012), e *La funzione Proteo. Ragioni della poesia e poetiche della fine* (2014). Ha inoltre scritto diversi libri di poesia, tra i quali *delle voci* (1980), *metessi* (1991), *The Sun and Other Things* (1998), *L'infinito* (2013) e *The Other Lives* (2014).
peter.carravetta@stonybrook.edu

Francis Catalano è scrittore e traduttore. Ha pubblicato raccolte poetiche – *Romamor* (1999), *Index* (2001), *M'atterres* (2002), *Panoptikon* (2005), *Qu'une lueur des lieux* (Grand Prix Québecor du Festival international de poésie de Trois-Rivières 2010), *Where spaces glow* (2013), *Au cœur des esquisses* (2014) e un libro in prosa, *On achève parfois ses romans en Italie* (2012). Ha tradotto *Instructions pour la lecture d'un journal* di Valerio Magrelli (Prix de traduction John Glassco 2005), *Vase brisé* e *Yellow* (2010) di Antonio Porta, nonché molte altre opere di poeti italiani presenti nel sito web Lyrikline. Fa parte del comitato di redazione della rivista *Exit*.
fran.catal@sympatico.ca

Daniela Ciani Forza è professoressa associata di Lingua e letterature anglo-americane all'Università Ca' Foscari Venezia, abilitata al ruolo di P.O. Fa parte del Consiglio scientifico della rivista internazionale *Oltreoceano* e della collana Donne e società; codirige le collane: Soglie americane, Culture a confronto, Incontri, Nuove prospettive americane, Le Tre Venezie: turismo e letteratura. Le sue attuali ricerche sono rivolte alle letterature diasporiche in inglese negli Stati Uniti. Fra le sue pubblicazioni recenti, si ricordano: *Sguardi obliqui: migrazioni tra identità americane* (2012); *Il profumo della letteratura* (con S. Francescato, 2014).
dciani@unive.it

Adriana Cristina Crolla è professoressa ordinaria di Letteratura Francese e Italiana e dirige il Departamento de Letras della Facultad de Humanidades y Ciencias (Universidad Nacional del Litoral a Santa Fe-Argentina). Ha fondato e dirige il Centro di Studi Comparati, il sito web dedicato alla Memoria Gringa e la rivista *El hilo de la fábula*. Specialista in Italianistica, migrazione italiana, genere, traduzione e comparatistica, ha pubblicato libri e numerosi saggi in riviste e in volumi collettanei in Argentina e all'estero.
acrolla@gmail.com

Antonio D'Alfonso, scrittore e cineasta indipendente, è titolare di un PhD in Italianistica dell'Università di Toronto. Fondatore nel 1978 della casa editrice Guernica, ha collaborato negli anni Ottanta alla rivista transculturale *Vice Versa*. Utilizzando nella sua opera le lingue francese, inglese ed italiano, ha elaborato la teoria della cultura italica per definire la produzione di artisti e intellettuali di origine italiana oltre i con-

fini del Bel Paese (*In Italics. In Defense of Ethnicity*, 1996). Ha tenuto corsi di cinema, letteratura e traduzione presso l'University of California, l'University of Toronto e alla McGill University.
antoniodalfonso@sympatico.ca

Biagio D'Angelo è professore associato di Teoria, Critica e Storia dell'Arte presso l'Università di Brasilia. Membro fondatore dell'Associazione peruviana di letteratura comparata, è stato presidente del Comitato internazionale di studi latino-americani (2007-2010) dell'AILC. Ha pubblicato vari articoli in riviste brasiliane e internazionali, nonché due volumi di poesia. È stato conferenziere presso varie università straniere. Le sue ricerche attuali vanno dal rapporto arte-letteratura alla teoria delle arti contemporanee.
biagiodangelo@hotmail.com

