



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti



A cura di  
Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti

L'AGORÀ DI PASOLINI:  
APPELLI ALL'UNESCO,  
MARGINALITÀ DEI LUOGHI, GIORNALISMO

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 14

AP

**AlmaDL**  
University of Bologna Digital Library

## Arti della performance: orizzonti e culture

### Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

### Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

### Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0

2024

n. 14

**CASI, GUCCINI, PAOLETTI**

***L'agorà di Pasolini: appelli all'UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo***

ISBN 9788854971677

ISSN 2421-0722

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7911>

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**Matteo Casari**, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

**Gerardo Guccini**, professore ordinario presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata grazie al contributo di:



**unesco**

Commissione Nazionale  
Italiana per l'Unesco



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO  
DELLE ARTI

LA SOFFITTA 

**D A M S L A B**

In collaborazione con:



CENTRO STUDI  
ARCHIVIO  
PIER PAOLO PASOLINI



**CINETECA  
BOLOGNA**

***L'agorà di Pasolini:  
appelli all'UNESCO, marginalità dei  
luoghi, giornalismo***

a cura di

Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti

(in collaborazione con Annalisa Ciuffetelli)



Arti della performance: orizzonti e culture  
n. 14

## Indice

- 10 Stefano Casi, Gerardo Guccini e Matteo Paoletti, *L'invisibile presenza dell'agorà. Un'introduzione*

### I. UNESCO

- 22 Enrico Vicenti, *Pasolini e l'UNESCO cinquant'anni dopo*
- 30 Valerie Higgins, *Pasolini and UNESCO: All Heritage is Local*
- 36 Maria Pia Guermandi, *Dal centro alla marginalità: l'UNESCO, Pasolini e un percorso incompiuto*
- 44 Marco Livadiotti, *È l'idea dello Yemen che dobbiamo salvare... (Pier Paolo Pasolini)*
- 54 Roberto Chiesi, *La Sana'a immaginaria di Pasolini. Dalla Capsa di Alibeck, episodio tagliato del Decameron, alla città anonima del Fiore delle Mille e una notte*
- 62 Pietro Laureano, *Mito e realtà. Cultura e Natura in Pasolini e nella concezione del patrimonio UNESCO*

### II. Marginalità dei luoghi

- 71 Carla Benedetti, *Pasolini e il sud del mondo: tra geografia e storia*
- 79 Peter Kammerer, *Pasolini 1974 e la lode della marginalità*
- 83 Marco Bertozzi, *La città delle lucciole. Pasolini e il fantasma dell'origine*
- 95 Roberto Calabretto, *Pier Paolo Pasolini e l'altra musica*
- 106 Raffaele Milani, *Per una poetica dell'antico*
- 114 Gerardo Guccini, *Personaggi e luoghi nella scrittura intra-autorale di Pier Paolo Pasolini*

### *III. Iconografia*

125 Immagini

### *IV. Giornalismo*

130 Cristina Battocletti, *Pasolini giornalista negli anni dell'Accademia e dello Stroligùt*

137 Marco Antonio Bazzocchi, *La rubrica su «Vie Nuove»: prove di "convivialità" anti-borghese*

148 Stefania Rimini, *«Questa è la mia forma di contestazione». Retoriche giornalistiche nel Teatro di Parola*

155 Emilio Marrese, *Pasolini giornalista, gli esordi in camicia nera*

163 Stefano Casi, *Dal Setaccio a Officina: Pasolini in redazione*

170 Tommaso Mozzati, *Pasolini, giornalista a Roma. Contributi, redazioni, amicizie (e una bibliografia ragionata) dal 1950 al 1951*

182 Luca Antoniazzi e Luca Barra, *L'intellettuale ospite. Partecipazioni televisive di Pier Paolo Pasolini*

192 Domenico Quirico, *Raccontare la realtà standogli dentro. Pasolini e l'arte del reportage*

### *V. Altre forme di comunicazione*

196 Paolo Puppa, *Pasolini pedagogo*

206 Paolo Desogus, *Pasolini, il dibattito sul divorzio e la «rivoluzione passiva»*

214 Valter Vecellio, *Pier Paolo Pasolini, «Lotta Continua», i vicini distanti*

223 Pasquale Voza, *Pasolini e la «generazione sfortunata» del Sessantotto*

236 Flaviano Pisanelli, *Per una poetica dell' "investigazione". Tracce e forme della scrittura giornalistica in Trasumanar e organizzar di Pier Paolo Pasolini*

