

eScholarship

California Italian Studies

Title

"ISTAMBUL KM. 4,253": attraverso il Mediterraneo di Pier Paolo Pasolini

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/92v0p4wz>

Journal

California Italian Studies, 1(1)

Author

Annovi, Gian Maria

Publication Date

2010

DOI

10.5070/C311008873

Copyright Information

Copyright 2010 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

ISTAMBUL KM. 4.253: attraverso il Mediterraneo di Pier Paolo Pasolini

Gian Maria Annovi

Nell'ottobre del 1974, durante una conferenza stampa della Lega italo-araba, viene proiettato a Roma un breve *Documentario in forma di appello all'UNESCO* intitolato *Le mura di Sana'a*: il suo autore è Pier Paolo Pasolini. Quattro anni prima, nella capitale dello Yemen, ultimate le riprese dell'episodio di Alibech del *Decameron* (1971), Pasolini aveva deciso di utilizzare la pellicola avanzata per rivolgere un appello all'UNESCO – e dunque all'Occidente industrializzato – in merito alla salvaguardia del patrimonio artistico e dell'identità culturale del paese arabo, simboleggiate dalle mura della città, distrutte nell'ansia di modernizzazione del nuovo governo. Pur non essendo lo Yemen “un paese propriamente mediterraneo,” Lelio Basso, introducendo in quell'occasione la visione del documentario, si dichiarava colpito dai forti legami che quasi naturalmente lo uniscono ai “popoli mediterranei,” includendo tra questi anche la civiltà araba.¹ Questo richiamo alla millenaria e comune matrice tra “i popoli latini, i popoli italici e i popoli del Medio Oriente” non è privo di significato nel caso di Pasolini, tanto che il suo documentario, violando i limiti della contiguità spaziale e storica, traccia un ideale parallelo tra la deturpazione di Sana'a e quella della cittadina medievale di Orte, nei pressi di Viterbo. D'altra parte, anche la decima novella della terza giornata del *Decameron*, che il regista ambienta a Sana'a, si svolge invece nelle intenzioni di Boccaccio nell'antica città tunisina di Capsa, l'odierna Gafsa. L'episodio di Alibech, poi escluso dal montaggio finale per ragioni ancora da chiarire,² era però stato ambientato da Pasolini tra lo Yemen e la Campania, tra i palazzi di quella “Gerusalemme medievale”³ che a suo parere Sana'a incarnerebbe, e le pendici del Vesuvio. L'immaginario mediterraneo pasoliniano è dunque attivo anche nella sua visione della capitale dello Yemen, un luogo che si affaccia idealmente sul “golfo / affricano di Napoli,”⁴ e si estende fino alla costa opposta del Mediterraneo, a un'immaginaria Tunisia yemenita. Di questi piccoli slittamenti geografici è costellata l'intera opera pasoliniana e proprio il documentario su Sana'a offre un esempio di come Pasolini abbia costantemente *ri-guardato i luoghi*, “nel duplice senso di aver riguardo per loro e di tornare a guardarli,”⁵ riconsegnandoli a sempre nuove ipotesi di senso. Non è allora un caso che Franco Cassano concludesse il suo volume del 1996, *Il pensiero meridiano*, dedicato alla riformulazione di un'immagine del Sud come centro di una complessa identità mediterranea, con un capitolo dedicato a Pasolini, pur non entrando nel merito di analisi specifiche della mediterraneità dell'autore. Se il Mediterraneo è un confine tra popoli e civiltà, Pasolini è sicuramente tra coloro che hanno messo al centro tale confine, ricreando – attraverso il proprio sguardo di artista – una geografia mediterranea che muta al mutare della sua poetica: una vera e propria *géopoétique*.⁶ È questa mutevole geografia che proverò a definire in queste pagine, un breve viaggio in cui cercherò di rintracciare e ritracciare una mappa approssimativa del suo Mediterraneo.

¹ Pier Paolo Pasolini, “Conferenza stampa della lega Italo-araba,” in *Per il cinema*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Vol. II (Milano: Mondadori, 2001), 2113.

² Roberto Chiesi e Loris Lepri, a cura di, *Il corpo perduto di Alibech* (Bologna: Centro studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, 2005).

³ Pasolini, “Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città,” *Corriere della Sera*, 29 giugno, 1974.

⁴ Pasolini, “L'Appennino,” *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Vol. I (Milano: Mondadori, 2003), 781.

⁵ Franco Cassano, *Il pensiero meridiano* (Roma-Bari: Laterza, 1996), 10.

⁶ Bertand Westphal, *La Géocritique mode d'emploi* (Limoges: Pulim, 2000).

Tutte le strade portano a Istanbul

Iniziare un viaggio nel Mediterraneo dal mare è qualcosa di estremamente banale. Sembra offrire prospettive assai più stimolanti iniziarlo da ciò che si avvicina maggiormente all'idea della vastità marina: il deserto. In quanto terra che appare infinita, priva di variazioni, ripetizione della stessa forma, il deserto serve come il mare a separare, a stabilire delle discontinuità. Proprio l'immagine del deserto è presente con evidenza nell'opera di Pasolini almeno a partire dall'ultima scena di *Teorema*,⁷ in cui fa da sfondo al grido disumano di Paolo, il padre della famiglia borghese che nel film viene progressivamente sconvolta dalla visita di un misterioso ospite. Nel film del 1968, il deserto rappresentava per il regista "il paesaggio del contrario della vita [che] si ripeteva dunque non offuscato o interrotto da niente. Nasceva da se stesso, continuava con se stesso, e finiva con se stesso."⁸ Se il mare è da sempre metafora e fonte di vita, il deserto, pur rappresentando il suo contrario, mantiene la medesima idea di *sameness*, identità con se stesso. Nella prospettiva della famiglia protagonista del film, ciò che rappresenta il contrario della vita è però anche lo spazio più lontano dalla propria condizione borghese, quello ad esempio delle periferie ai margini delle grandi città, che di fatto il padre deve attraversare prima di raggiungere il deserto, come se tra le due realtà vi fosse una contiguità spaziale. Pasolini, infatti, ha parlato spesso della periferia – una delle sue ossessioni tematiche a partire dall'incontro con Roma e la scrittura di *Ragazzi di vita* (1955) – nei termini di una realtà desertificata, proprio come in questo splendido appunto dal suo incompiuto e postumo romanzo *Petrolio* (1992), dove le borgate appaiono – in una omologia diretta con la sua idea di deserto – come "ripetizioni di una stessa forma":

Come costellazioni, questi gruppi di abitazioni, si spingevano dal deserto desolato verso costellazioni più fitte. Ma il silenzio era meno profondo che nel deserto. Negli enormi cortili di materiale povero, cemento spruzzato per parere marmo, mattoni che parevano finti, il vuoto era assoluto. In qualcuna soltanto due o tre donne stavano raccolte, profilandosi oscure contro le [pareti metalliche], con in mano sacchetti di plastica bianca, semitrasparente. C'erano anche dei bambini, lontani, silenziosi, per lo più oltre i cortili, tra i muretti di cinta e i fossati secchi e colmi di rifiuti oltre i quali si stendeva il deserto.⁹

Dopo *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), fortemente legati alla necessità di mostrare una precisa topografia delle borgate romane, la rappresentazione cinematografica davvero più prossima all'immagine di anonimità geografica della periferia-deserto, che alla fine degli anni '50 appariva a Pasolini come "inesistente sulle piante,"¹⁰ si trova in *Uccellacci e uccellini*, girato tra l'ottobre e il dicembre del 1965, "ai margini di una periferia che sembra infinita, gremita d'inverosimili riferimenti stradali."¹¹ Nel film, il padre e figlio protagonisti della vicenda, interpretati da Totò e Ninetto Davoli, camminano ininterrottamente su strade vuote, cantieri apparentemente abbandonati, borgate fatiscenti, campi che sembrano affacciarsi sul niente. Pasolini fa di tutto per creare il più totale senso d'indeterminatezza

⁷ Sul tema del deserto in Pasolini si vedano Marco Antonio Bazzocchi, "Corpi nudi nel deserto: Pier Paolo Pasolini," in *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento* (Milano: Bruno Mondadori, 2005), 90-128 e Cesare Cesarino, "Pasolini in the Desert," *Angelaki* 9 (2004): 97-102.

⁸ Pasolini, "Teorema," in *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Vol. II (Milano: Mondadori, 1998), 961.

⁹ Pasolini, *Petrolio* (Torino: Einaudi, 1992), 492.

¹⁰ Pasolini, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*. A cura di Walter Siti (Torino: Einaudi, 1995).

¹¹ Pasolini, "La trama secondo l'autore," in *Per il cinema*. A cura di Walter Siti e Franco Zabaghi, Vol. I (Milano: Mondadori, 2001), 832.



Fig. 1-3

circa la loro collocazione, provenienza e direzione, perché essi non rappresentano tipi particolari, ma sono la metafora di un'intera umanità che procede senza meta. Proprio gli "inverosimili riferimenti stradali" di cui parla l'autore, che formano una toponomastica surreale, come nel caso dei nomi delle vie delle borgate attraversate a piedi dai due protagonisti (figg.1-3) "contribuiscono ad aumentare il nostro senso di disorientamento mentre attraversiamo un luogo senza geografia."¹² Tuttavia, essi sono segni che – se si presta attenzione alle riflessioni di Pasolini contenute in *Il "cinema di poesia,"* il suo primo importante saggio sulla semiologia cinematografica datato proprio 1965 – servono comunque a leggere visivamente la realtà: quella dello spazio poetico pasoliniano.