Antonio Daniele, professore ordinario di storia della lingua italiana all'Università di Udine, ha insegnato nelle università di Vienna, Padova e Cosenza. Ha al suo attivo un volume e saggi sulla lingua e la metrica di autori delle Origini e del Rinascimento, quali Petrarca e Tasso. Ha prodotto edizioni delle *Rime* di Giovanni Dondi dell'Orologio e dei poemi di Carlo Dottori. Recentemente si è occupato anche di scrittori della Grande Guerra, nonché di autori contemporanei come Gadda, Comisso, Meneghello e altri. Tra le sue opere più recenti si ricordano: *La guerra di Gadda* (2009), *Francesco Petrarca*, antologia in collaborazione con E. De Luca (2013).
antonio.daniele@uniud.it

Maria Luisa Daniele Toffanin, poetessa e critica letteraria padovana, promuove, nell'ambito dell'Associazione Levi-Montalcini, iniziative culturali e di orientamento scolastico; collabora a riviste letterarie, è socia del P.E.N. Club Italiano. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Dell'azzurro ed altro* (1998, 2000), *A Tindari* (2000, 2001 - Premio Sorrentinum), *Per colli e cieli insieme mia euganea terra* (2002), *Dell'amicizia-my red hair* (2004, premio Venafro 2006), *Iter ligure* (premio Il Portone 2006), *Fragmenta* (2006 - opera ampiamente premiata), *E ci sono angeli* (2011), *Appunti di mare* (2012), *L'attesa perlata di stelle e rugiada* (2015), *Segreti casentini ed oltre a primavera* (premio Il Portone 2015). Inoltre, ha curato con Mario Richter gli atti del convegno "ll sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto" (2013) da lei organizzato.
matoffa@alice.it

Mary di Michele poetessa e narratrice, collabora con il gruppo di scrittura Yoko's Dogs. Vive a Montreal dove insegna scrittura creativa alla Concordia University. Ha pubblicato undici libri tra cui la selezione di poesie *Stranger in You* (1995), il romanzo *Tenor of Love* (2005), le poesie a partire dalle opere di Pier Paolo Pasolini raccolte in *The Flower of Youth* (2011), il libro di racconti *The Montreal Book of the Dead* (2014). Ha ottenuto numerosi premi (Primo premio di poesia del CBC, Air Canada Writing Award e Malahat Review, il Trillium Award e l'A. M. Klein) e gode di un vasto consenso di pubblico.
mary.dimichele@sympatico.ca

Angela Felice, dopo la laurea in Italianistica e il dottorato di ricerca, svolge attività di insegnamento presso gli Istituti Italiani di Cultura all'estero e l'Università di Udine. È giornalista, pubblicista, critica teatrale, direttrice artistica del Teatro Club di Udine e vicepresidente dell'Ente Regionale Teatrale del FVG. Ha ottenuto il Cavalierato al Merito della Repubblica Italiana, il "Morèt d'aur" e il Diploma al merito di Grand'Ufficiale. Direttrice del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, è stata nominata nel 2015 dal Ministro della Cultura a componente della Commissione tecnico-scientifica incaricata del coordinamento nazionale per il 2015 delle celebrazioni per i 40 anni dalla morte di Pasolini. Ha al suo attivo un nutrito numero di pubblicazioni su riviste specializzate.
angelafelice@libero.it

Alessandra Ferraro insegna Letteratura francese e Letterature francofone all'Università di Udine ed è abilitata al ruolo di P.O. Specialista di letteratura francese contemporanea e di letteratura francofona del Canada, ha orientato le sue ricerche nell'ambito dell'autobiografia e delle scritture migranti, tematiche a cui ha dedicato i volumi *Raymond Queneau. L'autobiografia impossibile* (2001), *Una voce attraverso il velo. Il linguaggio mistico e missionario di Marie de l'Incarnation* (2014) e *Écriture migrante et translinguisme au Québec* (2014). Co-direttrice della rivista *Oltreoceano*, nell'Ateneo udinese ha co-fondato il Centro di Cultura Canadese, che attualmente dirige, e il Centro Internazionale di Letterature Migranti "Oltreoceano-CILM".
alessandra.ferraro@uniud.it