248 Maria Cristina Lasagni, *P.P.P. – PASSIONE, POLITICA, POESIA. Pasolini e il cinema documentario*

260 Marco Baliani, *Presentazione e Inizio di Corpo eretico*

## *Appendice*

264 Bibliografia

278 Profili biografici

## *La città delle lucciole. Pasolini e il fantasma dell'origine*

di Marco Bertozzi

Giungere a Roma da provinciale procura a Pasolini intensi stupori antropologici (AA.VV. 2013, AA.VV. 2022). Le caratteristiche ambientali di quel set a cielo aperto costituiscono un luogo madre di conoscenza del mondo, in cui la seconda vita dello scrittore, dopo l'infanzia e l'adolescenza, può manifestarsi appieno. Tra l'estasi dell'abitare poetico e la sua irreversibile perdita si consumano alcuni atti che cercherò di attraversare accompagnato da un'idea: che per Pasolini il valore della città attenga a un atto fondativo, alla verità di un mito incorrotto, quello dell'*urbs* custode di una *civitas* pura, non degenerata dalla mano violenta dell'uomo o dall'alienazione della società dei consumi. Dunque, da un lato la città degli umili, un mondo arcaico e reale, in qualche modo senza progresso; dall'altro l'origine come bene incontaminato; all'incrocio, il fantasma pasoliniano, in una mitizzazione acritica del passato. Un'incomprensione, una diffidenza radicale verso le auspiccate speranze progettuali della Modernità? Sicuramente un equilibrio difficile, la ricerca di una "grazia" popolare esterna a pretese dottrinali, fra giusta critica a utopie moderniste ed esaltazione della purezza del passato.

Oltre alla sua produzione letteraria<sup>28</sup>, forme poetiche suggestionate dalla persistenza dell'arcaico emergono sin dai cortometraggi realizzati per Cecilia Mangini, nei quali Pasolini sceneggia il commento. Si tratta di scritture per il cinema che si rifanno al suo *Ragazzi di vita* (1955): Pasolini coglie pienamente l'umanità pre-moderna, la gioia antica e vitalistica degli adolescenti romani in *Ignoti alla città* (1958), dove osserviamo alcuni giovani cincischiare in una Roma lontana dai fasti de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960, film alla scrittura del quale collaborerà anche Pasolini), frugando fra i rifiuti, rubacchiando nei mercati o giocando in spiazzi periferici. In *Ignoti* si respira un'aria dimessa, e l'accettazione di una condizione vissuta come eterna sembra totale. Il commento pasoliniano rileva che «queste migliaia di ribelli e di violenti sono in realtà sin troppo rassegnati,

---

<sup>28</sup> Per un quadro generale sulla produzione di Pasolini rimando ai sette volumi dei Meridiani Mondadori, pubblicati dal 1998 al 2003 e curati da Walter Siti, in collaborazione, di volta in volta, con altri studiosi. Per una trattazione più agile rimando a Joubert-Laurencin 2022.

trasformano sin troppo l'ingiustizia in una antica e vitale allegria». Li vediamo alzarsi dal tronco sul quale indugiano, la sigaretta in bocca, un *travelling* sui volti scolpiti nella materia: se ne vanno tranquilli, uno si pettina, un altro boxa con se stesso. Stesso clima delle foto scattate dalla Mangini a Roma, con Pasolini, nell'anno in cui il poeta dedica tre articoli ai borghetti di periferia, sulla rivista «Vie Nuove»: il 3 maggio esce *Il fronte della città*, il 10 maggio *I campi di concentrazione*, il 24 maggio *I tuguri*. Sia le vecchie borgate fasciste che le nuove edificazioni democristiane vengono accostate ai lager nazisti, mentre i brandelli di città, le assolate lande periferiche, i resti persistenti di un'antica civiltà sono gli orizzonti del grande affresco di un'epoca che vede in Pasolini un appassionato cantore. Ancora, il rapporto con il cinema della Mangini continua, e Pasolini commenta lo straordinario *La canta delle marane* (1961), dove alcuni ragazzini schiamazzano nell'acqua paludosa dei laghetti alle porte della città. Un vitalismo appassionato, pieno di amore, emerge da questo film e conferma alcune considerazioni di Pasolini sulla supposta felicità di quei ragazzi:

Nelle borgate romane, che è il mondo che io conosco e che ho espresso nei miei romanzi dieci anni fa, i giovani e la gente in genere erano molto più felici di adesso, molto più felici di adesso. Non so cosa sia la felicità, ma se la felicità è sorridere e cantare e inventare linguisticamente tutti i giorni una battuta, una spiritosaggine, una storia, se la felicità è questa, allora erano molto più felici di oggi... Ecco. Allora, nelle borgate romane – anche questo l'ho scritto ma lo ripeto – andando in giro per Roma, tutti i fattorini dei negozi, dei macellai, dei fornai, in bicicletta, con le toppe nel sedere, andavano in giro per la città e cantavano. Non c'era nessuno che non cantasse, non c'era nessuno che, guardato, non ricambiasse lo sguardo con un sorriso... La povertà abbiamo capito che non è il male peggiore, l'abbiamo capito chiaramente: il male peggiore è la miseria del finto benessere (Pasolini 1999a, II, 2836).