Nel saggio del '65, con un chiaro richiamo ad *Uccellacci e uccellini*, Pasolini chiede al lettore di compiere lo sforzo di immaginarsi nell'atto di "camminare soli per strada" (proprio come Totò e Ninetto) mentre si osservano volti, gesti e persone ma anche "cartelli segnaletici, indicazioni, direzioni rotazionali in senso antiorario, e insomma oggetti e cose che si presentano cariche di significati e quindi 'parlano' brutalmente con la loro stessa presenza."¹³ Infatti, all'inizio del film, mentre i due protagonisti discutono in maniera ingenua del potere della luna sulle maree lungo una desolata strada sterrata, a parlare brutalmente è proprio un'indicazione stradale, che davvero è il caso di considerare attentamente. Si tratta di un cartello che ci informa che Istanbul ("Istanbul" nel film) si trova a 4.253 km di distanza (fig. 4). L'effetto di straniamento prodotto da questo cartello è accresciuto da un'altra indicazione, che incontriamo dopo molte delle peripezie dei due protagonisti: "km. 13.257 CUBA" (fig. 5). Le distanze indicate sono ovviamente casuali e non permettono né di stabilire l'esatta collocazione dei due personaggi, né quella delle due località su un ipotetico planisfero. Non altrettanto si può dire però della precisa scelta delle località indicate.

È forse più immediato comprendere le ragioni del riferimento a Cuba, cui Pasolini aveva già dedicato una parte rilevante in quel suo saggio-polemico-visivo che è *La rabbia* (1963): "Ora Cuba è nel mondo: / nei testi d'Europa e d'America / si spiega il senso di combattere a Cuba."¹⁴ Nel 1965, l'anno delle riprese di *Uccellacci e uccellini*, l'isola era da poco diventata un avamposto del marxismo internazionale, dopo il successo della rivoluzione guidata da Castro. *Uccellacci e uccellini*, che voleva infatti rappresentare nelle intenzioni di Pasolini la crisi del marxismo vissuta da "un marxista non disposto a credere che il marxismo sia veramente finito,"¹⁵ non poteva che tenere conto di questi eventi.

Infatti il personaggio del corvo parlante, che incarna l'epitome dell'intellettuale di sinistra e che accompagna Totò e Ninetto nel loro viaggio per finire con l'essere mangiato dai due affamati e scocciati protagonisti, è di fatto una rappresentazione autobiografica dello stesso Pasolini.¹⁶ Mentre la scena dei funerali di Togliatti e la cruenta fine del corvo lasciano intendere che la crisi ideologica sia soprattutto italiana o comunque legata al contesto politico e sociale europeo successivo al boom economico, Cuba pare allora rappresentare una possibile direzione verso quella utopica città chiamata "Città del Futuro" che il corvo indica scherzosamente come capitale della propria patria: "Ideologia." Che dire però di Istanbul? Non è azzardato ipotizzare che questo richiamo a una città divisa tra Oriente e Occidente, ma soprattutto antica capitale culturale e politica del mondo mediterraneo, sia il modo per

¹² Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (Milano: Bruno Mondadori, 2006), 30.

¹³ Pasolini, "Il 'cinema di poesia,'" in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude vol. I (Milano: Mondadori, 1999), 1462-1463.

¹⁴ Pasolini, "La rabbia," in *Per il cinema*. Vol. I, 374.

¹⁵ Pasolini, "Soggetto," in *Per il cinema*. Vol. I, 817.

¹⁶ Cfr. "il corvo è estremamente autobiografico: fra esso e me l'identificazione è pressoché totale," in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 1999), 1347.

indicare un altro tipo di alternativa, quella dell'ipotesi regressiva verso ciò che Pasolini considera il mondo non ancora trasformato dal modello razionale capitalistico: il Terzo Mondo.



Fig. 4-5

Nel lessico pasoliniano l'espressione Terzo Mondo indica innanzitutto "il mondo di Bandung," ossia l'insieme dei 29 paesi che, nel 1955, si erano riuniti nella città indonesiana sulla base della loro comune arretratezza economica, per porre le basi di un progetto di sviluppo alternativo al modello capitalistico. Pasolini lo spiega efficacemente in un'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino:

Adopero questa parola [Bandung] in tutta l'estensione del suo significato, ivi compresa anche la rinascita, la lotta per la rinascita, la strada da percorrere per raggiungerci quaggiù nella nostra magnifica storicità. [...] Ma adopero soprattutto questa parola come *senhal geografico* per comprendervi la fisicità dei "regni della Fame", il "fetore di pecora del mondo che mangia i suoi prodotti"¹⁷

Occorre prestare attenzione a questo "senhal geografico," perché la topografia pasoliniana non segue i tracciati delle mappe comuni, ma si delinea piuttosto come "topografia mobile," nel senso attribuitole da Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*. Anche nel caso di Pasolini, infatti, attraversare la sua geografia "significa immergersi nel flusso e riflusso di una psicogeografia personale e tuttavia sociale."¹⁸ Lo si verifica con efficacia se si legge una delle poesie non incluse in *Poesia in forma di rosa* (1964), intitolata proprio "L'uomo di Bandung," dalla quale Pasolini cita alcuni versi nell'intervista con Arbasino. La poesia, che rappresenta una sorta di viaggio fisico e mentale, inizia con un'esortazione a fuggire ad Oriente, che sembra ridursi a una semplice escursione in macchina nella periferia romana: "Ah, fuggiamo a Oriente!" Dopo i primi versi, la ridefinizione topografica è però immediata; le borgate di Cecafumo, ambientazione di *Mamma Roma*, diventano infatti i confini dell'India: "Occhieggia di cubi brulicanti / il Quarto Miglio, a destra, tinge / di calce l'orizzonte, a sinistra Cecafumo: / poi, ecco Cochín."¹⁹ Con il medesimo procedimento che accosta e sovrappone spazi geografici non contigui, il viaggio procede attraverso Kenia, Sudan, Kerala, Bombay, Roma e Aversa, la cittadina italiana ai margini di Napoli, perché – come recita un verso – "non è nello spazio, ma è nel tempo" che vive la geografia pasoliniana dei "regni della fame," un tempo che è fuori dalla Storia che caratterizza il modello di sviluppo occidentale. Come ha sottolineato Sapelli, "Pasolini mostra che la Storia come tempo unico non esiste: il concetto di tempo unico assoluto, totalizzante, è una convenzione"²⁰ tanto che ciò che lega, o per meglio dire, sovrappone i territori geograficamente disomogenei del Terzo Mondo pasoliniano è proprio la loro astoricità, data dalla distanza dal modello di sviluppo capitalistico. È per questa via che il Terzo Mondo appare iniziare a Pasolini "alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente"²¹.

Ritornando agli indici spaziali di *Uccellacci e uccellini*, si comprende allora come proprio Istanbul, per la sua collocazione geografica e la sua storia, sia la direzione ideale per indicare questa ipotesi alternativa al modello del capitalismo produttore, un'ipotesi che coincide anche con il mondo del Mediterraneo, i cui abitanti vengono definiti "dei sottoproletari addirittura preistorici."²² Quelli appunto delle borgate di Roma e delle poverissime terre del Meridione. Da questo punto di vista, se si esclude il progetto cinematografico mai andato in porto de *Il padre selvaggio*, che vedrà luce in forma di volume solo nel 1975, *Uccellacci e uccellini* è il primo film di Pasolini a introdurre in maniera

¹⁷ Pasolini, "Intervista rilasciata ad Alberto Arbasino," in *Saggi sulla politica e sulla società*, 1572-1573.

¹⁸ Giuliana Bruno, 3.

¹⁹ Pasolini, "L'uomo di Bandung," in *Tutte le poesie*, vol. I, 1305.

²⁰ Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini* (Milano: Bruno Mondadori, 2005), 42.

²¹ Pasolini, "La resistenza negra," in *Saggi sulla letteratura*, vol. II, 2353-2354.

²² *Ibidem*.

esplicita il tema di questo Terzo Mondo comprendente i paesi del Mediterraneo, in particolare attraverso il tema della fame, che percorre tutto il film – come ha anche mostrato recentemente Marco A. Bazzocchi²³ – fino all’acme del pasto cannibalico del corvo. In particolare, c’è una scena che risulta particolarmente significativa: quella dell’uomo costretto dall’indigenza a cibarsi – come secondo la vulgata comune farebbero i cinesi – di un nido di rondine. Nel montaggio il primo piano dell’uomo (fig. 6) viene fatto seguire, creando un forte effetto di straniamento, da quello del volto di un bambino africano (fig. 7), che solo in seguito si scoprirà far parte della felliniana famigliola di teatranti girovaghi incontrati dai due protagonisti. La soluzione di continuità che si produce tra la rassegnata tristezza dei loro sguardi è chiaramente intenzionale e serve a creare una sovrapposizione tra il mondo del sottoproletariato e quello dei paesi sottosviluppati.



Figg. 6-7.

²³ Cfr. Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Milano: Bruno Mondadori, 2007).

Il fatto che il capocomico della compagnia di artisti girovaghi sia poi indicato come “profondamente napoletano”²⁴ non è casuale, ma è un esempio peculiare della sovrapposizione tra Terzo Mondo e mondo sottoproletario mediterraneo incarnato, secondo Pasolini, dalla città di Napoli:

Io so questo: che i napoletani oggi sono una grande tribù, che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare. Questa tribù ha deciso – in quanto tale, senza rispondere delle proprie possibili mutazioni coatte – di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quello che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità.”²⁵