Simone Francescato è professore associato di Lingua e Letterature Anglo-americane all'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa soprattutto della letteratura statunitense tra Otto e Novecento (realismo, naturalismo, estetismo, decadentismo e i loro modelli europei). Tra le sue pubblicazioni la monografia *Collecting and Appreciating: Henry James and the Transformation of Aesthetics in the Age of Consumption* (2010), l'edizione critica del romanzo *Rosalba: The Story of Her Development* di Grant Allen (2012) e *Il profumo della letteratura* (cura con D. Ciani Forza 2014).
simone.francescato@unive.it

Sylvain Lavoie, dottorando all'Université Concordia, nell'ambito dei suoi studi post-laurea si è interessato alla cultura popolare in Europa e in Québec. Ha diretto il numero monografico *Rayonnement du cirque québécois* della rivista *Spirale* alla quale ha collaborato frequentemente. Ha partecipato a vari stages, anche presso il Centro di Cultura Canadese dell'Università di Udine e a colloqui internazionali sulla letteratura canadese. Ha curato (con Ginette Michaud e Élisabeth Nardout-Lafarge) le cronache teatrali di Pierre L'Hérault con il titolo *L'assemblée pensante* (2009).
sylvlavoie@gmail.com

Micha Lazare, è attrice, musicista, artista, produttrice e performer a New York. Ha sviluppato numerosi progetti, tra cui produzioni teatrali di successo come Off-Broadway show *Fuerza Bruta.* Come musicista ha suonato in numerose bands di New York, tra cui *Generous Lovers*, *Big Mine* e *Danylion*. Ha partecipato a diversi filmati pubblicitari nazionali, e opera come doppiatrice. È attualmente impegnata nel progetto di

The RAKit CLUB, nel quale la sua casa si apre alla comunità per eventi e workshops (www.rakitclub.com; www.michalazare).
sepra@hotmail.com

Anna Lombardo, poetessa e traduttrice, ha conseguito un dottorato di ricerca sulla poesia femminile al Trinity College di Dublino. Ha tradotto in italiano per varie case editrici, tra gli altri, i poeti: Hirschman, Charkovsky, Saxena, Falk. È redattrice della rivista *Le Voci della luna*. Tra le sue raccolte di poesie, si ricordano: *Anche i pesci ubriachi / Even the Fish are Drunk* (2002), *Nessun Alibi / Ninguna Coartada* (2004) e *Quel qualcosa che manca / The Something That's Missing* (2009). Ospite in molti festival internazionali (India, Irak, Spagna, USA), da quattro anni è direttrice artistica del Festival Internazionale di Poesia "La Palabra en el Mundo", che si tiene a Venezia ogni anno a maggio.
lombara@tcd.ie

Rocío Luque, già assegnista di ricerca, è docente a contratto all'Università di Udine e all'UNED di Madrid. Le sue indagini riguardano gli ambiti della lingua spagnola, della linguistica contrastiva, della traduttologia e delle letterature comparate. Ha pubblicato *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario* (2011), le co-edizioni *La palabra entre el águila y el sol. El surrealismo en la obra de Octavio Paz* (2012), *Léxico Español Actual III* (2012) e vari articoli in riviste e volumi nazionali e internazionali. Inoltre ha tradotto romanzi, antologie poetiche e saggi da e verso lo spagnolo.
rocio_luque@yahoo.it