Per Pasolini l'origine precede la civiltà borghese: si tratta di un luogo mistico, vibrante, sin'anche sensuale, segnato dalla strada, dall'idea di comunità e di festa, da odori secolari di antico. Cito un estratto da una sua lettera di inizio anni cinquanta all'amico Giacinto Spagnoletti: «Tu sapessi che cosa è Roma! Tutto vizio e sole, croste e luce: un popolo invasato dalla gioia di vivere, dall'esibizionismo e dalla sensualità contagiosi, che riempie le periferie... Sono perduto qui in mezzo» (Pasolini 2021, 706). È un osanna a tutto ciò che l'abitare borghese rifiuta e cerca di anestetizzare, protetto da ambienti asettici come il salotto o il quartiere residenziale, e che

inorridisce davanti a termini come baracca, grotta, tugurio, accampamento, borghetto. Tutti ambienti che Pasolini vive in maniera appassionata, e nei quali riscontra una diffusa teatralità. Sentiamo ancora le sue parole in un testo del 1959:

A Roma, data la difficoltà dell'alloggio, si vive più nella strada che in casa. La strada è concepita come un teatro. In casa non ti vedrebbe nessuno, per la strada hai un pubblico [...] I romani sono felici sono quando camminano per le strade: le più orrende architetture del fascismo e del dopoguerra non sono riuscite a fare una sola strada disumana (Pasolini, 2022a).

Per Pasolini il disumano irrompe con la trasformazione epocale dell'Italia degli anni sessanta. Qui il suo scarto tende al drammatico e introduce una tensione irrisolta: alla dimensione mitica del primigenio si affianca l'irreversibile perdita dell'incontaminato, l'impossibile purezza di qualsiasi lingua – anche quella della città. Lo dico con le parole di Vincenzo Consolo:

È certo che nel Secondo dopoguerra nessun poeta o scrittore, né il Pavese delle colline e delle città, né il Vittorini de *Le città del mondo*, né il Calvino de *Le città invisibili* è stato così "architetto" come Pasolini, vale a dire come lui ha pianto e rimpianto un mondo sepolto un'umanità e un umanesimo violentemente cancellati, nessuno come lui ha dolorato e inveito per la repentina distruzione della grande bellezza italiana, la bellezza di questo paese eternamente controriformistico divenuta una immensa, squallida borgata, un Agrigento di abusivismo, una Atene di cemento (in Biondillo 2022, 148-149).

Una Atene di cemento in cui le lucciole scompaiono perché il nuovo mondo accende altre luci, più forti, più scintillanti, che annientano la delicatezza di quei fotofori coleotteri vaganti. Negli anni in cui l'origine incontaminata è votata alla sconfitta la disperazione si fa strada. Se la scomparsa delle lucciole simboleggia la destituzione del senso mitologico dell'origine, è proprio nella perdita di quella fascinazione antica che Pasolini fatica drammaticamente a individuare tracce di persistenza. Il poeta osserva il sottoproletariato urbano diventare piccolo borghese, perdere la sua supposta purezza per assorbire il sistema valoriale della civiltà edonistica e dei consumi. Anche se la "barbarie" del capitalismo non procede senza intoppi e sotterranei barlumi di resistenza persistono (Didi-Huberman 2010), l'origine non può sottrarsi al cambiamento irreversibile innescato dalla storia. Tutto sta mutando e nei film romani di Pasolini – da *Accattone* (1961) a *Mamma Roma* (1962),

da *La ricotta* (1963) a *Uccellacci e uccellini* (1965) – questo "nuovo fascismo" non ha più nulla di epidermico, in quanto mira alla omologazione totalitaria del mondo. A un certo punto l'abitare poetico, soprattutto quello vissuto in paesaggi urbani non celebrati, sentendosi comunque "a casa propria", cessa di essere miracoloso e diviene terra di conquista, passaggio verso un paradiso artificiale in cui il popolo inquinato dalla industrializzazione neocapitalista e dalla cultura televisiva aspira ai valori della borghesia e del libero mercato. Facile rimandare agli smarrimenti di Anna Magnani e al suo desiderio di rifarsi una vita, per lei e per il figlio Ettore, nel nuovo quartiere Ina Casa a Cecafumo; o, ancora, al Cristo crocifisso e allo Stracci morente de *La ricotta* con, sullo sfondo, una città in piena espansione, violentata dagli esiti della rendita fondiaria e della conseguente speculazione immobiliare. Se non serve chiudersi nel lutto per la scomparsa dell'arcaico quanto, piuttosto, inventare altre forme di resistenza, è ne *La sequenza del fiore di carta* (1968, episodio di *Amore e rabbia*, diretto anche da Jena Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Carlo Lizzani) che Pasolini innesta creativamente nuova linfa alla sua riflessione. In una lunga passeggiata nel centro storico di Roma lo spensierato Riccetto (Ninetto Davoli) ignora le tragiche immagini in bianco e nero della storia contemporanea, con guerre, scontri, eccidi. A lui si rivolge la voce di dio in persona, ora maschile, ora femminile, che lo ammonisce ad abbandonare la sua inattaccabile innocenza, perché l'innocenza sta diventando colpa. È una evoluzione importante nel pensiero pasoliniano: ora il proletariato sta perdendo il candore osservato dal regista solo pochi anni prima. Violente mutazioni antropologiche e urbanistiche sono in atto e se raggiungere il corpo intatto dell'origine resta l'aspirazione fondamentale di Pasolini, il suo fantasmatico presupposto diviene evidentemente antistorico. Come ricorda Massimo Recalcati «L'origine si sottrae, infatti, all'alienazione della storia affermando la necessità di uno spazio incorrotto, negato al tempo, immobile» (Recalcati 2022, 13).