Napoli, città simbolo del Mediterraneo per la sua apertura all’incrocio tra mondi e culture differenti, coincide con l’Africa – quella che già ne *La Guinea* Pasolini aveva indicato come “mia unica alternativa”²⁶ – un luogo fuori dalla Storia e dalla modernità. Lo stesso tipo di sovrapposizione è rinvenibile nell’ “Appunto 41” di *Petrolio*, dove Pasolini racconta di un giornalista inglese chiamato Tristram, il quale, proprio durante un viaggio in Africa, incontra e fa sua schiava sessuale una bambina di nome Giana, salvo affidarla poi alle cure di un missionario per un’improvvisa crisi di coscienza derivante dalla difficoltà del “rapporto tra due culture che non potevano integrarsi tra loro.”²⁷ Tristram si reca dunque a Napoli, dove – in uno squallido giardinetto pubblico – vede, “selvaticamente in disparte, una ‘scugnizza’, scura e lacera” che sente istintivamente appartenere “a una ‘cultura’ uguale”²⁸ a quella di Giana. Questi parallelismi tra la cultura partenopea e l’Africa – iscritti in un quadro violentemente e consapevolmente coloniale – sono particolarmente interessanti se si ricorda che proprio un ragazzino napoletano – Gennariello – è l’immaginario destinatario ideale del trattatello pedagogico che Pasolini pubblica sulle pagine de “Il Mondo” nel 1975, scelto per “un’idea di rispetto quasi mitico”²⁹ per Napoli e la sua cultura. Anche Pasolini, infatti, nonostante il suo forte impegno civile rispetto alle problematiche del rapporto tra Occidente e Terzo Mondo, non è completamente immune da una certa ingenuità rispetto alle dinamiche del pensiero coloniale. Proprio le strategie retoriche del discorso coloniale che fissa e blocca l’oggetto della narrazione in un’atemporalità mitica sono state analizzate con attenzione da Homi Bhabha nel suo imprescindibile *I luoghi della cultura*, dove sottolinea che “un tratto importante del discorso coloniale è la sua dipendenza dal concetto di “fissità” [*fixity*] nella costruzione ideologica dell’alterità.”³⁰ Se si leggono le pagine di Pasolini dedicate alla cultura popolare napoletana, e in particolare le sue riflessioni su Salvatore di Giacomo, non è difficile tracciare un parallelo tra la pasoliniana funzione “fissatrice” legata all’ “astoricità” della cultura mediterranea e il concetto di *fixity* espresso da Bhabha:

In una cultura popolare urbana, invece, la storia della cultura dominante è intervenuta continuamente con violenza, imponendovi e depositandovi i suoi valori: la tipica “astoricità” della cultura popolare, che è essenzialmente “fissatrice”, è stata così costretta a dei mutamenti incessanti: a cui essa, sistematicamente, ha dovuto applicare i caratteri della “fissazione.”³¹

²⁴ Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, 773.

²⁵ Pasolini, “La napoletanità,” in *Saggi sulla politica*, 230.

²⁶ Pasolini, “La Guinea”, in *Tutte le poesie*, vol. I, 1085.

²⁷ Pasolini, *Petrolio*. (Torino: Einaudi, 1992), 169.

²⁸ *Ibidem*, 170.

²⁹ Pasolini, “Gennariello,” in *Saggi sulla politica*, 552.

³⁰ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura* (Roma: Meltemi, 2001), 66.

³¹ Pasolini, “Gli uomini colti e la cultura popolare,” in *Saggi sulla politica*, 470.

Non è però completamente corretto insistere troppo su questi aspetti, considerato che le riflessioni di Pasolini sono legate a un contesto culturale in cui gli odierni *Postcolonial Studies* non erano nemmeno ai loro albori. Come ha infatti mostrato recentemente Luca Caminati, analizzando in particolare “l’orientalismo eretico”³² delle descrizioni del primo contatto pasoliniano con il continente indiano nel suo diario di viaggio *L’odore dell’India* (1961) messo a confronto con il “film da farsi” *Appunti per un film sull’India* (1969), lo sguardo di Pasolini rispetto al Terzo Mondo e le culture subalterne è essenzialmente “partecipatorio.” Nel definire il mondo subalterno, infatti, Pasolini lo incorpora – lasciandosi penetrare dall’Altro³³ – nel tentativo di ridefinire la propria identità come contigua, se non coincidente, a quel mondo. È dunque sufficiente la rilevanza assunta dai temi del colonialismo e del terzomondismo nella produzione artistica e saggistica pasoliniana a dar prova del suo straordinario respiro intellettuale.

Ne è un esempio importante quello che avrebbe dovuto costituire il primo episodio di *Uccellacci e uccellini*. Espunto per ragioni artistiche e commerciali,³⁴ esso rende davvero esplicita la pregnanza del tema del colonialismo nel film, a partire dal titolo: *L’uomo bianco*. In questo episodio Totò avrebbe dovuto interpretare la parte di Michel Courneau, un piccolo borghese, razionale ed educato, che funziona da tipico uomo medio nel sistema pasoliniano, ossia, secondo la descrizione datane da Orson Wells ne *La ricotta*: “un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista!”³⁵ Nel tentativo d’insegnare ad un’aquila a parlare la propria lingua “di uomo bianco civile,”³⁶ di fare cioè dell’aquila – posta a rappresentare l’alterità assoluta del Terzo Mondo – un piccolo borghese come lui, Courneau si ritrova ad un certo punto tra le gabbie di un improbabile Grand Cirque de France per mostrare al rapace come bestie e pagliacci – “tutti gli animali del Terzo Mondo (compreso Ninetto del Prenestino)”³⁷ – abbiano abbracciato di “buon grado” – dopo essere stati rinchiusi dietro le sbarre! – il modello di vita che lui rappresenta. Per farlo interroga sui loro desideri per il futuro un Coccodrillo del Congo, uno scimpanzé del Ruanda, un Pitone delle Amazzoni, una Jena del Sahara e un cammello del Ghana. La loro provenienza è ovviamente simbolica e tutti si dimostrano interessati solo ad emigrare in Europa per diventare professori, giornalisti, sarti o parrucchieri, ad essere cioè integrati completamente nella società piccolo borghese del capitalismo avanzato. L’unica gabbia vuota è quella del Leone d’Algeria: “il leone non c’è la gabbia è vuota. M. Courneau ha compiuto distrattamente una gaffe.”³⁸ La gaffe non è di poco conto, perché l’Algeria, dopo la sanguinosa lotta per l’indipendenza dalla Francia, aveva finalmente ottenuto l’indipendenza il 3 Luglio 1962. Proprio alle sanguinose vicende algerine Pasolini aveva dedicato ne *La rabbia* una parte assai consistente, ricostruendo – tramite i propri testi poetici e le immagini di repertorio – le tormentate vicende del paese dai primi moti popolari alla festa per la liberazione: “sulle misere genti di Algeria / sulle popolazioni analfabete dell’Arabia / sulle classi povere dell’Africa / sui popoli schiavi del mondo sottoproletario / scrivo il tuo nome // libertà!”³⁹ Il leone d’Algeria non è dunque nella sua gabbia perché ha spezzato le sbarre della sua prigionia coloniale, un particolare apparentemente irrilevante per la mentalità piccolo borghese del domatore-protagonista.

³² Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo* (Milano: Bruno Mondadori, 2007)

³³ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), 30.

³⁴ Cfr. Pasolini, “Totò al circo,” in *Le regole di un’illusione* (Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991), 135.

³⁵ Pasolini, “La ricotta,” in *Per il cinema*. Vol. I, 338.

³⁶ Pasolini, “Uccellacci e uccellini,” in *Per il cinema*. Vol. I, 701.

³⁷ *Ibidem*, 811.

³⁸ *Ibidem*, 702.

³⁹ “La rabbia,” *ibidem*, 395.

Nonostante Pasolini dichiarò in un'intervista che il passaggio tra *Accattone* e *Uccellacci e uccellini* e il suo personale bisogno di fare film più problematici, difficili e non più rivolti al popolo, sia motivata dal fatto che “effettivamente il mondo come lo vedeva Gramsci e come l'ho visto io fino a qualche tempo fa è cambiato,”⁴⁰ proprio Gramsci sembra alla base della metafora del circo impiegata da Pasolini per affrontare la questione del Terzo Mondo. Nei *Quaderni del carcere*, infatti, riferendosi alla “Quistione meridionale,” punto nevralgico delle sue riflessioni, Gramsci arriva a discutere del modo in cui Verga, esponente tipico della borghesia italiana, rappresenti i contadini meridionali nei suoi romanzi veristi. Lo fa sostenendo che il punto di vista dello scrittore siciliano sia lo stesso adottato da Carl Hagenbeck nel suo volume autobiografico *Io e le belve*,⁴¹ in quanto “il popolo della campagna è visto con ‘distacco’, come ‘natura’ estrinseca sentimentalmente allo scrittore, come spettacolo.”⁴² Padre del circo moderno, Hagenbeck aveva raggiunto la fama in tutta Europa grazie all'invenzione dello “zoo umano”⁴³: un'esposizione di esseri umani considerati selvaggi e altre bestie feroci, catturati soprattutto in Africa e Asia. Così come Gramsci aveva denunciato il fatto che gli intellettuali italiani considerassero gli umili contadini meridionali dal punto di vista della “società protettrice degli animale” o come se fossero “cannibali della Papuasias,”⁴⁴ anche Pasolini, con un intento più marcatamente anticolonialista, sceglie la via provocatoria dell'animalizzazione dei “selvaggi” per dare concretezza alla rappresentazione dell'Altro della borghesia occidentale. D'altra parte, come spiega in un'intervista a Ferdinando Camon, anche per Pasolini tra razzismo e mondo contadino, ossia mondo preindustriale sottoproletario, esiste una relazione diretta:

Il razzismo – non se l'è mai chiesto? – non è altro che l'odio dei borghesi verso i contadini. Un borghese non è mai razzista a proposito degli operai [...]. Il borghese dunque prova quel suo mostruoso dolore razzista solo a proposito dei più poveri, lasciati indietro dalla storia: i sottoproletari e i contadini.⁴⁵

Ma torniamo alla sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini* che sembra si stia rivelando sempre più esplicitamente terzomondista rispetto alla versione poi ufficialmente uscita nelle sale. Colpisce allora che a concludere la rassegna dei personaggi del circo ci sia anche, chiuso in gabbia come gli altri animali, quello che viene definito come esemplare di “Pagliaccio mediterraneo”:

M. COURNEAU Et vous, s'il vous plaît, Monsieur le Pantin Méditerranéen?
 PAGLIACCIO MEDITERRANEO (parla in francese)
 Didascalìa: Ballare la Pirimpella-pirimpà, la nostra danza nazionale, davanti alla Regina d'Inghilterra!⁴⁶

La presenza in questo contesto di un pagliaccio caratterizzato dalla mediterraneità risulta insolita e porta a interrogarsi sul senso dell'aggettivo mediterraneo nell'ottica pasoliniana. La sceneggiatura pare di scarso aiuto ma, fortunatamente, Pasolini aveva girato parte di questo episodio, poi scartato. Si tratta di soli 8 minuti privi di sonoro, conservati al Fondo Pasolini della Cineteca di Bologna con il titolo *Totò al circo*.