Antonino Mazza insegna alla Carleton University di Ottawa. È affermato traduttore di Eugenio Montale, *The Bones of Cuttlefish* (1983), e di Pier Paolo Pasolini, *Poetry* (1991). Ha ottenuto l'Italo Calvino Translation Prize dalla Columbia University (1992). Uno dei suoi due volumi di poesie è *The Way I Remember It* (1992), realizzato come LP/Cassette con il fratello musicista Aldo Mazza e coreografato dalla Vancouver-based E.D.A.M. Dance Company. Lo stesso libro è stato tradotto in Italia con il titolo *La nostra casa è in un orecchio cosmico* (1998). Nel 2001 ha ottenuto il premio "Grotteria". Per *The City Without Women: A Chronicle of Internment Life in Canada During World War II* ha ottenuto a Roma la Medaglia D'oro "BrutiumCalabria". Ha pubblicato, inoltre, *Urban Harvest* (2004) e ha tradotto giovani poeti italiani in *Italville, an Anthology of New Italian Writing* (2006). Ha curato *Immigrant Songs* (2012), poesie, racconti e lettere del poeta calabro-canadese Saro D'Agostino.
amazza2002@aol.com

Julie Paquette è dottoressa in Science politiche presso l'Université d'Ottawa. Ha completato un lavoro postdottorale al Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) e al Centro di studi canadesi tedeschi e europei (CCEAE) dell'Université di Montréal dove si è occupata della critica di un nuovo fascismo nell'opera di Pier Paolo Pasolini, tema a cui ha consacrato numerosi articoli. Tiene corsi alle Università di Montréal e dell'Outaouais. Insegna a tempo determinato presso l'École d'éthique publique dell'Université Saint-Paul di Ottawa. Le sue ricerche attua-

li vertono sul nuovo fascismo, sulle nuove tecnologie dell'informazione, della comunicazione (NTIC) e del populismo.
paquette.julie1@gmail.com

Ana Lúcia Silva Paranhos, laureata in Traduzione presso l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasile), ha studiato in Canada e in Francia. Dottoressa di ricerca in letteratura quebecchese, è attualmente insegnante di francese e traduttrice giurata. I suoi campi d'interesse vertono sull'americanità in Nicole Brossard e sul concetto di identità nei romanzi d'Antonio D'Alfonso. Ha partecipato, inoltre, al *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (2007), all'*Antologia da literatura belga de língua francesa* (2009) e al *Glossaire des mobilités culturelles (*2014).
ana.lucia.paranhos@hotmail.com

Daniel Piccinini, professore di Filosofia all'Universidad de Buenos Aires, è anche artista plastico autodidatta. Dal 1969 ad oggi ha realizzato numerose esposizioni collettive e individuali in sale e musei nazionali, provinciali e municipali di prestigio internazionale. Tra il 1983-2011 ha ricevuto molteplici premi e menzioni, tra cui si ricordano: Premio Beca Pintura en Museo de Arte Moderno; Premio Museo de Bellas Artes; Premios dibujo Museo Sívori; Menciones SAAP; Mención y premio de la Universidad de la Boca; Premio dibujo y selección en pintura en Homenaje Enrique Policastro en SAAP ecc. Attualmente vive e lavora nel caratteristico quartiere di Barracas della città di Buenos Aires.
piccininidaniel@hotmail.com

Thierry Renard, nato a Lione da madre di origine piemontese e da padre francese, ha studiato al Conservatorio d'arte drammatica di Lione. Poeta, è *managing director* di Espace Pandora a Vénissieux (Rhône) e vicepresidente dell'Agence Rhône-Alpes per il libro e la documentazione (ARALD).
espacepandora@free.fr

Piera Rizzolatti è professoressa ordinaria di Lingua e letteratura friulana presso l'Università di Udine, dove ha ricoperto la carica di direttrice del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua del Friuli e diretto il Master universitario di II livello "Insegnare in lingua friulana". È stata presidente del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa. Ha al suo attivo più di 150 pubblicazioni (articoli, saggi, contributi) riguardanti in prevalenza il friulano e le varietà dialettali dell'Italia nord-orientale, l'emigrazione veneto-friulana e trentina nel mondo balcanico e nelle Americhe, la letteratura friulana antica e moderna, con numerose edizioni di testi antichi inediti.
piera.rizzolatti@uniud.it