Nella idealizzazione dell'origine, sia del mondo urbano che di quello contadino, può annidarsi una spinta regressiva e conservatrice che esalta l'idea di una identità immutabile, non degradata dallo sviluppo. Pensando alla rappresentazione della città come corpo intatto, torna alla mente la *Veduta della catena*, nella quale osserviamo una Firenze rinascimentale chiusa, dalla forma perfetta, protetta da una lunga catena serrata da un lucchetto. La veduta esposta a Palazzo Vecchio è una riproduzione ottocentesca a colori di una xilografia del Kupferstichkabinett di Berlino in bianco e nero, riferita a Francesco Rosselli e datata nella seconda metà del quattrocento. Mi piace pensare al Pasolini architetto, di cui parlava Consolo, intento al rilievo della città, in analogia con l'artista

ritratto di spalle in primo piano a destra, osservato mentre dipinge. Una veduta sintomatica di un'idea di città che si stacca dal contado, e nella perfezione della sua forma manifesta pienamente il sentimento di appartenenza alle pietre sulle quali si posarono i nostri primi sguardi consapevoli. Addentrandoci nella veduta, oltre alla compatta armonia degli edifici, notiamo alcune figurine in acqua nell'Arno, fuori le mura, forse intente a pescare, che potremmo collegare ai ragazzi de *La canta delle marane*: un orizzonte percettivo che sembra rinviare a una estensione antropologica fondamentale, quella passione per l'uomo e il suo ambiente che conduce direttamente al lungo respiro della storia italiana. Si tratta di una dimensione relazionale tra l'io e lo spazio di vita distesa in secoli di storia e accentuata dai mille modi di abitare, più che una nazione, un paese multiforme e ricco di culture (Steimatsky 2008). Qualcosa che chiede a noi stessi di «sentire» i nostri luoghi, eppure, congiuntamente, di essere in movimento, spostandoci da punti di vista precostituiti per affrontare orizzonti sconosciuti, in cui il significato si rinnova ben al di là degli stereotipi sul paesaggio italiano. Dunque, per Pasolini, nessun ritorno nazionalista agli antichi fasti, a valori artistici e comunitari da riscattare; nessuna identificazione con le glorie dello Stato nazione quanto, piuttosto, un'attitudine in bilico fra il sé e il mondo, in cui «l'individuo è il precipitato singolare di un sentire che lo eccede, che appartiene ad un tempo, che interpreta e inventa il senso di un'epoca e si realizza in parole, immagini, ritmi» (De Gaetano 2014, 8). Una linea capace di apportare tensioni formali in sintonia con le contraddizioni e le storie del paese vivente, e che Pasolini interpreta tragicamente: una modalità dell'agire e disposizioni del pensiero che arrivano da lontano, un'attitudine performativa di lungo periodo della tradizione italiana. «Si tratta di quella estroflessione nel mondo che, da Machiavelli e Gentile, a Gramsci, qualifica in vario modo il nostro pensiero in una maniera che eccede lo statuto disciplinare della ricerca filosofica costituendone, piuttosto, una sorta di decostruzione pratica» (Esposito 2010, 252). Eccedere "lo statuto disciplinare" per ambire a una comprensione storica universale: come se nella seconda metà del Novecento italiano il tema della apocalisse culturale ne fosse un pregnante banco di prova, quella "fine del mondo" evocata da Ernesto De Martino (2002), e in grado di avvicinare due grandi intellettuali italiani in un orizzonte capace di tenere insieme l'interesse per la cultura popolare, la riflessione antropologica e la creazione artistica (ricordo che anche De Martino, in qualità di consulente, collabora a una serie di documentari – detti, appunto, "demartiniani" – sui temi del

magismo e delle culture del sud Italia)<sup>29</sup>. Una specie di originale marca identitaria, che proprio per le difficoltà nell'avvento di quella supposta modernità riesce a evitare la compattezza di un unico paradigma estetico-filosofico, recuperando forme inesauste dagli orizzonti dell'arcaico, del magismo, del mito.