⁴⁰ Pasolini, “Incontro con Pasolini,” in *Per il cinema*. Vol. II, 2962.

⁴¹ Carl Hagenbeck, *Io e le belve* (Milano: Quintieri, 1910).

⁴² Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Roma: Editori Riuniti, 1996), 217.

⁴³ Per una dettagliata storia sulle origini degli zoo umani si veda Nigel Rothfels, *Savages and Beasts: the Birth of the Modern Zoo* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2002).

⁴⁴ Antonio Gramsci, *Scritti politici*. A cura di Paolo Spriano (Roma: Editori Riuniti, 1971), 99.

⁴⁵ Pasolini, “Intervista rilasciata a Ferdinando Camon,” *Scritti sulla politica*, 1642.

⁴⁶ Pasolini, “Uccellacci e uccellini,” in *Per il cinema*, vol. I, 702-3.

In questo frammento cinematografico, dove ritroviamo la stessa ambientazione circense e le relative gabbie per animali, possiamo visualizzare ciò che Pasolini intendeva con l'espressione "pagliaccio mediterraneo." L'uomo in piedi nella gabbia, dalla carnagione olivasta e gli occhi scuri, potrebbe benissimo essere siciliano o marocchino, andaluso o libanese. Ciò che colpisce è però il suo abbigliamento. Un lungo berretto di stoffa bianca che ricade sull'omero, simile ai copricapi tradizionali sardi; un'ampia gonna anch'essa bianca, che richiama la veste cerimoniale dei dervishi della Turchia e insieme il gonnellino della guardia presidenziale greca o la gonnella che caratterizza gli antichi costumi maschili albanesi. Anche la camicia, dalle larghissime maniche a sbuffo, rimanda ai medesimi costumi e così il panciotto e gli stivali neri, unici tratti a differenziare questo pagliaccio dall'immagine di uno strano Pulcinella che ha attraversato l'intero Mediterraneo. La sua immagine è insomma un coacervo di riferimenti a tradizioni differenti, unificati nella visione di Pasolini perché considerate come culturalmente prossime o intercambiabili. Va poi notato che tra le attrazioni del circo di Courneau, proprio come nello "human zoo" di Hagenbeck, il pagliaccio sia l'unica figura umana, e che rispetto ai coatti desideri piccolo borghesi formulati dagli altri animali (desideri di omologazione al modello di società europea), egli sia il solo a formulare un pensiero apparentemente privo di senso non funzionale al modello di integrazione a cui aspirano gli animali. La "pirimpella," infatti, il ballo che il pagliaccio vorrebbe eseguire alla corte d'Inghilterra, è di fatto un gioco di piazza caratteristico di alcune zone del Sud Italia, una specie di danza folclorica come la tarantella o la pizzica, di antichissima origine greca. Mentre "gli animali del Terzo Mondo" esprimono la propria ansia d'integrazione attraverso il desiderio di *lavorare* – desiderio, si noti bene, assunto passivamente da quel sistema coloniale che li vede come animali inferiori e che li ha imprigionati – il pagliaccio mediterraneo, dichiarando così la sostanziale improduttività e gratuità della sua figura, esprime il desiderio di *giocare*. Questa dicotomia tra lavoro e gioco, non può che rimandare alle ben note riflessioni di Herbert Marcuse contenute in *Eros e civiltà*, pubblicato negli Stati Uniti nel 1955 e uscito in edizione italiana nel 1964, proprio mentre Pasolini, che sostiene di averlo letto ben "prima che diventasse di moda,"⁴⁷ stava scrivendo la sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*.

Riprendendo le tesi di Fourier e distaccandosi da Marx che lo aveva invece criticato sostenendo che "il lavoro non può diventare gioco,"⁴⁸ Marcuse sostiene che nel lavoro l'uomo viene continuamente allontanato da sé stesso, alienato, in quanto asservito alle leggi del sistema produttivo della società industriale. Contro questa idea di lavoro limitativo della libertà umana, associato all'idea di passività – la stessa, per intenderci, degli immigrati del Terzo Mondo che passano da una condizione di schiavitù lavorativa all'altra nel tentativo di essere assimilati dai paesi che li accolgono – Marcuse propone l'ipotesi di un lavoro inteso come "libero gioco."⁴⁹ La danza del pagliaccio mediterraneo pare rappresentare questa dimensione marcusiana del gioco e nel farlo indica una sostanziale disomogeneità tra il proprio mondo e quello degli animali. Pur essendo tutti prigionieri del medesimo sistema repressivo, i soggetti postcoloniali incarnati dagli animali vengono da una storia di sottomissione cieca all'ordine Occidentale, come l'allievo protagonista de *Il padre selvaggio*, mentre il pagliaccio posto a rappresentare il Mediterraneo fa parte di chi ha contribuito a costruire storicamente quell'ordine, pur essendo rimasto ai margini delle logiche del potere e dello sviluppo europeo: un modello di umanità degradata, stereotipata, ridicolizzata. Tuttavia, proprio tramite il rimando al gioco, Pasolini pare ancora associare alla cultura del Mediterraneo un potenziale di sovversione, dato anche dalla sua prossimità al nucleo

⁴⁷ Pasolini, "Intervista rilasciata a Ferdinando Camon," in *Scritti sulla politica*, 1642.

⁴⁸ Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica* (Roma: La Nuova Italia, 1968-70), 411.

⁴⁹ Herbert Marcuse, *Eros e civiltà* (Torino: Einaudi, 1964), 232.

irrazionale dell'istinto. Marcuse, infatti, attribuisce proprio al gioco la via d'accesso a una società non repressiva, nella quale oltre alla creatività, anche l'eros è liberato. Non è allora un caso che una delle poche occorrenze in cui Pasolini impiega esplicitamente la formula "Paesi mediterranei" sia contenuta in una recensione al volume *Gli omosessuali* di Marc Daniel e André Baudry,⁵⁰ e che "giocare alla pirimpella" sia una tipica espressione romagnola – il padre di Pasolini era di Ravenna – per indicare il rapporto omosessuale. In quella recensione, Pasolini specifica che la sua personale convinzione che un omosessuale ami e voglia far l'amore "con un eterosessuale disposto a una esperienza omosessuale, ma la cui eterosessualità non sia posta minimamente in discussione" sia verificabile "nell'enorme maggioranza, almeno nei Paesi mediterranei."⁵¹ Questa disponibilità sessuale del maschio mediterraneo, la stessa dei suoi ragazzi di vita prima della mutazione antropologica che Pasolini inizia a diagnosticare con lancinante dolore negli anni '70, è il segno che in quella civiltà permangono le tracce di una mitizzata purezza istintuale priva dei tabù della morale occidentale. La stessa che Pasolini finirà poi col proiettare nei popoli contadini arabi, protagonisti del sogno erotico di un'omosessualità vissuta liberamente e senza sensi di colpa affidata al *Fiore delle Mille e una notte* (1974), prima della tragica negazione di ogni valore positivo della sessualità contenuta in *Salò e le centoventi giornate di Sodoma* (1975) e nell'*Abiura dalla Trilogia della vita*.⁵² D'altra parte, già nel 1968, proprio citando *Eros e civiltà*, Pasolini ricordava che "non possiamo più considerare i tabù sessuali come unica e sola possibilità di progresso della civiltà."⁵³

È ovviamente complesso stabilire quanto l'eros pasoliniano abbia pesato nello sviluppo e articolazione del suo pensiero. Ciò che è chiaro è che nel suo Mediterraneo, il gioco – inteso anche come creazione estetica – e il desiderio svolgono un ruolo importante, tanto che la figura di Ninetto, pasoliniano ideale di erotismo e purezza sottoproletaria, sia sempre associato ad immagini ludiche e di ballo. Emerge poi soprattutto come questo Mediterraneo sia completamente idealizzato, un luogo mitico – e per questo minacciato – che Pasolini, per fronteggiare al dilagare del modello omologante che distrugge l'autenticità di luoghi e corpi, tenterà di ritrovare e ricostruire proprio nei paesi dell'Africa e del Medio Oriente.

Edipo al Bivio

I segnali stradali di *Uccellacci uccellini* ci hanno portato, deviando attraverso le porte del Bosforo di Istanbul, dal deserto di un'anonima periferia al tendone di un circo assai particolare. Un'altra indicazione ci conduce finalmente al centro del Mediterraneo, in Grecia, dove iniziano le ben note vicende di Edipo narrate da Sofocle e scelte da Pasolini per il suo film del 1967, *Edipo Re*, che inizia proprio con l'inquadratura di un'indicazione topografica, la scritta "Tebe" su un cippo stradale (Fig. 8). L'importanza rivestita dalla Grecia nel sistema pasoliniano è stata analizzata capillarmente da Massimo Fusillo nel suo *La Grecia secondo Pasolini*, dove lo studioso ricorda come proprio il mito antico e la tragedia greca rappresentino una delle "ossessioni" di Pasolini a partire dalla sua traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo del 1960.⁵⁴ Con ragione Fusillo sostiene che il rapporto di Pasolini con il mondo greco oscilla "tra una lettura viscerale e barbarica (senz'altro dominante) e una lettura ideologica e didascalica: due poli che corrispondono grosso modo ai due media con cui Pasolini ha riscritto i modelli greci, il cinema e il teatro."⁵⁵ Qui è opportuno soffermarsi

⁵⁰ Marc Daniel – André Baudry, *Gli omosessuali* (Firenze: Vallecchi, 1974).

⁵¹ Pasolini, "M. Daniel – A. Baudry: Gli omosessuali," in *Saggi sulla politica*, 493.

⁵² *Ibidem*, 599-603.

⁵³ Pasolini, "La cultura contadina della scuola di Barbiana," *Ibidem*, 834.

⁵⁴ Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (Roma: Carocci, 2007), 12.