Federica Rocco è professoressa associata di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Udine. L'ambito privilegiato della sua esegesi riguarda le forme della scrittura autobiografica, la letteratura della migrazione e il romanzo storico-fittizio nella produzione letteraria rioplatense. Ha pubblicato due monografie: *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di A. Pizarnik* (2006) e *Margina-*

lia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina (2012). In ambito poetico ha pubblicato il compendio bilingue *Una ruja tà seariis / Una ruga tra le ciglia* (2006). Altre poesie sono presenti nell'antologia *Tiara di cunfìn* (2011) e in riviste.
federica.rocco@uniud.it

André Roy è scrittore, poeta e saggista. Affianca all'attività in ambito editoriale, quelle di giornalista letterario e critico letterario e cinematografico indipendente. I suoi scritti hanno ricevuto diversi riconoscimenti: nel 1985, il Prix du Gouverneur général du Canada per *Action writing* e, nel 1987, il Grand Prix de la Fondation des Forges per *L'accélérateur d'intensité*. Vincitore del Prix littéraire Radio-Canada nel 2008, ha ottenuto l'anno successivo il Prix de la catégorie de poésie dell'Association québécoise des professeurs de français, in collaborazione con l'Association nationale des éditeurs de livres, per la sua raccolta *Les espions de Dieu*. Attualmente è vicepresidente dell'Union des écrivaines et des écrivains québécois. Ha redatto diversi testi riguardanti l'opera letteraria e filmica di Pier Paolo Pasolini.
motsetimages@sympatico.ca

Filippo Salvatore è professore di studi italiani alla Concordia University di Montréal. Ha svolto un'intensa attività di ricercatore accademico nell'ambito della letteratura, della filosofia e della cinematografia. È autore di una quarantina di saggi tra cui si segnalano: *Ancient Memories Modern Identities. Italian Roots in Contemporary Canadian Authors* (1999), *Le Cinéma de Paul Tana* (con Anna Gural, 1997) e *Ideologie e Civiltà* (2002). Tra le sue raccolte poetiche *Tufo e Gramigna* (1976, tr. ing. *Suns of Darkness*, 1980), '*Carmina Cordis' di Liborio Lattoni* (con saggio introduttivo bilingue, 2005) e *Terre e Infiniti* (2011).
fsal@alcor.concordia.ca

Andrea Schincariol, dottore in "Scienze Linguistiche e Letterarie", è stato assegnista di ricerca presso l'Università di Udine, dove collabora con la cattedra di Lingua e letteratura francese. È abilitato a ricoprire il ruolo di professore associato. Dedica i suoi studi ai rapporti tra la letteratura e i media visivi, in particolare tra il romanzo realista francese e il dispositivo fotografico. È autore di *Le Dispositif photographique chez Maupassant, Zola et Céard. Chambres noires du naturalisme.*
andrea.schincariol@uniud.it

Silvana Serafin, professoressa ordinaria i. q. di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Udine, dove ha ricoperto numerose cariche istituzionali, è socia fondatrice e presidente di 'Oltreoceano-CILM'. Ha diretto numerosi programmi di ricerca nazionali e regionali; fa parte di consigli scientifici di riviste e di collane in parte da lei fondate e codirette. Le sue ricerche spaziano dalla cronachistica delle Indie alla letteratura tra fine Ottocento-inizi Novecento, contemporanea, di genere e delle migrazioni. È autrice di numerosi volumi (monografie, curatele) e saggi, pubblicati su riviste nazionali e internazionali.
silvana.serafin@uniud.it

Lucille Toth, diplomata in danza contemporanea in Francia, ha un dottorato dell'University of Southern California (Los Angeles). Visiting Assistant Professor allo Scripps College (California), ha in preparazione un testo sui legami tra patologia, narratività et performatività. Ha co-diretto, con Magali Nachtergael, l'opera *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites* (Centre National de la Danse à Paris, 2015). In qualità di drammaturga ha collaborato nel 2013 alla creazione di *Trois décennies d'amour cerné* di Thomas Lebrun, spettacolo che s'interroga sullo stato del corpo nella sessualità dopo trent'anni d'epidemia di Aids.
lucilletoth1@gmail.com