D'altronde, l'idea stessa di paesaggio sfida la partizione tra scienza e arte, mescolando saperi di geografi e topografi, architetti ed estetologi, sino a confondere categorie dell'oggettivo e sensazioni del soggettivo. Il paesaggio è una parte del visibile non definito da confini burocratici o funzionali, una realtà che non risponde alla determinazione formale di leggi che ne spiegano l'origine e le sue frontiere si spostano con la percezione, la coscienza, il periodo storico. Ciò che, ampliandosi, diviene banco di prova del rapporto tra Pasolini e il Terzo mondo. L'impossibilità di trovare la purezza dell'origine emerge già in *Sopralluoghi in Palestina* (1964), nel quale il regista si reca in Palestina alla ricerca di ambienti significanti per le riprese de *Il Vangelo secondo Matteo*. Vana risulta la ricerca di paesaggi che richiamino l'arcaico mondo biblico, di luoghi della predicazione di Cristo. Pasolini è sorpreso dalla modernità di alcune zone di Israele, come Tel Aviv e la parte israeliana di Gerusalemme, in netto contrasto con i poveri villaggi arcaici di un mondo arabo che gli appare come precristiano. Paradossalmente, come sappiamo, Pasolini troverà la sua Palestina in Italia, nei paesaggi del Centro/Sud preservati dall'irruzione della modernità: nel Lazio, presso Viterbo; in Puglia, a Ginosa nella Gravina, a Massafra, Manduria, Castel del Monte e a Gioia del Colle; in Basilicata, a Barile, Lagopesole e nei sassi di Matera; in Calabria, a Cutro e Le Castella. Sappiamo che dopo i suoi viaggi in India e in Africa all'inizio degli anni sessanta, Pasolini focalizza progressivamente la sua attenzione sui rapporti fra culture diverse, sulla "beneficenza pedagogica" dell'Occidente, sull'invenzione della democrazia capitalistica, sino a individuare la possibilità di un *Progetto per un poema sul terzo Mondo*. È all'interno di questa coscienza politica che immagina storie altamente simboliche, come quella del maraja indiano datosi in pasto, per salvarli, a tigrotti affamati. Attraverso questa domanda-pretesto si dipana il filo di *Appunti per un film sull'India*: come nei documentari a venire, la descrizione di un paesaggio o di una città non è semplicemente legata al dato topografico ma diventa metafora di orizzonti del sentire pasoliniano. La gratitudine di Pasolini per lo splendore del reale che si manifesta, lì in quel momento, emerge nella testimonianza di un atto poetico imprevisto, eppure reale: lo ricorda Walter Siti, quel «grazie» detto sottovoce dal

---

<sup>29</sup> Si tratta di documentari realizzati da autori come Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, una generazione di giovani registi affascinata dalle teorie e dagli scritti demartiniani usciti nell'Italia del dopoguerra.

registra a un umile contadino indiano che scandisce il nome del suo villaggio (Siti 2022, 53). Siamo pienamente nel sogno d'incontrare popolazioni non contagiate dallo sviluppo. Cercate in India come in Africa, nei viaggi con Dacia Maraini e Alberto Moravia, evitando grandi alberghi e villaggi turistici, dormendo in villaggi dove Pasolini auspica l'incontro con un popolo puro, angelico, sacro.

Con *Le mura di Sana'a* (1971) e *Pasolini e... la forma della città* (1974) Pasolini compone un dittico di rara efficacia simbolica nell'analizzare i processi di distruzione urbana nella corsa di alcuni Paesi verso "modernità" e "sviluppo". Costruendo un ponte tra l'Italia e lo Yemen, accentuato dal rimontaggio del primo film per accogliere le immagini del secondo, l'analisi delle città di Orte e Sana'a permette a Pasolini di coniugare, in un unico affresco, la perdita di riferimenti identitari secolari. Il senso della *civitas*, cristallizzato dalle antiche mura dell'*urbs*, viene sgretolato ovunque. Scrive Pasolini: «Forse è una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione, che come una lebbra la sta invadendo mi feriva come un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di fare qualcosa» (Pasolini 2001a, II, 3171). La sovversiva forza del passato non ha nulla a che vedere con l'idea di monumentale, di retorico o autocelebrativo:

non è tanto che io mi riferisca ai monumenti, alle moschee, ai grandi palazzi, alle porte, no. Quelle che mi stava più a cuore, in questi viaggi, era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, le piccole casette sorte a difesi dei campicelli di viti, abitare normalmente della povera gente... ecco, questo mi interessava. E tutto ciò in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è comparso quasi completamente eccettuato in certi paeselli sui picchi degli Appennini o sui monti (Biondillo 2022, 101).