⁵⁵ *Ibidem*, 14.

innanzitutto sul primo di questi poli, quello viscerale e barbarico, che rifiuta ogni immagine razionale della Grecia antica per concentrarsi su un modello atemporale e prerazionale, quello appunto della sua trasposizione della tragedia sofoclea, “momento in cui il gioco della ragione non può avere luogo.”⁵⁶ Siamo insomma vicini alle clownerie del pagliaccio mediterraneo, che diventa però portatore di un messaggio assai più tragico: quello delle vittime innocenti, inconsapevoli e incolpevoli, che Edipo è chiamato ad evocare.

Nonostante l’aspetto vagamente preistorico del cippo stradale che s’incontra all’inizio del film, e che traccia un ideale parallelo con la pellicola dell’anno precedente, lo spettatore non si ritrova di fronte a una stereotipica cittadina ellenica ma ad una trasposizione della friulana Sacile degli anni ‘20, il paese natale di Pasolini. Per motivi di produzione, la *location* fu scelta in realtà nelle verdi campagne della Lombardia, sufficienti però a rievocare i paesaggi dell’infanzia dell’autore, che in questo film – il suo più autobiografico – si propone di affrontare anche il proprio complesso d’Edipo. All’indicazione di Tebe, in pratica, non segue una rappresentazione della realtà, ma una serie d’immagini significanti, che sembrano corrispondere a ciò che Pasolini – nelle sue riflessioni sulla semiologia cinematografica – indica con l’espressione “im-segni,” legate al “mondo della memoria e dei sogni.”⁵⁷ Non è allora un caso che egli abbia dichiarato che con la pellicola del ‘67 il suo intento fosse stato quello di “ricreare il mito visto come un sogno”⁵⁸ tanto che al mondo agreste piccolo borghese della Sacile-Tebe dei natali di Edipo-Pier Paolo segue, senza condizione di continuità – proprio come avviene nella grammatica onirica – il paesaggio desertico del Marocco, su cui si staglia il “cielo ardente del Mediterraneo africano.”⁵⁹ Ancora una volta, la geografia pasoliniana dimostra la propria natura instabile ed emozionale, rimarcata dall’importanza che nel film assume il tema del viaggio di Edipo. Come ha infatti scritto Bazzocchi riflettendo sull’immaginazione mitologica, proprio “il viaggio dell’eroe viene usato per estendere i confini dell’immaginazione verso gli estremi di una potenziale carta geografica,”⁶⁰ carta che Pasolini si premura di tracciare proprio attraverso la ripetuta inserzione di pietre miliari che indicano le città di Tebe e Corinto (Figg. 9-10), quasi a rimarcare la volontà che lo spettatore identifichi totalmente il paesaggio marocchino con quello della Grecia del mito. Sennonché, proprio l’immagine stereotipica della Grecia, culla della civiltà mediterranea idealizzata nel nitore statuario della ragione filosofica, viene ribaltata da Pasolini nel suo contrario: una terra rossa dove il mare non appare mai all’orizzonte, dove tutto sembra selvaggio (“erbe selvagge,” “viso selvaggio,” “aria selvaggia,” “silenzio selvaggio,” “cespugli selvaggi”) e barbarico (“musica barbarica,” “barbara violenza,” “riso raggianti e barbaro”). Il senso è quello di una profonda lontananza, tanto che nella sceneggiatura anche la strada che Edipo percorre, un cammino irrimediabilmente a ritroso, “si perde nella regione verso un orizzonte immensamente lontano.”⁶¹ In Marocco, infatti, visto da Pasolini come “una grande distesa di paesaggi mediterraneo-africani,”⁶² il regista ritrova le tracce di una civiltà contadina che gli ricorda quella che aveva caratterizzato la cultura dell’Italia e di tutta l’area mediterranea, ancora

⁵⁶ Cassano, 27.

⁵⁷ Pasolini, “Il cinema di poesia,” in *Saggi sulla Letteratura*, 1463.

⁵⁸ Pasolini, *Le regole di un’illusione*, 160.

⁵⁹ Pasolini, “Edipo,” in *Per il cinema*. Vol. I, 977.

⁶⁰ Marco A. Bazzocchi, *L’immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*. (Bologna: Pendragon, 1996), 31.

⁶¹ Pasolini, “Edipo,” in *Per il cinema*. Vol. I, 998.

⁶² Pasolini, “Viaggio in Marocco,” in *Saggi sulla politica*, 1057.



Figg. 8-10 *Le pietre miliari che indicano Tebe e Corinto e il bivio di fronte al quale Edipo si ritrova dopo aver ascoltato il responso dell'oracolo.*

sopravvivente nelle zone più arretrate del Nord Africa e del Meridione italiano. Lo stesso Re Polibo, sovrano di Tebe, è descritto nella sceneggiatura come “feroce e dolce: un contadino tra i contadini.”⁶³

Già nei sopraluoghi per *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), Pasolini si era ritrovato di fronte al problema degli effetti prodotti dal contatto delle culture contadine con la modernità, tanto che girando il documentario *Sopraluoghi in Palestina* (1964), si era convinto che il sottoproletariato arabo fosse “l’unico ad essere rimasto veramente antico e arcaico,”⁶⁴ un’idea destinata ben presto a cambiare. Proprio in quel documentario sono numerosi i paralleli tra il paesaggio semidesertico della Palestina con le regioni dell’Italia meridionale: le montagne che si innalzano di fronte a Cafarnaon appaiono come “molto simili alle montagne del Crotonese [...] sulle rive dello Ionio,”⁶⁵ i villaggi “somigliano molto a certi luoghi pugliesi”⁶⁶ come Massafra o Bari, “una zona spaventosamente desolata e brulla, sembra uno dei luoghi più abbandonati della Calabria o delle Puglie”⁶⁷ e in generale l’impressione è che il paesaggio non “si discosti molto dal paesaggio dell’Italia meridionale,”⁶⁸ seppur contaminato dalla modernità portata dall’occidentalizzazione israeliana. Per questa ragione, Pasolini sceglierà poi di ambientare il suo film sulla vita di Cristo proprio in quei luoghi: in Basilicata, nei dintorni di Potenza, a Matera, nella campagna tra Barletta e Taranto, a Massafra, in Calabria e nella Valle dell’Etna, dove ritrova il “mondo piuttosto miserabile, pastorale, arcaico, frantumato”⁶⁹ della Palestina.

L’operazione compiuta con *l’Edipo re* necessitava però di un senso di ulteriore primitività, da qui la scelta del “quadro ctonio, desertico, ricco di implicazioni simboliche”⁷⁰ del Marocco, ma soprattutto l’impiego di costumi “barbari e arbitrari,” di un “barbaro indistinto.”⁷¹ Come era avvenuto nel caso del pagliaccio, anche i costumi dell’*Edipo re* attraversano le tradizioni dell’intero Mediterraneo. Lo testimonia anche una recente mostra intitolata proprio “Pasolini mediterraneo” che ha reso omaggio al genio creativo del regista e del costumista Danilo Donati (Figg. 11-13). Questo *pastiche*, che spazia ben oltre i confini dell’Europa per attingere alle tradizioni dell’Africa e dell’Oriente, come nel caso delle scelte musicali (“la solita musica popolare antica, simile a quella dei negri, che obbedisce ad altre regole che le nostre”⁷²) rende chiara la concezione pasoliniana di un Mediterraneo inteso come spazio aperto di continua osmosi culturale, dove anche la cultura della Grecia sembra oscillare tra i ritmi musicali africani e le danze del meridione italiano, come nel caso della tarantella, evocata più volte nella sceneggiatura.

C’è però anche un aspetto marginale che mi sembra non sia stato sufficientemente sviluppato dalla critica ma che riveste, ai fini di questa ricerca, un’importanza non secondaria. Mi riferisco alla scelta di Pasolini di doppiare molti dei personaggi del film utilizzando voci dalla cadenza o dall’accento siciliano, come nel caso del pastore e del re di Corinto, del Gran sacerdote – interpretato dallo stesso Pasolini – e di Creonte.⁷³ Il doppiaggio

⁶³ Pasolini, “Edipo,” *Per il cinema*. Vol. I, 981.

⁶⁴ Pasolini, “Sopraluoghi in Palestina,” *ibidem*, 659.

⁶⁵ *Ibidem*, 659.

⁶⁶ *Ibidem*, 660.

⁶⁷ *Ibidem*, 656.

⁶⁸ *Ibidem*, 665.

⁶⁹ *Ibidem*, 662.

⁷⁰ Fusillo, 35.

⁷¹ Piero Farani, *Atelier Farani: Pasolini, il costume del film*. Milano: Skira, 1996, p. 45.

⁷² Pasolini, “Edipo,” in *Per il cinema*. Vol. I, 999.

⁷³ Qualcosa di simile avviene ne *Il fiore delle Mille e una notte*, dove il protagonista principale Nur-ed Din e molti dei personaggi secondari sono doppiati con voci dal fortissimo accento calabrese, in un ultimo tentativo di estendere la spontaneità – anche sessuale – delle culture del mondo mediterraneo rappresentate dalla Calabria, al mondo arabo.



Figg. 11-13 Alcuni esempi dei costumi realizzati da Pietro Tosi: (dall'alto) Re Polibo, il Gran Sacerdote, l'oracolo.

straniante è una delle caratteristiche del “cinema di poesia” pasoliniano, spesso motivato dalla scelta di impiegare attori non professionisti per l’intensità dei volti e la presenza fisica, o necessario nel caso di attori stranieri, come Orson Welles ne *La ricotta* o Maria Callas protagonista di *Medea*. Tuttavia, è mia convinzione che il doppiaggio dell’*Edipo re* svolga una funzione differente e preminentemente concettuale, che suggerisce qualcosa non solo dell’immagine della Grecia pasoliniana, ma anche di quella del suo Mediterraneo.