Giovanna Trento, dottore di ricerca in antropologia dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, insegna "Italian Studies" all'University of Cape Town, in Sud Africa. Nella sua ricerca predilige un approccio interdisciplinare come testimonia il volume *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale* (2010). Pasolinista ed esperta di costruzioni e rappresentazioni dell'Africa subsahariana nella letteratura e nel cinema italiani (Futurismo incluso), ha anche compiuto numerose ricerche in Etiopia, fra i discendenti di soldati e coloni italiani. Ha pubblicato internazionalmente numerosi articoli su argomenti a questi temi collegati.
giovannatrento@gmail.com

Rivista e collane del Centro Internazionale Letterature Migranti
'Oltreoceano-CILM'

Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin
Forum, Udine
***

1. Silvana Serafin (ed.), *Percorsi letterari e linguistici*
2. Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*
3. Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*
5. Alessandra Ferraro (ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*
6. Silvana Serafin (ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*
7. Silvana Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*
8. Silvana Serafin (ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*

Nuove prospettive americane

Collana di studi sulle Americhe
Direttori: Silvana Serafin e Daniela Ciani Forza
Studio LT2, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*
2. Rocío Luque, *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*
3. Eleonora Sensidoni, *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro*
4. Silvana Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*
5. Pia Masiero, *Names across the Color Line. William Faulkner's Short Fiction 1931-1942*
6. Federica Rocco, *Marginalia ex-centrica. Viaggi/o nella letteratura argentina*
7. Daniela Ciani Forza, *Sguardi obliqui. Migrazioni tra identità americane*
8. Silvana Serafin (ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literariose*
9. Alessandra Ferraro, *Écriture migrante et translinguisme au Québec*
10. Silvana Serafin (ed.), *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*
11. Silvana Serafin (ed.), *Culture e transcultura nelle Americhe. Studi dedicati a Daniela Ciani Forza*

Le Tre Venezie: Turismo e Letteratura

Collana di studi multidisciplinare
Direttori responsabili: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
Studio LT2, Venezia
* * *

Simone Francescato (ed.), Olive Pratt Rayner (Grant Allen), *Rosalba: The Story of Her Development*

Culture a confronto

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Mazzanti, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Friuli versus Ispano-america*
2. Silvana Serafin (ed.), *Varia Americana*
3. Silvana Serafin (ed.), *Studi di Letteratura Ispano-americana presso Università e Centro-Istituti italiani*
4. Renata Londero (ed.), *Entre Friuli y España*
5. Silvana Serafin (ed.), *Voci da lontano*

Soglie americane

Collana di studi americanistici
Direttori: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
Mazzanti, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*
2. Michele Bottalico e Salah el Moncef bin Khalifa (eds.), *Borderline Identities in Chicago Culture*
3. Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*
4. Alessandra Calanchi, *Oltre il sogno: la poetica della responsabilità nel percorso culturale di Delmore Schwartz*
5. Silvana Serafin (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

5.* Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

6. Martha Canfield (ed.), *Oltre il racconto. Passaggi tra giallo e noir, mito, cinema e teatro*
7. Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci (eds.), *Miti americani tra Europa e Americhe*
8. Irina Bajini, *"Tutto nel mondo è burla". Melomania y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*
9. Susanna Regazzoni, *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la rétorica de la mediación*

Incontri

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Campanotto, Pasian di Prato
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*

Donne e società

Collana di Oltreoceano - Centro Internazionale
Letterature Migranti - CILM
Direttori responsabili: Silvana Serafin e Marina Brollo
Forum, Udine
* * *

1. Marina Brollo e Silvana Serafin (eds.), *Il corpo delle donne tra discriminazioni e pari opportunità*
2. Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*.
3. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia*?
4. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: Le imprese delle donne*
5. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: il tempo delle donne*

Finito di stampare
nel mese di settembre 2015
presso la Press Up srl
di Ladispoli (Rm)