Pasolini è estasiato dal miracolo della bellezza che irradia dalle strade, dalle torri, dalle decorazioni dei minareti e dalla stessa configurazione urbana. Una sorta di trascendenza che non appartiene alle città progettate dall'architettura moderna. Come se quella arcaica bellezza non potesse essere amministrata dalla ragione: come per Venezia o per Urbino, citate dal regista, si tratta di una bellezza scandalosa, che nulla ha a che fare con i precetti dell'urbanistica razionalista. Piuttosto, di urbanistica del sacro si tratta, un'urbanistica del desiderio lontana dall'idea pianificatoria del Movimento moderno, incapace di proteggere le dimensioni intangibili dell'abitare poetico. Emerge,

ancora una volta, il Pasolini profetico, che oltre a cogliere il carattere commovente dell'abitare anticipa la complessità dell'idea di "patrimonio", in una accezione che valica il dato strettamente monumentale, architettonico o paesaggistico che sia: ciò che riduttivamente era espresso dalle prime definizioni UNESCO in merito alla tutela dei patrimoni dell'umanità e che dal 2003 viene recepito dalla "Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale". I monumenti sono circondati da idee, imbevuti di vita, attraversati da rituali popolari e Pasolini antropologo percepisce, meglio, vive sulla sua pelle l'idea di "paesaggio culturale". La sua preghiera per Sana'a è imbevuta di quella complessità capace di unire la materialità delle mura con l'immaterialità dell'idea di storia e di cultura. Nel *va et vien* tra l'Italia e il "terzo mondo", Pasolini ricorda: «se l'idea di Venezia è nata in qualche punto dell'Oriente, questo punto è lo Yemen. Sana, la città più bella dello Yemen, è una piccola, selvaggia Venezia posata sulla lurida polvere del deserto tra giardini di palme e orzo, anziché sul mare» (Mancini e Perrella 1981, 33). Il raccordo tra città e nazioni diverse è ormai compiuto. L'allusione finale alla "grazia dei secoli oscuri" vale per Sana'a come per qualsiasi città italiana: una grazia che sta per dissolversi ma, al tempo stesso, una grazia che persiste in forma di rovina. Capace di evocare il paradosso di un patrimonio che si perde mentre si ravviva: un'aporìa, se vogliamo, rafforzata dalla precarietà di politiche conservative dotate delle migliori intenzioni ma, forse, debitrice di un pensiero eurocentrico (Maggi, 2020). Ciò che ho colto nel 2007, quando nella capitale yemenita ho mostrato *Le mura di Sana'a* a un gruppo di studentesse e studenti universitari. Una équipe di restauratori italiani era al lavoro per salvaguardare la grande moschea della città e, parallelamente, si tenevano corsi di conservazione e restauro del ricco patrimonio cittadino. Sotto allo schermo una interprete traduceva in arabo le parole di Pasolini rivolte all'UNESCO. Quando le luci si sono accese, una grande emozione, e anche un certo imbarazzo, ha colto sia me sia gli spettatori. Dopo qualche istante di silenzio un ragazzo yemenita è intervenuto sottolineando due aspetti: da un lato l'essere onorati che un grande artista e intellettuale come Pasolini avesse realizzato il film e che questo avesse portato all'interesse dell'UNESCO e alla salvaguardia delle mura e della vecchia città; dall'altro, che il loro desiderio di potere vivere come noi occidentali, in una città con case confortevoli, dotate di tutti i servizi, si rivelasse molto difficile proprio per i vincoli di salvaguardia posti a quelle antiche case a torre. Era come se alla preghiera di Pasolini all'UNESCO, affinché il popolo yemenita prendesse coscienza del valore della propria storia, si affiancasse un'altra preghiera, quella degli abitanti stessi, capace di complessificare ulteriormente il quadro e di andare al di là della benevolenza dell'Occidente.

Tre anni dopo, per la trasmissione televisiva *Io e...*, Pasolini inserisce alcune immagini di Sana'a all'interno di *Pasolini e.. La forma della città*, un documentario diretto da Paolo Brunatto in cui il poeta denuncia senza mezzi termini gli oltraggi immobiliari inferti all'antica forma *urbis* della città di Orte. Rivolgendosi a Ninetto Davoli e, allo stesso tempo, al telespettatore, Pasolini rivela che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città è incrinata, danneggiata, contaminata da qualcosa di estraneo. Un edificio moderno, costruito a ridosso delle antiche mura della città, gli permette di tornare sul tema della distruzione delle varie culture locali, soccombenti al desiderio sfrenato di modernità. Quando s'incammina verso il centro di Orte, su una stradina di pietra, riflettendo sul rapporto tra grandi opere d'arte e architettura minore, rivendica l'importanza di difendere anche quella piccola strada con lo stesso rigore con cui si difenderebbe l'opera d'arte di un grande autore. Emerge l'importanza di tutelare l'intera città, anche nei suoi aspetti più vernacolari, meno monumentali: allo stesso modo con cui era stato necessario, per lui, difendere la letteratura popolare e la poesia dialettale. Da qui la tensione dialettica di un termine, "conservazione", che negli anni muta di significato. Da un valore eminentemente legato all'idea negativa di conservazione politica, se vogliamo prossimo ai valori intrinseci della Democrazia Cristiana, negli anni settanta il termine è progressivamente associato agli aspetti urbani da tutelare, contro la speculazione edilizia e il degrado delle forme indotte dall'abusivismo. Un incubo, ben espresso da una memoria pasoliniana in cui i monumenti, le chiese, i palazzi della città decidono di uccidersi, non essendo più amati:

un suicidio lento e senza clamore, ma inarrestabile. Ed ecco che tutto ciò che per secoli è sembrato "perenne", e lo è stato in effetti fino a due-tre anni fa, di colpo comincia a sgretolarsi, contemporaneamente. Come cioè percorso da una comune volontà, da uno spirito. Venezia agonizza, i sassi di Matera sono pieni di topi e serpenti, e crollano, migliaia di casali (stupendi) in Lombardia, in Toscana, in Sicilia, stanno diventando dei ruderi: affreschi, che sembravano incorruttibili fino a qualche anno fa, cominciano a mostrare lesioni inguaribili (Pasolini 1999b, 1203).

Se la sensibilità estetica di Pasolini è intransigente nell'individuare politiche di salvaguardia dell'ambiente, la sua libertà è sorprendente quando passa in rassegna le politiche culturali del regime fascista. Alla fine di *Pasolini e... la forma della città*, tra le dune di Sabaudia, riflette sulla

lezione di una storiografia architettonica che, fino agli anni Settanta, considerava ridicole le città fondate dal regime, proprio perché volute dal fascismo: «Ora sta succedendo il contrario. Il regime è un regime democratico, ma quell'acculturazione, quell'omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a realizzare, il potere di oggi, cioè il potere della società dei consumi, invece, riesce a realizzarlo perfettamente». Per questa sensibilità, per la «continuità fra l'andatura, la cadenza, il ritmo del discorso e dei gesti di Pasolini, e il suo sguardo» (Chiesi 2003), appare naturale associare alla direzione di un regista sensibile come Paolo Brunatto, la mano di Pasolini, il suo fervore etico e la sua originale idea documentaria.

Oggi si aprono altre questioni, sia estetiche che politiche. Forse l'immaginario urbano di Pasolini conteneva qualcosa di tipico, nello stile "L'Italia non è un paese ma un'emozione"? Un carattere originale, una *Weltanschauung* stregata dalle visioni che hanno preceduto il secolo del cinema? Era condizionato da immaginari in stile *Veduta della catena*, dall'idea di una città chiusa, orgogliosa della propria identità e sofferente per la sua perdita? O forse il carattere urbano del vivere italiano è qualcosa di antecedente a Pasolini? Molti storici hanno individuato nell'importanza della città, o della piazza, un catalizzatore di lotte, sentimenti, attività, impegni che hanno formato il nostro sentimento delle città (Isnenghi 2004). Ma il vivere e il sentire con passione la città è anche uno degli aspetti caratterizzanti il pensiero filosofico italiano: come se Pasolini ne fosse uno degli ultimi interpreti, nella riemergenza dell'origine di un tempo che, invece, sembrerebbe rimuovere il passato. Fra il mito primigenio – una "retroguardia" dalla quale paiono giungere voci profetiche – e la macchina mitologica della modernità, Pasolini vede il cambiamento del vivere urbano come un processo ineluttabile: eppure la sua critica, in quell'auspicato ritorno all'origine, non si esaurisce nel richiamo dei miti primigeni ma si incida in una tragica contemporaneità. Dei movimenti di una società in forte cambiamento, il cinema di Pasolini ha provato costantemente ad accogliere le contraddizioni e i vitali cataclismi: profetico nel dirci che forme secolari dei nostri paesaggi di vita erano definitivamente cambiate pur se la televisione, o la retorica turistica, continuavano a illustrare città incontaminate, prati verdi e cime innevate.

Il compito del cinema non è mai stato quello di consolare. Oggi il grido di dolore di Pasolini per le ferite inferte alle città storiche italiane è ancora udibile. Sappiamo bene che nulla le riporterà al loro antico splendore e stiamo iniziando ad accettare altri immaginari, visioni urbane che non riguardano solo meravigliosi centri storici, ma anche periferie, quartieri incompiuti, paesaggi industriali,

sin'anche ecomostri<sup>30</sup>. Stiamo facendo i conti con tutto questo, e nonostante gli Oscar continuino a premiare l'idea di una «grande bellezza» italiana, il cinema di Pasolini ha contribuito a farci attraversare la rottura di secolari equilibri legati all'idea del «bel» paesaggio. Impossibile tornare all'Italia pre-industriale ma il suo grido di dolore si è poi associato, come un'onda, a quello lanciato da altri cineasti, urbanisti, paesaggisti, semplici cittadini, donne e uomini di cultura. Sino ad avere, come quello di altri maestri del cinema italiano – cito solo Michelangelo Antonioni e Federico Fellini – un riflesso importante sulle teorie del paesaggio, evitando proprio derive estetizzanti o turistico contemplative (D'Angelo 2014, Furia 2023)<sup>31</sup>.