Se doppiare l’attore marocchino Ahmed Belhachmi che interpreta Polibo e Giandomenico Davoli nel ruolo del suo fido pastore può apparire motivato dalle “ragioni pratiche” appena esposte, risulta più complesso comprendere la scelta pasoliniana di doppiare se stesso e, soprattutto, Carmelo Bene, che interpreta il ruolo di Creonte. Una scelta, quest’ultima, che provoca ancora oggi un certo disappunto tra i sostenitori del mito attoriale dell’interprete salentino. Proprio Bene, infatti, rappresentava già nel 1966 un modello d’interprete molto lontano dall’idea pasoliniana di attore italiano: “umano nei lineamenti del viso o degli occhi, nel naso o nei capelli, nel modo di gestire, diventa improvvisamente un cadavere parlante quando parla, perché parla una lingua morta, una lingua imparata alla accademia, con tutto il ‘birignao’ che c’è in questa lingua.”⁷⁴ La voce antiaccademica di Bene,⁷⁵ viene comunque sostituita con quella che Pasolini considera “un’altra voce, vera”⁷⁶ dal timbro siciliano, come quella scelta per il personaggio del Gran sacerdote, impersonato proprio dal regista. Nonostante Pasolini non si avvalga direttamente del dialetto, inteso gramscianamente come “lingua arcaica e preborghese”⁷⁷ caratteristica del mondo contadino e sottoproletario italiano, la contaminazione dell’italiano cinematografico del suo film con accenti e cadenze siciliane, ossia con ciò che non è altro che la traccia del dialetto, è un ennesimo espediente per aumentare l’effetto di arcaicità e lontananza del suo *Edipo*. Mi pare che ci si trovi di fronte al medesimo tipo di “regressione dell’autore nell’ambito descritto”⁷⁸ che Pasolini attribuisce a Verga nelle sue riflessioni sul problema della dialettica tra italiano e dialetto nella narrativa italiana, dove la “contaminazione” verghiana tra lingua italiana e lingua dei parlanti subalterni corrisponde al “pastiche”⁷⁹ del doppiaggio pasoliniano, da intendersi a sua volta come un’ “operazione esplorativa e mimetica di regresso.”⁸⁰ Come si legge nel saggio *Il cinema e la lingua orale*, per Pasolini – che considera immagine e parola come un unico *topos* cinematografico – è però proprio “il suono [...] che deraglia, deforma, propaga per altre strade il senso,”⁸¹ tanto che anche la scelta di un accento può funzionare come una delle indicazioni stradali che abbiamo seguito finora, e modificare dunque ulteriormente la topografia immaginaria pasoliniana. La scelta di doppiare alcuni dei personaggi con accento siciliano, provoca così anche un particolare effetto di straniamento spaziale, creando una sovrapposizione ulteriore tra Grecia, Marocco e Italia meridionale, l’antica Magna Grecia. Data la componente autobiografica del film, a emergere è allora anche quel “sangue mediterraneo”⁸² che Pasolini si attribuisce nel secondo componimento de *La scoperta di Marx*, dialogo edipico con la madre e insieme “punto d’incontro tra passato e presente, mito e storia, sragione e ragione,”⁸³ temi affrontati non a caso in *Edipo re*.

⁷⁴ Pasolini, “Sul doppiaggio,” in *Per il cinema*. Vol. II, 2787.

⁷⁵ L’attore, dopo essersi iscritto all’Accademia Drammatica, l’aveva ben presto abbandonata, dichiarandola inutile.

⁷⁶ Pasolini, “Sul doppiaggio,” 2787.

⁷⁷ Pasolini, “Risvolto di Ali dagli occhi azzurri,” in *Saggi sulla letteratura*. Vol. II, 2459.

⁷⁸ Pasolini, “La mia periferia,” *Ibidem*, 2729.

⁷⁹ Pasolini, “Sul doppiaggio,” 2787.

⁸⁰ Pasolini, “La mia periferia,” in *Saggi sulla letteratura*. Vol. II, 2731.

⁸¹ Pasolini, “Il cinema e la lingua orale,” in *Saggi sulla letteratura*. Vol. I, 1597.

⁸² Pasolini, “La scoperta di Marx,” in *Tutte le poesie*. Vol. I, 497.

⁸³ Antonio Tricomi, *Sull’opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio* (Roma: Carocci, 2005), 95.

Che il doppiaggio svolga qui una funzione concettuale è reso esplicito nell'ultima parte del film, ambientata – con un ulteriore effetto di oscillazione spaziale – tra Bologna, città che Pasolini associa alla propria formazione intellettuale, e la reinventata Sacile. Qui, Ninetto Davoli, l'angelo messaggero che accompagna Edipo nel suo volontario esilio, riacquista la propria vera voce, dal riconoscibilissimo accento di borgataro romano. Doppiato da una voce pressoché priva di accento quando interpreta il barbaro ragazzino di Corinto, nel momento in cui la geografia mediterranea sembra dissolversi, egli ritorna rappresentante di quel “Terzo Mondo meridionale”⁸⁴ in cui Pasolini vede sopravvivere le culture differenti del Sud, della Grecia e dell’Africa, associate proprio alla “vocalità arcaica”⁸⁵ del ragazzo, come è altrove evidente nella descrizione delle sue grida di stupore di fronte alla visione della neve:

Una vocalità dovuta a un memorial, che congiunge in un continuo senza interruzione, il Ninetto di adesso a Pescasseroli, al Ninetto della Calabria, area marginale e conservatrice della civiltà greca, al Ninetto pregreco, puramente barbarico, che batte il tallone a terra come adesso i preistorici, nudi Denka del basso Sudan.⁸⁶

L'idea di un “continuo senza interruzioni” corrisponde perfettamente all'immaginaria geografia mediterranea fin qui delineata, da intendersi anche – alla luce delle riflessioni pasoliniane sul colonialismo – come *third space*, ciò che Bhabha identifica con uno “spazio postcoloniale di liminalità e ibridazioni che permette la possibilità di nuove negoziazioni di significato e di rappresentazioni.”⁸⁷ Pasolini, infatti, proprio nell'*Edipo re*, pare ancora credere al progetto utopico di una sintesi tra l'irrazionalismo della cultura primitiva e la razionalità moderna, dove Sofocle può essere riletto attraverso Freud e Marx. Una sintesi destinata però a trasformarsi in conflitto irrisolvibile nella successiva pellicola dedicata al mito greco, *Medea* (1969), girata in parallelo agli *Appunti per un Orestide africana* (1968-1969).

La zattera di Medea

Le città di Tebe e Corinto che ci siamo appena lasciati alle spalle recavano con sé un'immagine barbarica della cultura ellenico-mediterranea, che Pasolini aveva ritrovato tra le kashba e i paesaggi desertici del Marocco, dove “le case emergono, sgretolate e rosse, oltre le muraglie sgretolate e rosse” tra “piccole tozze torri, coi merli fatti da artigiani, con barbarica raffinatezza.”⁸⁸ Non è certamente barbarica la raffinatezza della medievale Piazza dei Miracoli di Pisa, scelta a rappresentare il centro di Corinto nella versione pasoliniana del mito di Medea, solo parzialmente ispirata alla tragedia di Euripide (Fig. 14-16). Per la sua pellicola del 1969, infatti, a pochissimi anni di distanza dalla Corinto berbera di *Edipo re*, Pasolini pone lo spettatore di fronte a un dilemma simile a quello posto dalla sfinge. Com'è possibile, infatti, che dall'immagine di un Mediterraneo di pastori e contadini, polvere e mura sgretolate, si passi alla bianchezza e razionalità dell'architettura gotica di Pisa? Occorre innanzitutto ricordare che la produzione cinematografica pasoliniana ha avuto ritmi sfrenati e che tra l'*Edipo re* e *Medea*, nell'arco di soli due anni, Pasolini realizza, oltre a progetti minori come *Che cosa sono le nuvole* e *La sequenza del fiore di carta*, anche i suoi unici film interamente dedicati all'analisi della borghesia: *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969). Nel momento in cui il regista si ritrova a dover rappresentare il conflitto di culture fra civiltà

⁸⁴ Fusillo, 55.

⁸⁵ Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro* (Milano: Jaka Book, 1994), 72.

⁸⁶ Pasolini, “Dal laboratorio,” *Saggi sulla letteratura*. Vol. I, 1332.

⁸⁷ Bhabha, 220.

⁸⁸ Pasolini, “Visioni della Medea,” *Per il cinema*. Vol. I, 980.

occidentale e civiltà orientale, ossia tra il mondo greco di Giasone e quello barbarico di Medea, non può che ricollocare la città di Corinto, luogo in cui si compie il destino razionalistico e borghese dell'argonauta, nel medioevo italiano, il mondo commerciale all'origine della borghesia mercantile, non a caso interessata ai traffici e agli scambi con il mondo orientale ben oltre i confini del Mediterraneo. Non è allora certamente un caso che, proprio qui, faccia la sua comparsa il mare,⁸⁹ quel mare Mediterraneo da cui avevo deciso di non iniziare questa indagine, sicuro che prima o poi vi si sarebbe giunti.



Figg. 14-16 (dall'alto) *La Corinto dell'Edipo re*, *gli esterni della Corinto di Medea*, girati ad Aleppo (Siria) e *l'interno della città ambientato nella Piazza dei Miracoli di Pisa*.

⁸⁹ Nonostante l'episodio del viaggio degli Argonauti sia risolto da Pasolini molto brevemente, Medea è certamente il suo unico film in cui il mare svolge una funzione non solo scenografica. Elemento associato soprattutto alla regressione amniotica dopo la lettura di *Talassa* di Ferenczi, compiuta negli anni '70, il mare è completamente assente dalla produzione poetica precedente gli '50, e fa la sua comparsa nella poesia pasoliniana a partire dalle *Ceneri di Gramsci* (1954), costantemente associato ad immagini d'ibridazione tra la periferia romana e i paesi del bacino mediterraneo. Proprio all'inizio degli anni '50, risale anche il progetto di un romanzo che unisse storia di sé e storia del mare, da intitolarsi *Per un romanzo del mare*. Si veda a tale proposito la nota di Walter Siti nel primo volume dei *Romanzi e racconti*.

Fusillo ha giustamente notato che tutto il film del '69 è "basato sulla figura retorica dell'antitesi"⁹⁰ e tuttavia alle serie antitetiche che secondo Nowell-Smith caratterizzerebbero il cinema pasoliniano,⁹¹ nessuno ha pensato di aggiungere quella tra mare e terra, che sembra invece assai rilevante nell'economia poetica di *Medea*. La figura di Giasone pare infatti legata sin dall'inizio del film all'acqua; le scene della sua infanzia, girate nella laguna di Grado, rimandano proprio a un mondo affacciato sul mare, e lo stesso Centauro che lo educa, attraverso la desacralizzazione dei miti, alla razionalità e al realismo – tipiche appunto di una coscienza borghese in formazione – prima di rivelargli i suoi veri natali aveva fatto credere a quel bambino dall' "occhietto meridionale"⁹² di averlo trovato nel mare. La Colchide, al contrario, regione primitiva, magica e sacrale abitata da Medea è "al di là del mare,"⁹³ luogo caratterizzato da quella che Heidegger avrebbe chiamato una profonda "fedeltà alla terra" resa da Pasolini attraverso l'insistenza con cui si sofferma sui dettagli dei riti di fertilità, in particolare il sacrificio umano con cui si apre il film, ispirati dalla lettura del *Trattato di storia delle religioni* di Mirice Eliade⁹⁴ e del *Ramo d'oro* di Frazer. Anche i costumi, realizzati da Pietro Tosi, sembrano rimarcare questa dicotomia: alla Cappadocia sono associati i colori della terra, in tutta la gamma dei toni di bruno, e i monili ricavati da materiali quali sughero, ossa, corna, pigne e spighe di grano, mentre a Corinto le stoffe rimandano alla coloritura dei quadri del Pontormo, alla raffinatezza del manierismo (Figg. 17-19).⁹⁵

Se si legge il *Trattamento* di Pasolini è possibile notare come due degli aspetti che avrebbero dovuto caratterizzare la Colchide e Medea siano stati in seguito estromessi completamente dal film. Innanzitutto la componente "lunare"⁹⁶ della Colchide, considerata terra talmente solare che, nel passaggio dal *Trattamento* alla pellicola, Pasolini esclude tutte le scene notturne e i riferimenti al rito lunare, legato "soprattutto alle acque,"⁹⁷ che Medea avrebbe dovuto officiare. È insomma chiaro che ciò che rende Medea tanto diversa dal mondo di Giasone è anche il suo essere estranea alla dimensione acquatica, la sua distanza dal mare, da quel Mediterraneo che gli Argonauti – per primi – attraversano e antropizzano. Lo provano le scene immediatamente successive al furto del Vello d'Oro e alla fuga via mare degli Argonauti su quella che dovrebbe essere "la prima nave del mondo,"⁹⁸ rappresenta come una sorta di zattera che ricorda molto il celebre dipinto di Géricault *La zattera della Medusa*,⁹⁹ e dalla quale anche la terra appare a Medea "come liquefatta."¹⁰⁰ Contemporaneamente a questo liquefarsi della terra si assiste a una quasi completa pietrificazione della sacerdotessa, una mimesi con la terra resa dall'immobilità assoluta del suo corpo e del suo sguardo: "non si è mossa di un centimetro, come una bestia che non trova altro modo di difendersi che l'immobilità."¹⁰¹ Che Medea si trovi di fronte a un elemento sconosciuto, lontano dalla

⁹⁰ Fusillo, 109.

⁹¹ "Presente/Passato; Repressione/Liberazione: Tecnologia/Natura; Borghesia/Mondo contadino; Adulto/Bambino; Padre/Madre; Progresso/Regressione," cfr. George Nowell-Smith, "Pasolini's Originality," in Paul Willemsen, *Pier Paolo Pasolini* (London: British Film Institute, 1977), 4-20.

⁹² Pasolini, "Visioni della Medea," *Per il cinema*. Vol. I, 1209.

⁹³ *Ibidem*, 1218.

⁹⁴ Per approfondimenti sulla trasposizione pasoliniana dei riti agrari di cui parla Mirice Eliade si veda Fusillo, 121-124.

⁹⁵ Cfr. l'intervista a Pietro Tosi contenuta in Pasolini, *Les Années 60*, 3 DVD (Francia: GCTHV, 2003).

⁹⁶ Pasolini, "Visioni della Medea," *Per il cinema*. Vol. I, 1212.

⁹⁷ *Ibidem*, 1213.

⁹⁸ *Ibidem*, 1219.

⁹⁹ Cfr. Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron* (Firenze: La Nuova Italia, 1994).

¹⁰⁰ Pasolini, "Visioni della Medea," *Per il cinema*. Vol. I, 1232.

¹⁰¹ *Ibidem*, 1233.



Figg. 17-19 I costumi Colchide (in alto) e quelli di Corinto (al centro). L'incompatibilità di questi due mondi è sottolineata anche dal dono di Medea a Glauce: l'abito tradizionale che provocherà la sua morte (in basso).

propria cultura, lo provano anche le sue grida e la sua disperazione di fronte al tentativo degli Argonauti di piantare una tenda su una spiaggia qualsiasi della “costa mediterranea”¹⁰²:

MEDEA Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno! Aaaaah! Non pregate Dio, perché benedica le vostre tende! Non ripetete il primo atto di Dio...Voi non cercate il centro...non segnate il centro. No! Cercate un albero, un palo, una pietra! Ah.¹⁰³

È la terra il dio di Medea, il fondamento della sua cultura agricola e del suo sistema di credenze, tanto che la scena successiva la vede gridare sola in mezzo a un campo riarso, nel tentativo di ristabilire un contatto con il proprio mondo: “Aaaaah! Parlami Terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più la tua voce!”¹⁰⁴ È anche questo aspetto ctonio a renderla distante dal mondo di Giasone,¹⁰⁵ come era già stato annunciato dai canti delle donne della Colchide:

Noi conosciamo i campi di viti ma non il mare.
Noi conosciamo i campi di aglio e piselli ma non il mare
ed egli viene dal mare, egli viene dal mare.¹⁰⁶

La posizione di Pasolini rispetto a questa dicotomia tra terra e mare è ambigua. Con il rischio di incorrere nella facile trappola del “Pasolini autore di destra” pare interessante soffermarsi sulle riflessioni di Carl Schmitt contenute nel suo breve saggio *Terra e mare*, dove – nel tentativo di definire un rapporto tra ordinamenti politici e spazialità – Schmitt analizza gli opposti elementi della terra e del mare che divengono “caratterizzazioni generali che rinviano a differenti grandi possibilità dell’esistenza umana.”¹⁰⁷ L’uomo, originalmente un “essere di terra che calca il suolo,”¹⁰⁸ trova nel mare, che apre alla dimensione dello sconosciuto e della dismisura, dell’assenza di limiti e di centro, un principio di sradicamento e di smarrimento, che passa attraverso l’idolatria della tecnica:

L’ordinamento di terraferma, al cui centro sta la casa, ha necessariamente un rapporto fondamentale diverso verso la tecnica da quello di un mondo di esistenza al cui centro si muove una nave.¹⁰⁹

Come ha notato Cassano, è possibile stabilire un parallelo tra la fobia del mare e della tecnica di Schmitt e la nostalgia per la vita rurale di Heidegger, che associa il mare e la tecnica al pensiero greco, al logos e alla nascita della metafisica occidentale.¹¹⁰ Per questi autori il mare diventa insomma il centro di una polemica antimoderna.

¹⁰² Ibidem, 1235.

¹⁰³ Ibidem, 1278-79.

¹⁰⁴ Ibidem, 1279.

¹⁰⁵ Che proprio il mare risulti importante nella definizione del personaggio di Medea, lo mostra anche la scelta di girare gli interni della sua casa di Corinto sulla spiaggia di Anzio, vicino Roma, e gli esterni ad Aleppo in Siria. La casa risulta così, nella finzione cinematografica, schiacciata tra le mura del palazzo di Corinto e il mare, sempre inquadrato attraverso la finestra, come se esso rappresentasse il limite invalicabile verso il suo mondo lontano.

¹⁰⁶ Ibidem, 1277.

¹⁰⁷ Carl Schmitt, *Terra e mare: una riflessione sulla storia del mondo* (Milano: Giuffrè, 1986)

¹⁰⁸ Ibidem, 33.

¹⁰⁹ Ibidem, 103.

¹¹⁰ Cfr. Cassano, 36-37.

È certo chiaro che anche per Pasolini, il mare – e nello specifico il Mediterraneo dei greci e di Giasone, non a caso indicato come “eroe barbaro ma ‘moderno’”¹¹¹ – arrivi a delinarsi come metafora spaziale della modernità e del logos della società borghese che tenta di distruggere e rimuovere le barbarie associate alla terra e alla civiltà agricola e rurale. L’insegnamento del Centauro infatti è che “il successo si ottiene attraverso lo scetticismo e la tecnica,”¹¹² quella che permette di costruire la prima nave e di attraversare il mare, di umanizzare ciò che prima era solo un limite. Il mondo mediterraneo è dunque associato anche da Pasolini all’ansia moderna occidentale di conquista del primitivo attraverso il potere della tecnica e della razionalità: “il Centauro ha subito una ulteriore trasformazione in tecnico: le sue case sono diventate una officina, in cui ai suoi ordini lavorano degli operai.”¹¹³ Tuttavia, come avverte Fusillo, “Pasolini non propone un ritorno al mondo barbarico, in opposizione al capitalismo tecnologico [...]; la sua utopia è la coesistenza fra i due poli psichici culturali,”¹¹⁴ fra terra e mare, fra Medea e Giasone, concepiti infatti “come un unico personaggio.”