Vorrei chiudere ricordando che il desiderio di origine da cui sono partito assume anche connotati altri, interni alla poetica di Pasolini. Il desiderio di origine sta, cioè, nella sfida che porta l'artista a volere sempre ripartire da zero, per reinventarsi le regole delle arti attraversate. Un demone evocato recentemente da Walter Siti, ricordando la passione pasoliniana a rifondare tutto:

A proposito di dipingere, una delle particolarità del Pasolini pittore è quella di volersi reinventare i colori, usando petali di fiori, aceto di vino rosso cera sgocciolata. Quando, preso dalla passione per la musica, sogna di diventare compositore, progetta di apportare "delle nuove note, stonate" e "per indicarle dovrei inventare nuovi segni". Nel teatro vuole ripartire da quella utopia fondante che è la polis greca. Per il cinema vale la testimonianza di Bernardo Bertolucci: "ciò che veramente straordinario quando si faceva Accattone era Pier Paolo che diceva: facciamo un travelling. Ed era veramente il primo travelling nella storia del cinema". Se vogliamo prestar fede a un ricordo di Cesare Musatti, perfino avvicinandosi alla psicoterapia Pasolini "voleva reinventar le regole dell'analisi, e stabilire ciò che si poteva trattare e ciò che no" (Siti 2022, 33-34).

In questa ossessione rifondativa sta anche la splendida natura ibrida del suo cinema documentario. Un luogo di costante sperimentazione formale, in cui modalità intra-autorali e autoriflessive lo accompagnano nelle sue vesti di saggista, poeta, critico. Il rapporto tra la sua poetica e lo statuto problematico del documentario è consapevolmente evidenziato negli incipit dei suoi film sull'India

---

<sup>30</sup> Ricordo *Unfinished Italy* (Benoit Felici, 2010), un film alla ricerca dell'"incompiuto", lo stile architettonico italiano più importante dal dopoguerra ad oggi. Un'indagine sul potenziale valore di opere non finite, capaci di modellare una nuova idea di paesaggio, e sulla capacità degli italiani di trasformarle e adattarle ai loro bisogni quotidiani.

<sup>31</sup> Su Fellini e il paesaggio rimando a Bertozzi 2022.

e sull'Africa: «Io non sono qui per fare un documentario, o una cronaca o una inchiesta sull'India, ma per fare un film su un film sull'India» ricorda Pasolini all'inizio di *Appunti per un film sull'India*. Oppure, in *Appunti per una Orestide africana*: «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 e non un film. Sono venuto a girare degli appunti per un film». L'estrema consapevolezza estetica, unita all'idea del vagare come poetica transemotiva, alla relazione fra ricerca di location e senso del sacro, alla trasudante nostalgia per l'arcaico come elementi precipui dei film in forma di appunti definiscono un orizzonte stilistico lontano dalle riduzioni del documentario precotto, obbligatorio in quegli anni, in stile formula 10<sup>32</sup>; capaci, piuttosto, di condividere la bellezza dell'accadimento con la volontà della sua interpretazione. Luca Caminati ricorda che:

Pasolini usa i film per interrogare la realtà, e il Terzo Mondo sembra essere lo scenario perfetto per mettere in dubbio – da un "altrove" – la cultura cinematografica occidentale dominante fondata sulla continuità narrativa [...] Il precario equilibrio stilistico, il mischiarsi dei generi, l'apparente mancanza di una solida struttura retorica sono testimoni del desiderio di Pasolini di sistemarsi al di fuori del suo mondo (l'Occidente) per affrontarlo in maniera critica (Caminati 2007, 66).

Come se Pasolini fosse "naturalmente" portato verso forme della modernità cinematografica capaci di pratiche autoriflessive e consapevolezze metalinguistiche, in sintonia con autori come Jean Rouch, Chris Marker o Alain Resnais. Forme in grado di sovvertire gli omologati meccanismi della narrazione realistica, anticipando orizzonti di un cinema a venire, in grado di unire afflato poetico, prospettiva critica e dimensione atemporale. Un'altra "origine" ancora, vitalissima e transtorica, che ci obbliga a continuare la profonda rivalutazione del Pasolini documentarista.

---

<sup>32</sup> Negli anni cinquanta e sessanta i documentari realizzati per concorrere alla spartizione del "bottino" ministeriale delle percentuali d'incassi e dei premi di qualità assumono la definizione, fra l'ironico e il pragmatico, di "Formula 10". Il dieci nasce dalla durata, rigida, di dieci minuti, corrispondente a un unico rullo di pellicola (295 metri, per permettere cinque programmazioni giornaliere fra fiction, gassosa, popcorn e cinegiornale); "formula" dal fatto che vengono sfornati a ritmo regolare da case specializzate, secondo modalità fortemente standardizzate e mai in rotta con i dettati governativi.