L’epilogo della tragedia non lascia però dubbi circa il fallimento di questa utopia di coesistenza e Pasolini sembra rendersene conto proprio durante le riprese del film, in quella Turchia che in *Uccellacci uccellini* poteva ancora indicare una possibile direzione verso il Terzo Mondo mediterraneo. Le scene della Colchide sono infatti girate tra gli straordinari paesaggi assolati della Cappadocia, dove Pasolini credeva inizialmente di aver ritrovato le tracce di un mondo primitivo e primordiale, quasi cavernicolo. In realtà, come si legge in alcuni articoli del 1969, scritti mentre sta girando Medea per la sua rubrica “Il caos” sulle pagine del quotidiano *Il Tempo*, anche la Turchia gli appare già sottoposta a una “trasformazione sacrilega,”¹¹⁵ allo stesso tipo di desacralizzazione rappresentata da Giasone nel film. Com’era avvenuto durante le riprese per i *Sopraluoghi in Palestina*, Pasolini si ritrova di fronte alla contaminazione tra mondo antico e mondo moderno, vissuta come “degenerazione”¹¹⁶ irreversibile ed equiparata a quella già sperimentata in Italia. La stessa Matera, che aveva potuto rappresentare la Gerusalemme medievale del *Vangelo*, è perduta: “vedere distruggere i vecchi villaggi cavernicoli della Cappadocia e veder distruggere i Sassi di Matera mi dà lo stesso dolore.”¹¹⁷ Di fronte alla distruzione dell’immaginato mondo di *Medea*, a Pasolini non resta che ammettere il fallimento dell’utopia di una possibile coesistenza: “voglio, proprio da questo momento, impormi di non avere più questo sentimento del sacrilegio, che implica nostalgie ormai disperate, impotenti e quindi aride.”¹¹⁸ D’altra parte, già durante la realizzazione di *Appunti per un’Orestide africana*, l’utopia di una società capace di assimilare e integrare nella propria razionalità l’elemento irrazionale selvaggio e arcaico, sembrava votata al naufragio. Con questi appunti per un film da farsi, Pasolini aveva progettato di ricreare “delle analogie, per quanto arbitrarie e poetiche, e in parte irrazionali, tra il mondo greco arcaico, in cui appare Atena che dà, attraverso Oreste, le prime istruzioni democratiche, e l’Africa moderna,” simbolizzare dalla trasformazione delle Erinni in Eumenidi:

Tutte le persone avanzate sono d’accordo [...] sul fatto che la civiltà arcaica – detta superficialmente folclore – non deve essere dimenticata, disprezzata, tradita. Ma deve

¹¹¹ Pasolini, “Visioni della Medea,” *Per il cinema*. Vol. I, 1224.

¹¹² Ibidem, 1213.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Fusillo, 109.

¹¹⁵ Pasolini, “Una trasformazione sacrilega,” in *Saggi sulla politica*, 1194.

¹¹⁶ Ibidem, 1195.

¹¹⁷ Pasolini, “Un mondo in distruzione,” in *Saggi sulla politica*, 1222.

¹¹⁸ Pasolini, “Una trasformazione sacrilega,” 1196.

essere assunta all'interno della civiltà nuova, integrando quest'ultima, e rendendola specifica, concreta, storica.¹¹⁹

Tuttavia, sono proprio gli studenti africani chiamati da Pasolini ad esprimersi sul progetto cinematografico a portare a galla le sue contraddizioni, convinti che la democratizzazione non abbia contribuito a un reale miglioramento delle condizioni di vita e soprattutto riluttanti all'immagine pasoliniana di un'Africa intesa come unità culturale e politica. Nel grido con cui si conclude *Medea* ("niente è più possibile, ormai") c'è insomma già il segno della maturata convinzione pasoliniana che il processo di omologazione prodotto dall'industrializzazione e dalla pervasività del modello consumistico abbiano ormai portato a compimento il genocidio delle culture del mondo contadino e preindustriale, intaccando anche le potenzialità di sviluppo alternativo del Terzo Mondo. Il mare di Giasone ha insomma esteso il proprio dominio ben oltre i confini immaginati da Pasolini. La fredda razionalità del potere ha avuto la meglio, come confermerà l'approdo senza ormai più alcuna speranza sulle rive non di un mare, ma del lago che bagna Salò, luogo simbolo della cieca e insensata violenza del potere nell'ultimo film pasoliniano.

Così come Gramsci aveva creato una propria geografia discontinua, "an essentially geographical, territorial apprehension of human history and society,"¹²⁰ anche Pasolini nella sua complessa, contraddittoria ma affascinante analisi dei problemi tra Occidente e Terzo Mondo, fornisce un "explicitly geographical model"¹²¹ che include e pone al centro il Mediterraneo. È un modello instabile, mobile, emotivo, caratterizzato da un movimento "ibridizzante"¹²² e proprio per questo fedele all'essenza stessa della cultura mediterranea, fatta di scambi continui, di scontri, di influenze reciproche, di continue riterritorializzazioni. Colpisce allora che in *Petrolio* – sintesi allucinata della perdita delle illusioni pasoliniane – nel tentativo di rendere visibile il propagarsi della logica omologante neocapitalistica, Pasolini ricorra nuovamente a una metafora geografica e al topos del viaggio, quello di Carlo di Polis, nuovo Giasone che – sul modello delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio – compie un viaggio in Oriente alla ricerca del nuovo Vello d'oro: l'oro nero. Il suo viaggio ha come effetto quella che Pasolini chiama la "banale mappizzazione di ogni luogo."¹²³ L'uso del verbo mappizzare pare qui particolarmente importante, soprattutto se pensato in relazione alla periferia – "inesistente sulle mappe" – da cui è iniziato questo viaggio attraverso la geografia poetica del Mediterraneo pasoliniano. La mappizzazione di cui parla Pasolini è così la metafora dell'inglobamento definitivo del Terzo Mondo nell'Occidente, una fagocitazione che annulla le differenze e che ha tra i suoi effetti quello di fissare le coordinate di uno spazio non più libero. Alla fine del viaggio di Carlo-Giasone, l'unico "angolo non mappizzato"¹²⁴ resta non a caso nel deserto, qualcosa di totalmente altro rispetto al mitico, arcaico, irrazionale Mediterraneo sognato da Pasolini.

¹¹⁹ Ibidem, 1200.

¹²⁰ Edward Said, *Reflections on Exile and other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 464.

¹²¹ Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), 48.

¹²² Paolo Matteucci, "Le colonie invisibili: Italia ed 'Oriente' in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini," *Quaderni del '900*, 4 (2004): 105-114.

¹²³ Pasolini, *Petrolio*, 145.

¹²⁴ Ibidem, 37.

Bibliografia

- Bazzocchi, Marco Antonio. *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.
- . *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- . *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*. Bologna: Pendragon, 1996.
- . *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- Bhabha, Homi K. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 2005.
- Bruno, Giuliana. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- Caminati, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Cassano, Franco. *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- Cesarino, Cesare. "Pasolini in the Desert." *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 9, 1 (Aprile 2004): 97-102.
- Chiesi, Roberto, e Loris Lepri. *Il corpo perduto di Alibech*. Bologna: Centro studi - Archivio Pier Paolo Pasolini, 2005.
- Conti Calabrese, Giuseppe. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaka Book, 1994.
- Farani, P. *Atelier Farani: Pasolini, il costume del film*. Milano: Skira, 1996.
- Fusillo, Massimo. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Rome: Carocci, 2007.
- Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 1996.
- . *Scritti politici*. A cura di Paolo Spriano. Roma: Editori Riuniti, 1971.
- Hagenbeck, Carl. *Io e le belve*. Milano: Quintieri, 1910.
- Marchesini, Alberto. *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- Marcuse, Herbert. *Eros e civiltà*. Traduzione di Lorenzo Bassi. Torino: Einaudi, 1964.
- Marx, Karl. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*. Roma: La Nuova Italia, 1968-70.
- Matteucci, Paolo. "Le colonie invisibili: Italia ed 'Oriente' in Petrolio di Pier Paolo Pasolini." *Quaderni del '900* 4 (2004): 105-114.
- Nowell-Smith, George. "Pasolini's Originality." In *Pier Paolo Pasolini*, a cura di Paul Willemsen, 4-20. London: British Film Institute, 1977.
- Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città." *Il Corriere della Sera*, 29 Giugno 1974.
- . *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. A cura di Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991.
- . *Per il cinema*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. II vol. Milano: Mondadori, 2001.
- . *Romanzi e racconti*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. II. Milano: Mondadori, 1998.
- . *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. II vol. Milano: Mondadori, 1999.
- . *Scritti sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999.
- . *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*. A cura di Walter Siti. Torino: Einaudi, 1995.
- . *Tutte le poesie*. A cura di Walter Siti. Vol. I. Milano: Mondadori, 2003.

- Rothfels, Nigel. *Savages and Beasts: the Birth of the Modern Zoo*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2002.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- . *Reflections on Exile and other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Sapelli, Giulio. *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.
- Schmitt, Carl. *Terra e mare: una riflessione sulla storia del mondo*. Milano: Giuffrè, 1986.
- Tricomi, Antonio. *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*. Roma: Carocci, 2005.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges: Pulim, 2000.

Filmografia

- Coffret Pier Paolo Pasolini 3 DVD : Les Années 60*. Pier Paolo Pasolini (2003).
- Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Pier Paolo Pasolini (1975).
- Il fiore delle mille e una notte*. Pier Paolo Pasolini (1974).
- Medea*. Pier Paolo Pasolini (1969).
- Appunti per un film sull'India*. Pier Paolo Pasolini (1969).
- Appunti per una Orestiade africana*. Pier Paolo Pasolini (1969).
- Porcile*. Pier Paolo Pasolini (1969).
- Teorema*. Pier Paolo Pasolini (1968).
- La sequenza del fiore di carta*. Pier Paolo Pasolini (1968).
- Edipo re*. Pier Paolo Pasolini (1967).
- Che cosa sono le nuvole*. Pier Paolo Pasolini (1967).
- Uccellacci e uccellini*. Pier Paolo Pasolini (1966).
- La rabbia*. Pier Paolo Pasolini (1963).
- Sopraluoghi in Palestina*. Pier Paolo Pasolini (1963).
- Il Vangelo secondo Matteo*. Pier Paolo Pasolini (1963).